

402 Annales Universitatis  
Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2081-1853

# **Studia Historicolitteraria**

Frankofonie zapomniane  
Francophonies oubliées

Pod redakcją  
Stanisława Jasionowicza,  
Przemysława Szczura

**24 • 2024**

## **Rada Naukowa**

Paweł Próchniak – przewodniczący (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej, Polska), Wołodmyr Antofijczuk (Czerniowiecki Uniwersytet Narodowy im. Jurija Ferykowicza, Ukraina), Dariusz Chemperek (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polska), Jan Goes (Université d'Artois, Francja), Margareta Grigorova (Uniwersytet św. Cyryla i Metodego, Bułgaria), Anna Legeżyńska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Polska), Romuald Naruniec (Uniwersytet Edukologii, Litwa), Jacek Popiel (Uniwersytet Jagielloński, Polska), Dariusz Rott (Uniwersytet Śląski, Polska), Marie Sobotková (Uniwersytet Franciszka Palackiego, Czechy), Karoline Thaidigsmann (Uniwersytet Ruprechta i Karola, Niemcy), Alois Woldan (Uniwersytet Wiedeński, Austria), Monika Woźniak (Uniwersytet Rzymski – La Sapienza, Włochy)

## **Kolegium Recenzentów**

Olga Anokhina (Institut des Textes et Manuscrits Modernes, Francja), José Luis Arráez (Universidad de Alicante, Hiszpania), Renata Bizek-Tatara (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polska), Regina Bochenek-Franczakowa (Uniwersytet Jagielloński, Polska), Anita Całek (Uniwersytet Jagielloński, Polska), Marzena Chrobak (Uniwersytet Jagielloński, Polska), Karolina Czerska (Uniwersytet Jagielloński, Polska), Jean-Michel Devésá (Université de Limoges, Francja), Rainier Grutman (Université d'Ottawa, Kanada), Renata Jakubczuk (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polska), Anna Kaczmarek-Wiśniewska (Uniwersytet Opolski, Polska), Nijolė Kašeliionienė (Lietuvos Edukologijos Universitetas, Litwa), Dorota Kielak (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Polska), Urszula Kowalczyk (Uniwersytet Warszawski, Polska), Petr Kýloušek (Masarykova Univerzita v Brně, Czechy), Karolina Leśniewska (Tokyo University of Foreign Studies, Japonia), Laure Lévêque (Université de Toulon, Francja), Katrien Lievois (Universiteit Antwerpen, Belgia), Magdalena Lubelska-Renouf (Université Paris-Sorbonne, Francja), Ewa A. Łukaszyk (Uniwersytet Jagielloński/Fundacja Calouste'a Gulbenkiana, Polska/Portugalia), Barbara Marczuk (Uniwersytet Jagielloński, Polska), Anna Maziarczyk (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polska), Joanna Pychowska (em. Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej, Polska), Jolanta Rachwalska von Rejchwald (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polska), Wacław Rapak (Uniwersytet Jagielloński, Polska), Andrzej Rapsztyn (Uniwersytet Śląski, Polska), Pascale Rodts-Rougé (Université du Littoral Côte d'Opale, Francja), Anny Dayan Rosenman (Université Paris-Cité, Francja), Krzysztof Stępnik (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polska), Piotr Sadkowski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Polska), Piotr Siemaszko (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Polska), Barbara Sosień (Uniwersytet Jagielloński, Polska), Maciej Szargot (Uniwersytet Łódzki, Polska), Monica Tilea (University of Craiova, Rumunia), Dorota Walczak-Delanois (Université Libre de Bruxelles, Belgia), Joanna Warmuzińska-Rogóż (Uniwersytet Śląski, Polska), Judyta Zbierska-Mościcka (Uniwersytet Warszawski, Polska)

## **Redakcja**

Renata Stachura-Lupa (redaktor naczelna) [renata.stachura-lupa@up.krakow.pl](mailto:renata.stachura-lupa@up.krakow.pl)  
Małgorzata Chrobak (zastępczyni redaktor naczelnej) [malgorzata.chrobak@up.krakow.pl](mailto:malgorzata.chrobak@up.krakow.pl)

## **Sekretarze**

Paulina Kwaśniewska-Urban (literatura włoskojęzyczna)  
Dorota Szcześniak (literatura niemieckojęzyczna)  
Przemysław Szczur (literatura francuskojęzyczna)

## **Redakcja tematyczna**

Stanisław Jasionowicz, Przemysław Szczur

## **Adres redakcji**

Instytut Filologii Polskiej UKEN, 30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2  
e-mail: [studiahistoricolitteraria@up.krakow.pl](mailto:studiahistoricolitteraria@up.krakow.pl)  
<https://studiahistoricolitteraria.up.krakow.pl/>

Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP  
ISSN 2081-1853  
e-ISSN 2300-5831  
DOI 10.24917/20811853.24

**Olga Bartosiewicz-Nikolaev**

Uniwersytet Jagielloński

ORCID 0000-0002-1332-2469

## Między Bukaresztem i Paryżem – podwójna geografia twórczości B. Fundoianu/B. Fondane’a

*L'existence n'a besoin ni de passeport ni de carte d'identité<sup>1</sup>*

W obliczu szeroko dyskutowanego ostatnio zwrotu w rumuńskich badaniach literaturoznawczych, którego celem jest wyjście poza narodowocentrycznie ukierunkowaną perspektywę badawczą i spojrzenie na literaturę rumuńską jako część „literatury światowej”<sup>2</sup>, kosmopolityczne dążenia rumuńskich ruchów awangardowych w dwudziestoleciu międzywojennym po raz kolejny okazują się niezwykle cennym materiałem badawczym oraz ważnym etapem w rozwoju rumuńskiej kultury. To bowiem m.in. Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Marcel Iancu czy Victor Brauner uznawani są za pionierów transnarodowej sztuki, którzy podjęli próbę świadomego ustosunkowania się do estetycznego i egzystencjalnego kryzysu nowoczesności na łamach międzynarodowych magazynów, na wystawach światowych i wobec wielojęzycznej publiczności, wypracowując sobie mocną pozycję w polu międzynarodowym, do tej pory nieosiągalną dla rumuńskiej literatury narodowej<sup>3</sup>. Dla przedstawicieli bukareszteńskiej awangardy rumuńskie dylematy narodowe przestały być bowiem sprawą fundamentalną<sup>4</sup>. Najważniejszym europejskim centrum manifestowania własnej twórczości pozostawał

---

<sup>1</sup> „Egzystencja nie potrzebuje dowodu osobistego ani paszportu”, B. Fondane, *La Conscience malheureuse*, Paryż 1936, s. 286. Wszystkie tłumaczenia z języków angielskiego, francuskiego oraz rumuńskiego, o ile nie wskazano inaczej, należą do autorki tekstu.

<sup>2</sup> Zob. m.in. M. Martin, Ch. Moraru, A. Terian, *Romanian Literature as World Literature*, New York 2017.

<sup>3</sup> Ion Vinea, przedstawiciel tego samego pokolenia, który, w przeciwieństwie do swoich kolegów, zdecydował się jednak zostać w Bukareszcie, nazywa ich twórczość „modernism de export” [pl. „eksportowy modernizm”]. Zob. I. Vinea, *Modernism și tradiție*, „Cuvântul Liber” 1924, nr 1, s. 101–102.

<sup>4</sup> Na początku XX wieku dominujący punkt widzenia elit rumuńskich był warunkowany romantyczną historiografią i ukierunkowany na odnalezienie etnicznego substratu narodu rumuńskiego, tzw. „specificul românesc” [pl. „specyfiki rumuńskiej”].

dla nich Paryż – wówczas „miasto-literatura”, „miasto-nowoczesny mit”<sup>5</sup>, literacki południk zero<sup>6</sup>. Bez wątplenia kluczową rolę odgrywał tu kapitał symboliczny stolicy Francji, powszechnie uznawanej jako „stolica literackiego uniwersum, miasto cieszące się największym literackim prestiżem na świecie”<sup>7</sup>, a której dominacja literacka i kulturowa wpłynęła również na frankofilski profil stolicy Rumunii. Bukareszt od początku XX wieku nazywany był bowiem małym Paryżem<sup>8</sup>, język francuski był nie tylko językiem rumuńskich elit, ale także życia publicznego, a kultura francuska pozostawała ważnym punktem odniesienia dla kształtującego się rumuńskiego kanonu. Relacja ta modelowo wpisuje się w koncept zaproponowany przez Pascale Casanovą, która w swojej książce *Światowa republika literatury*, inspirowana teorią Pierre’a Bourdieu, postrzega literaturę światową jako pole, uznając jednocześnie, „iż literacka rywalizacja wykroczyła poza granice narodowe i nabrała charakteru międzynarodowego już w XVI-wiecznej Europie”<sup>9</sup>. Od tamtej pory „stawką w grze toczony na polu twórczości literackiej stało się osiągnięcie międzynarodowego sukcesu, sukces zaś zaczęto postrzegać jako stworzenie dzieła, które uzyska status światowości”<sup>10</sup>. Jak ukazuje autorka, mapa światowej literatury i sukcesu poszczególnych dzieł przez wiele dziesięcioleci była orientowana właśnie według Paryża, pełniącego w tym układzie niezbędną rolę hegemonicznego centrum. Taki układ doprowadził oczywiście do nierównego podziału zasobów literackich, czyniąc peryferyjne przestrzenie literackie podległymi procesowi dominacji. Jedną z takich przestrzeni był niewątpliwie Bukareszt. Nie dziwi więc, dlaczego dla rumuńskich awangardzistów (i nie tylko dla nich) osiągnięcie statusu światowości oznaczało wejście w pole oddziaływania języka francuskiego.

Twórcą, którego biografia artystyczna stanowi szczególny rodzaj świadomego dialogu między tożsamością rumuńską a francuską, a który na polskim gruncie literackim pozostaje wciąż mało rozpoznany, jest Beniamin Fundoianu/Benjamin Fondane (1898–1944)<sup>11</sup>. To właśnie jego strategie asymilacyjne w głównym ośrodku literackim, Paryżu,

---

<sup>5</sup> P. Casanova, *Światowa republika literatury*, przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn, Kraków 2017, s. 49–64.

<sup>6</sup> Tamże, s. 139–143.

<sup>7</sup> Tamże, s. 50.

<sup>8</sup> Rok 1848 spowodował napływ licznych przedstawicieli elit rumuńskich do Paryża, co odegra ważną rolę w późniejszej historii Rumunii. Orientacja frankofilską nowo kształtującego się państwa rumuńskiego zaczęła się mocno zarysowywać wraz z objęciem rządów przez Aleksandra Jana Cuze w 1859 roku, „byłego studenta Sorbony, frankofila i uczestnika Wiosny Ludów” (K. Jurczak, *Dylematy zmiany. Studium przypadku*, Kraków 2011, s. 90): „Rządy Cuzy (1859–1866) stoją pod znakiem działań naśladowczych przybierających formę transferu na lokalny grunt francuskich (w większości) rozwiązań instytucjonalnych oraz prób zaprowadzenia nowego ładu prawnego (...). W stolicy zjednoczonych księstw pojawiają się francuskie misje: cywilna i wojskowa (...)” (tamże, s. 91). „(...) francuski przestaje być jedynie językiem elit, a staje się narzędziem komunikacji w całej sferze publicznej, dostarczając jej olbrzymiej większości terminów fachowych” (tamże, s. 92).

<sup>9</sup> P. Czapliński, *Literatura światowa i jej figury*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 22.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> B. Fundoianu/Benjamin Fondane (właśc. Beniamin Wechsler, Wexler) urodził się w rodzinie żydowskiej w Jassach w Rumunii i dorastał na pograniczu mołdawsko-bukowińskim. Był

chciałabym prześledzić w niniejszym artykule, korzystając z narzędzi zaproponowanych przez Casanovą. Jej definicja literatury światowej jako poetyki „implikowanej przez istnienie światowego centrum”<sup>12</sup> stanowi dobre tło metodologiczne dla ukazania najważniejszych punktów artystycznego itinerarium Fundoianu/Fondane’a, który, jako przedstawiciel pisarzy piszących w „małych” językach literackich, „dokonał «aktu zdrady» swojej przynależności i zasymilował się w środowisku wielkiego ośrodka literackiego, wyparłszy się «różnicy»”<sup>13</sup>. Swoje przywiązanie do kultury oraz literatury francuskiej młody twórca okazywał jeszcze na gruncie rumuńskim, tworząc portfolio artystyczne, które jednoznacznie wskazywało na kierunek jego emigracji.

W Rumunii Fundoianu związany był ze środowiskami awangardowymi, choć formalnie pozostawał twórcą osobnym, raczej nieeksperymentalnym. W swoich młodzieńczych wierszach nawiązywał niekiedy estetycznie do ekspresjonizmu, a tematycznie do nacechowanej nostalgicznie przestrzeni sztetu i tradycji żydowskiej<sup>14</sup>. Możliwe, że dla młodego poety katalizatorem zażyłego związku z kręgami awangardowymi były kontekst społeczny i żydowskie pochodzenie większości artystów z tego środowiska. Narastający antysemityzm w międzywojennej Rumunii<sup>15</sup> przyczyniał się do marginalizacji twórców żydowskich i faworyzował ich dążenia do kosmopolityzacji sztuki, co mogło imponować Fundoianu, niezadowolonemu z kondycji literatury rumuńskiej (o czym piszę szczegółowo w dalszej części artykułu). Ponadto młody artysta dostrzegał u rumuńskich awangardzistów element buntu przeciwko logicznemu porządkowi rzeczywistości, co już wtedy odpowiadało jego dyspozycji intelektualnej i wrażliwości, a czego dopełnienie miało nastąpić po spotkaniu z irracjonalną myślą Szestowa<sup>16</sup>. Z pewnością styczeń z kręgami skupionymi na

---

eseistą, publicystą, poetą, dramatopisarzem, krytykiem literackim, myślicielem egzystencjalnym, a także uczniem i kontynuatorem myśli rosyjskiego filozofa Lwa Szestowa. W roku 1923 wyemigrował z Bukaresztu do Paryża i od tego momentu znany jest szerszej publiczności jako Benjamin Fondane, twórca francuski. Literacką oraz eseistyczną twórczość Fundoianu/Fondane’a przedstawiłam szczegółowo w monografii: *Tożsamość niejednoznaczna. Historyczne, filozoficzne i literackie konteksty twórczości B. Fundoianu/Benamina Fondane’a (1898–1944)*, Kraków 2018.

Pisarz utworzył swój pseudonim literacki „Fundoianu” od nazwy sztetu Fundoiaia w czerniowieckim regionie Hercy. To przestrzeń mocno symboliczna, bowiem z tego regionu pochodził dziadek ze strony ojca, a sam autor spędzał tam wakacje w dzieciństwie. „Fondane” to francuska wersja pseudonimu. Neografizmu Fundoianu/Fondane używam wówczas, gdy odnoszę się do całej twórczości autora, zarówno z okresu rumuńskiego, jak i francuskiego.

<sup>12</sup> P. Czaplinski, *Literatura światowa i jej figury...*, dz. cyt., s. 27.

<sup>13</sup> P. Casanova, *Światowa republika literatury...*, dz. cyt., s. 267.

<sup>14</sup> Zob. B. Fundoianu, *Opere I. Poezia antumă*, red. critică de P. Daniel, G. Zarafu, M. Martin, Bukareszt 2011.

<sup>15</sup> Zob. m.in. L. Volovici, *Nacjonalizm i „kwestia żydowska” w Rumunii lat trzydziestych XX wieku*, przeł. K. Jurczak, Kraków–Budapeszt 2016.

<sup>16</sup> Zob. O. Bartosiewicz, *„Mieszkamy na pięćdziesiątym siódmym piętrze. Stamtąd widzimy międzykontynentalnie”. Spojrzenie na awangardę z perspektywy rumuńskiego integralizmu*, [w:] *Awangarda Europy Środkowej i Wschodniej – innowacja czy naśladowictwo? Interpretacje*, red. M. Kmiecik, M. Szumna, Kraków 2014, s. 114–121.

międzynarodowej cyrkulacji sztuki i literatury, niezainteresowanymi poszukiwaniami „specyfiki rumuńskiej”, które zajmowały narodowo zorientowany mainstream, wpływała na ambicje młodego artysty, marzącego o światowym rozgłosie.

Po wyjeździe do Paryża w 1923 roku Fundoianu zainteresował się awangardą francuską, zwłaszcza surrealizmem (z którym jednak ostatecznie się skonfliktował<sup>17</sup>), publikując regularnie w czasopismach francuskich, belgijskich, szwajcarskich<sup>18</sup> oraz rumuńskich czasopismach awangardowych, spośród których najważniejsze to „Contimporanul” („Współczesny”, 1922–1923), „Integral”<sup>19</sup> (1925–1928) i „Unu” („Jeden”, 1929–1932). Piastował nawet stanowisko korespondenta zagranicznego czasopisma „Integral”<sup>20</sup>, które oprócz redaktorów bukareszteńskich, posiadało swoich wysłanników w Paryżu oraz (nie dla wszystkich numerów) w Pawii we Włoszech. Tym samym, jak celnie zauważył Paul Cernat, „[Fundoianu] przez pewien czas był pomostem między awangardą a egzystencjalistyczno-mistyczną ariergardą [tu chodzi o jego zainteresowania Szestowowskim egzystencjalizmem – OBN], ale także między kulturą rumuńską i francuską, ponieważ to on zaznajamiał rumuńską publikę z nową poezją francuską, a po 1923 roku przekładał twórczość różnych rumuńskich pisarzy na francuski”<sup>21</sup>. Kolumna, do której pisywał, nosiła tytuł „Fenêtres sur l’Europe”<sup>22</sup> [Okna na Europę] – autor posiadał więc status tego, kto otwiera rodakom oczy na świat, którego centrum stanowi Paryż (Europa funkcjonuje tu w roli metonimii stolicy Francji).

Fundoianu tłumaczył sporo poezji na język rumuński (m.in. Heinego, Verlaine’a, Baudelaire’a<sup>23</sup>) jeszcze przed wyjazdem do Paryża, świadomie biorąc aktywny udział w transferze kulturowym, który jest szczególnie znaczący dla „nieskrystalizowanego systemu literackiego”, gdzie „istnieją punkty zwrotne, kryzysy lub literackie próżnie” – „a oba te warunki zostały spełnione przez literaturę rumuńską, której ze względu na

<sup>17</sup> Zob. tamże, s. 95–114.

<sup>18</sup> Zob. m.in.: „Les Cahiers du Sud” (Marsylia), „Revue Juive de Genève” (Szwajcaria), „Cahiers de l’Étoile” (Paryż), „Le Journal des Poètes” (Bruksela), „Le Rouge et le Noir” (Bruksela), „Cahier bleu” (Paryż), „Revue philosophique de la France et de l’étranger” (Paryż).

<sup>19</sup> Tytuł pisma nawiązuje do całego kierunku rumuńskiej awangardy, zwanego integralizmem, który jeden z jego prekursorów, Mihail Cosma, zdefiniował w 8. numerze „Integral” z 1925 roku jako „naukową i obiektywną syntezę wszelkich podjętych do tej pory wysiłków estetycznych (futuryzmu, ekspresjonizmu, kubizmu, surrealizmu itd.), powstałą na podwalinach konstruktywizmu i dążącą do ukazania intensywnego i imponującego życia naszego wieku, wzburzanego szybkością maszyn, chłodnym intelektem inżyniera i zdrowym triumfem sportowca”. Zob. O. Bartosiewicz, „Mieszkamy na pięćdziesiątym siódmym piętrze. Stamtąd widzimy międzykontynentalnie...”, dz. cyt.

<sup>20</sup> Podtytuł pisma zobowiązuje: *Revistă de sinteză modernă. Organ al mișcării moderne din țară și străinătate* [pl. Czasopismo Nowoczesnej Syntezy. Organ Nowoczesnego Ruchu w Kraju i za Granicą].

<sup>21</sup> P. Cernat, *Communicating Vessels: The Avant-Garde, Antimodernity, and Radical Culture in Romania between the First and the Second World Wars*, [w:] *Romanian Literature as World Literature...*, dz. cyt., s. 210.

<sup>22</sup> Zob. np. B. Fondane, *Entracte ou le cinéma autonome*, „Integral” 1925, nr 1, s. 10–11.

<sup>23</sup> Zob. E. Freedman, *Bibliographie de l’œuvre de Benjamin Fondane*, t. 2, Paryż 2019, s. 218–221.

późne narodziny instytucjonalne oraz fragmentaryczną ewolucję nie można opisać bez uwzględnienia roli przekładu literackiego w jej rozwoju”<sup>24</sup>.

Wyjątkowe przywiązanie do kultury francuskiej Fundoianu manifestuje po raz pierwszy w 1921 roku w zbiorze swoich młodzieńczych esejów na temat twórców francuskich (m.in. Charlesa Baudelaire’a, Stéphane’a Mallarmé, André Gide’a, Jules’a Gautiera, Marcela Prousta), zatytułowanym *Imagini și cărți din Franța* [Książki i obrazy z Francji]. Co istotne, ambicją młodego eseisty było nie tyle opisanie i przybliżenie Rumunom twórców francuskich, ile wejście w dialog z francuskimi krytykami. Fundoianu uznał, że jest częścią kultury francuskiej<sup>25</sup>, w związku z czym będzie ją opisywał niejako od wewnątrz, startując z tej samej pozycji co krytycy znad Sekwany: „Pisałem tę książkę z przekonaniem, że opublikuję ją we Francji, w piśmie francuskim, i że moim celem jest wnieść do francuskiej krytyki coś Skromnego, ale własnego”<sup>26</sup>. Swój stosunek do literatury francuskiej podsumowuje jednym zdaniem, stwierdzając że „nie tyle *poznał* literaturę francuską, ile ją *przeżył*”<sup>27</sup>. W ten sposób otwarcie skraca swój dystans językowy i literacki w stosunku do centrum, czyli do Paryża.

W *Przedmowie* do książki młody autor świadomie wciela się w rolę surowego krytyka rumuńskiej kultury, zabierając głos w ważnej, trwającej już od kilkudziesięciu lat debacie dotyczącej rumuńskiego naśladownictwa, czyli rozpoczętego w XIX wieku intensywnego czerpania wzorców z kultury niemieckiej oraz francuskiej. Z młodzieńczym zapałem i w dość bezpośredni sposób<sup>28</sup> oskarża kulturę rumuńską o promowanie imitacji, zaściankowości i ciasnoty intelektualnej. Ponadto nazywa Rumunię „kolonią kultury francuskiej”, co do dziś pozostaje jednym z najczęściej cytowanych fragmentów jego pism rumuńskojęzycznych:

---

<sup>24</sup> A. Goldiș, Ș. Baghiu, *For a Translational Approach to National Literary Markets*, [w:] *Translations and Semi-Peripheral Cultures Worlding the Romanian Novel in the Modern Literary System*, red. A. Goldiș, Ș. Baghiu, Berlin 2022, s. 16–17.

<sup>25</sup> Co ciekawe, intuicje Fundoianu zostały potwierdzone kilka dekad później przez współczesnego rumuńskiego badacza, Andreia Teriana, który w niedawno opublikowanym tekście postuluje uznanie takich pisarzy jak Baudelaire czy Proust za pisarzy... rumuńskich, ze względu na ich realny wkład w rozwój literatury rumuńskiej. Zob. A. Terian, *Writing Transnational Histories of „National” Literatures: Baudelaire and Proust as Romanian Authors*, [w:] *Translations and Semi-Peripheral Cultures Worlding the Romanian Novel in the Modern Literary System*, red. A. Goldiș, Ș. Baghiu, Berlin 2022, s. 45–56.

<sup>26</sup> B. Fundoianu, *Prefață la Imagini și cărți din Franța* [1921], [w:] tegoż, *Imagini și cărți*, red. M. Martin, Bukareszt 1980, s. 27.

<sup>27</sup> Tamże, s. 26–27.

<sup>28</sup> Co wypomniał młodemu autorowi m.in. Eugen Lovinescu, zwany w Rumunii „papieżem modernizmu” oraz założyciel fundamentalnego dla rozwoju rumuńskiego modernizmu koła literackiego „Sburătorul” (na którego spotkania Fundoianu zresztą uczęszczał): „W zmaganiach z opinią publiczną i wartościami powszechnie przyjętymi Fundoianu daje się ponieść fanatyzmowi młodości; do tego dochodzi jeszcze pewność siebie i pogarda wobec innych”, E. Lovinescu, *B. Fundoianu*, [w:] tegoż, *Opere IX*, red. M. Simionescu, A. George, note de A. George, Ed. Minerva, Bukareszt 1992, s. 147–149.

[nasza historia literacka – OBN] osiadła bowiem u brzegów cywilizacji francuskiej. Lecz to nie kulturę Francji należy obarczać winą za to, że nasza literatura była nieprzerwanym pasożytnictwem, lecz naszą niemożność asymilacji i, co więcej – brak niezwykłych talentów, które potrafiłyby z obcego pożywienia stworzyć coś własnego i uporządkowanego. (...) Opuściliśmy już kategorię bezmyślnej, dobrowolnej imitacji i z impetem wchodzimy do innej kategorii. Nasza kultura się rozwinęła, zarysowała swój kształt i przyjęła pewien stan, stała się kolonią – kolonią kultury francuskiej<sup>29</sup>.

Fundoianu dostrzega także główny problem tak zwanych „małych literatur”, o którym pisze w swojej książce Casanova – mały zasięg terytorialny języka, który ponadto jest rzadko tłumaczony i w efekcie trafia do niewielkiej liczby czytelników. Ubolewa nad tym, że rumuńscy twórcy piszą w swym rodzimym języku, co od razu stawia ich „w pozycji podrzędnej wobec twórców francuskich”<sup>30</sup>, a to, jego zdaniem, stawia Rumunię na najniższym szczeblu „cywilizacyjnej klasyfikacji”<sup>31</sup>.

W *Przedmowie do Imagini și cărți din Franța* oraz innych tekstach publikowanych na łamach rumuńskich czasopism, uzupełniających zawarte w niej rozważania<sup>32</sup>, Fundoianu potwierdza swoją tożsamość jako autora rumuńskiego zaangażowanego w dyskusję na temat ewolucji rumuńskiej literatury, zarazem otwierając sobie furtkę do nowej tożsamości poprzez jednoznaczną identyfikację z kulturą i językiem francuskim. Bardzo szybko zdecyduje się zresztą na emigrację i już rok po publikacji zbioru esejów wyjeżdża do Paryża. Do Rumunii już nigdy nie powróci.

Co istotne, po przyjeździe do Francji w 1923 roku Fondane, już nie Fundoianu, dokonuje symbolicznego, literackiego „unicestwienia” siebie jako poety rumuńskiego – w symbolicznym geście porzuca język rumuński i przechodzi na język francuski<sup>33</sup>. Swoje radykalne stanowisko manifestuje ponownie w przedmowie do rumuńskiego tomu wierszy z 1929 roku, którą zatytułował *Câteva cuvinte pădurețe* [Parę nieokrzesanych słów]. Choć ten zbiór poezji został opublikowany dopiero na przełomie lat 20. i 30., wiersze w nim zawarte pochodzą z lat 1917–1923, stanowiąc przykład juvenilnej twórczości poetyckiej artysty. Przedmowę Fundoianu napisał jednak kilka lat później, już jako twórca francuski, odżegnując się w niej od swojej poezji rumuńskojęzycznej i niejako wyrzekając się warsztatu pisarskiego wypracowanego w Bukareszcie. Tekst ten należy czytać jako świadomie skonstruowany manifest pisarza, który poznał już smak kryzysu twórczego (autor przez kilka lat po przyjeździe do Francji nie był w stanie tworzyć poezji, najprawdopodobniej zmagając się także z epizodem depresyjnym) i konsekwencji zmiany języka ekspresji. Fondane nawiązuje w *Przedmowie* do

<sup>29</sup> B. Fundoianu, *Prefață la Imagini și cărți din Franța...*, dz. cyt., s. 25.

<sup>30</sup> Tamże, s. 26.

<sup>31</sup> Zob. A. Kiossev, *The Self-Colonizing Metaphor*, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html> (dostęp: 22.09.2023).

<sup>32</sup> Zob. Ch. Moraru, A. Terian, *Romanian Literature as World Literature...*, dz. cyt.

<sup>33</sup> To samo uczyni kilkanaście lat później jego młodszy kolega Emil Cioran, zob. P. Casanova, *Światowa republika literatury...*, dz. cyt., s. 316–319.

radykalnego gestu Rimbauda, oznajmia czytelnikowi swoją śmierć i utratę wiary w dotychczasową wizję poezji:

Niniejszy tom należy do pewnego poety zmarłego w wieku 24 lat, około 1923 roku. Od tamtej chwili ślad po nim zaginął gdzieś na kontynencie. Ci, którzy wpadli na niego w jakimś „studiu” kinowym albo w biurze jakiejś spółki ubezpieczeniowej<sup>34</sup>, spotkali człowieka zimnego i nieczułego wobec swojej obecnej działalności, który nie uronił ani jednej łzy nad swą przeszłością i energią włożoną w poszukiwanie jej znaczenia. Umarł? Nie, został zamordowany, po tym jak uległ wszelkim regułom rządzącym sztuką, po długiej uremii moralnej, podczas której jego pragnienie dokonania czegoś i jego pragnienie bycia stoczyły ostrą bitwę, podczas której oba traciły pióra i krew jak koguty podczas słynnych walk we Flandrii. Ja przeżyłem tego, który upadł na ziemię. Póki co nie mogę się jeszcze zdecydować, czy jestem tym martwym, czy zabójcą<sup>35</sup>.

*Câteva cuvinte...* stawia wyraźną granicę – rumuński poeta jest martwy, a na jego miejscu pojawił się poeta piszący po francusku, wolnym wierszem, nieopisujący już pejzażu zewnętrznego (*Privelisti* [Krajobrazy], wiersze z okresu młodzieńczego, opisywały w dużej mierze krajobraz mołdawskiego sztetlu), a sięgający do pejzażu wewnętrznego. Metamorfoza twórcza nie dokonała się jednak bezboleśnie, towarzyszył jej czteroletni kryzys duchowy. Co znamienne, za swojego egzystencjalnego przewodnika Fondane obrał sobie francuskiego „poetę przekłętą” – Rimbauda. Autor *Iluminacji* stał się też główną inspiracją dla eseju Fondane’a *Rimbaud le voyou* [Chuligan Rimbaud] z 1933 roku. Jest to zbiór tekstów o charakterze literackiego komentarza w formie filozoficznej, który łączy dwa główne doświadczenia twórcy – poety i filozofa. Z kolei egzystencjalnym przewodnikiem ostatniego, najobszerniejszego i niedokończonego dzieła Fondane’a, zbioru esejów *Baudelaire et l’expérience du gouffre* [Baudelaire i doświadczenie otchłani], został francuski prekursor symbolizmu. Fondane pozostaje konsekwentny, czyniąc literaturę francuską filarem swojej twórczości poetyckiej oraz myśli filozoficznej. To właśnie za pośrednictwem postaci Rimbauda i Baudelaire’a rumuński myśliciel wprowadza nas do swojej „fenomenologii niepokoju”<sup>36</sup>; ich poezja stanie się nośnikiem doświadczenia „otchłani” (*gouffre*), „nudy” (*ennui*), „rozpaczy” (*désespoir*), „wstrętu” (*dégoût*), „nieszczęścia” (*malheur*), „upadku” (*chute*), „katastrofy moralnej” (*catastrophe morale*) – kategorii stale obecnych we francuskojęzycznej poezji Fondane’a.

Fondane zdecydował się bowiem napisać swój najważniejszy, egzystencjalny cykl wierszy w języku francuskim. Składa się nań pięć poematów, pisanych, przepisywanych i poprawianych w latach 1933–1944: *Ulysse* [Ulisses], *Le Mal des Fantômes* [Bóle fantomowe], *Titanic*, *L’Exode. Super Flumina Babylonis* [Exodus. Super Flumina

<sup>34</sup> To wyraźne nawiązanie do własnej biografii – po przyjeździe do Francji poeta pracował bowiem w Spółce Ubezpieczeniowej L’Abeille (Pszczola) oraz w podparyskiej wytwórni filmowej Paramount, jako asystent reżysera, scenarzysta oraz tłumacz filmowych scenariuszy.

<sup>35</sup> B. Fundoianu, *Câteva cuvinte pădurețe* [1929], [w:] tegoż, *Opere I. Poezia antumă*, red. critică de P. Daniel, G. Zarafu și M. Martin, Bukareszt 2011, s. 105.

<sup>36</sup> O. Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane et la crise de réalité*, „Comprendre” 2013, t. 15, nr 1, s. 77.

Babylonis] oraz *Au temps du poème* [W czasie wiersza]. Wspólnym mianownikiem francuskojęzycznych wierszy poety jest ich mocne zakorzenienie w tragicznym doświadczeniu wygnania oraz wędrówki narodu żydowskiego. Centralną figurą pozostaje postać nieszczęśliwego emigranta – Fondane odwołuje się zarówno do Odysei, jak i do mitu Żyda Wielkiego Tułacza („Juif, naturellement, tu étais Juif, Ulysse”<sup>37</sup>):

(...)

Emigranci, wy ziemi diamenty, soli surowa,  
należę do waszej rasy,  
tak jak wy niosę moje życie w walizce,  
tak jak wy jem chleb mojego niepokoju,  
nie pytam już o sens świata<sup>38</sup>.

Jako pilny uczeń Szestowa, Fondane stosuje w swojej poezji hermeneutykę egzystencjalną rosyjskiego myśliciela, która nie pozwala oddzielać życia od twórczości, te bowiem trwają w nierozzerwalnej symbiozie. Sięga więc do własnych doświadczeń – dwóch podróży statkiem do Argentyny (w 1929 i w 1936 roku), dzieciństwa na pograniczu Mołdawii i Bukowiny, a także do swojej kondycji Żyda wykluczanego stopniowo z życia społecznego w czasie II wojny światowej. Przez antysemityczne uchwały rządu Vichy zmuszony był prowadzić życie w ukryciu, lęku i izolacji. „Ja liryczne” w dojrzałej twórczości Fondane’a zyskuje większą samoświadomość, autonomię i głębię egzystencjalną. Fakt, że wybrał francuski jako język swojej ekspresji poetyckiej, sprawił, że literatura francuska została wzbogacona o doświadczenie Żyda z Rumunii, a grono odbiorców, którzy mogą to świadectwo przekazywać dalej, znacząco się poszerzyło. Dzięki temu zawarte w cytowanych wersach doświadczenie nie odeszło w zapomnienie, na czym Fondane’owi bardzo zależało. Najwyraźniej widać to w *Przedmowie* do poematu *Exodus. Super Flumina Babylonis*<sup>39</sup>:

A jednak nie!  
nie byłem takim samym człowiekiem jak wy.  
Wy nie urodziliście się przy drodze,  
nikt nie wrzucał waszych młodych do kanałów  
jak to się robi ze ślepyimi jeszcze kociętami,  
nie błędziliście od miasta do miasta

<sup>37</sup> B. Fondane, *Ulysse*, [w:] *Le mal des fantômes* [1933–1944], red. P. Beray, M. Carassou, Paryż 2006, s. 20.

<sup>38</sup> Tamże, s. 35.

<sup>39</sup> Tytuł ten stanowi bezpośrednie odwołanie do tradycji Starego Testamentu, do idei Wyjścia oraz Psalmu 137, wyrażającego lamentację narodu wybranego w niewoli babilońskiej. Wersy *Przedmowy prozą*, które otwierają ten poemat, są zapisane w języku angielskim i hebrajskim przy wejściu do Instytutu Pamięci Męczenników i Bohaterów Holokaustu Yad Vashem. Utwór ten często porównuje się do *Fugi śmierci* Paula Celana, zarówno ze względu na zawarte w obu dziełach tragiczne świadectwo, jak i wspólną przynależność obu autorów do kręgu środkowoeuropejskich twórców żydowskich.

zaszczuci przez policję,  
nie przeżyliście katastrofy o świcie  
bydlęcych wagonów<sup>40</sup>  
i gorzkiego szlochu upodlenia,  
oskarżeni o przestępstwo, którego nie popełniliście,  
o morderstwo bez ciała ofiary,  
zmieniający nazwisko i twarz  
by nie nosić nazwiska obrzuconego kalumniami  
i nie mieć twarzy, która służyła wszystkim  
za spluwaczkę!

Pewnego dnia, bez wątpienia, ten wiersz  
Znajdzie się przed waszymi oczami. On nie prosi  
o nic! Zapomnijcie o nim, zapomnijcie o nim! To tylko  
krzyk, którego nie można umieścić w wierszu  
doskonałym, czy miałbym czas, by go dokończyć?  
Lecz kiedy zdepczecie już ten bukiet z pokrzyw,  
którym byłem ja, w innym stuleciu,  
w czasach już dla was pradawnych,  
przypomnijcie sobie tylko, że byłem niewinny  
i że tak jak wy, śmiertelnicy,  
miałem również twarz naznaczoną  
przez złość, litość i radość  
miałem twarz człowieka, ot i wszystko! [1942]<sup>41</sup>

Podmiot liryczny nawołuje tutaj do *zapomnienia* słów wiersza (czyli tego, co zawarte w języku) i do *zapamiętania* w zamian twarzy człowieka (czyli tego, co związane z doświadczeniem), której (auto)portret został umieszczony w tekście. Taka interpretacja koresponduje z głównym zadaniem, jakie Fondane postawił przed swoją twórczością – próbą dotarcia do doświadczenia tego, co ukryte pod maską racjonalności i logiki. Poezja również pozostaje zapisana w języku, a więc w racjonalnym systemie znaków, podczas gdy „twarz” ma tu być emanacją czystej egzystencji, która trwa ponad poznaniem rozumowym. Zdaje się, że właśnie w ten sposób rumuński

<sup>40</sup> Bardzo możliwe, że Fondane odnosi się tutaj do pogromu w Jassach w Rumunii z przełomu czerwca i lipca 1941 roku. W pierwszej fazie tego tragicznego wydarzenia zamordowano około 8 tysięcy Żydów, a kolejne tysiące zostały zamknięte w bydlęcych wagonach, które przez kilka dni kursowały po kraju. W „pociągach śmierci” panowały skrajnie koszarne warunki – brak wody, jedzenia oraz ekstremalne upały doprowadziły do śmierci większości uwięzionych. Łącznie w pogromie zginęło blisko 14 tysięcy osób. Zob. film w reżyserii Radu Jude i Adriana Cioflâncă, *Ieșirea trenurilor din gară* (The Exit of the Trains, 2020).

Za zasugerowanie możliwych powiązań obrazu z wiersza Fondane’a z rumuńskimi wydarzeniami historycznymi dziękuję dr hab. Joannie Porawskiej.

<sup>41</sup> B. Fondane, *L'Exode. Super Flumina Babylonis*, [w:] *Le mal des fantômes* [1933–1944]..., dz. cyt., s. 152–153.

emigrant starał się odnaleźć swoją pisarską wolność. Według Casanovy, „ostatni etap wyzwolenia sztuki pisania i pisarzy, ich ostatnia proklamacja niezależności dokonuje się niewątpliwie poprzez afirmację nieskrępowanego użycia języka autonomicznego, to znaczy specyficznie literackiego”<sup>42</sup>. Wyzwolenie wydarza się więc na gruncie języka. Fondane poszedł krok dalej, zachęcając czytelników, by odmówili dostosowania się do rygorów języka (postrzeganego jako pewien materialny wytwór ludzkiego rozumu, który w związku z tym zawsze będzie uznawany za narzędzie ideologiczne) i by odtworzyli doświadczenie zredukowane w wierszu do warstwy werbalnej przez zapomnienie formy i brzmienia słów, a zapamiętanie samego „sensu”, czyli czystych emocji, których słowa są jedynie nośnikami. Fondane’owskie rozumienie aktu poetyckiego i związanych z nim pojęć doświadczenia emocjonalnego oraz przebiccia „nieprzejrzystego ekranu racjonalności”<sup>43</sup> można, moim zdaniem, interpretować jako jedną ze strategii poradzenia sobie z kwestią językowej „różnicy”. Poeta nie próbował na siłę zacierać śladów swojego pochodzenia, lecz poddał w wątpliwość cały system językowy (bez względu na to, czy to język rumuński, czy francuski), przekonując, że jedynie zerwanie umocowanej w języku zasłony racjonalności jest w stanie doprowadzić nas do doświadczenia autentycznej egzystencji.

Niestety, dzieło Fundoianu/Fondane’a, choć obszerne, różnorodne i ważne z historycznego punktu widzenia, musiało bardzo długo czekać na właściwą recepcję<sup>44</sup>. Mimo to twórca właściwie do dzisiaj pozostaje w cieniu swoich młodszych i bardziej rozpoznawalnych na świecie kolegów z Rumunii – Eliadego, Ciorana czy Ionescu<sup>45</sup>. Pomimo znacznej widoczności, którą osiągnął w Paryżu po wydaniu *Rimbaud le voyou* oraz dość mocnej pozycji w intelektualnych międzywojennych kręgach paryskich, nie odniósł międzynarodowego sukcesu i na długie lata zniknął z rumuńskiego i francuskiego obiegu intelektualnego. Jego nazwisko zostało jednak odnotowane w *Le Dictionnaire des philosophes de l’Antiquité au XXe siècle* [Słowniku filozofów od

<sup>42</sup> P. Casanova, *Światowa republika literatury...*, dz. cyt., s. 493.

<sup>43</sup> Idee wyłożone w *Faux traité d’esthétique* (Paryż 1938).

<sup>44</sup> W Rumunii, po latach pozostawiania „na marginesie” literatury narodowej, Fundoianu jest obecnie przez niektórych krytyków umieszczany wśród najwybitniejszych poetów rumuńskich, obok klasyków takich jak Tudor Arghezi czy George Bacovia, którzy zresztą stanowili źródło inspiracji dla jego twórczości. Jego dorobkiem zajmuje się również coraz większa liczba młodych badaczy, takich jak Speranța Milancovici, Camelia Crăciun czy Oana Soare, co świadczy o rosnącym zainteresowaniu tym tematem w naukach humanistycznych. Dzięki wysiłkom rumuńskich i francuskich krytyków literackich, w tym Mircei Martina, Monique Jutrin, Dominique’a Guedja, Oliviera Salazar-Ferrera, Michela Carassou, Michaela Finkenthala, Ramony Fotiade, Gisèle Vanhèse, Iona Popa, Ioana Popa-Curșeu oraz Roxany Sorescu, eseje i wiersze Fundoianu/Fondane’a są reedytowane i opatrywane rzetelnymi komentarzami krytycznymi. Istnieje nawet czasopismo poświęcone twórczości autora, *Cahiers Benjamin Fondane*, które stanowi niezastąpione i stale aktualizowane źródło wiedzy na jego temat.

<sup>45</sup> Więcej o francuskojęzycznych twórcach i twórczyniach rumuńskich, zob. *Paris-Bucharest, Bucharest-Paris. Francophone writers from Romania*, red. A. Quinney, New York 2012.

starożytności do XX wieku pod redakcją Maurice’a Merleau-Ponty’ego], w dziedzinie filozofii i literatury, obok takich postaci jak Jean Paulhan oraz Maurice Blanchot<sup>46</sup>.

Sytuacja ta wynikała najpewniej z okoliczności polityczno-historycznych – po roku 1945 nie było już miejsca na tezy głoszone przez teistyczny egzystencjalizm Szestowa i jego kontynuatorów. Europejski dyskurs został bowiem zdominowany przez tzw. egzystencjalistów ateistycznych spod znaku Sartre’a, a tragiczna śmierć Fondane’a w obozie zagłady w Auschwitz-Birkenau brutalnie zakończyła jego karierę. Z kolei o marginalizacji twórczości Fundoianu w Rumunii po II wojnie światowej zadecydowały głównie okoliczności biograficzno-historyczne: wyjazd z kraju w młodym wieku, poprzedzony surową krytyką rumuńskiej rzeczywistości, oraz żydowskie pochodzenie autora i jego związki ze środowiskami awangardowymi. Propaganda reżimu komunistycznego nie mogła uznać jego twórczości za jakkolwiek przydatną. Ponownie więc polityczne zależności wyrugowały Fundoianu/Fondane’a z literackiego centrum.

\*\*\*

Casanova podkreśla w swoim studium, że „w każdym momencie stosunek sił i nierówność w obrębie światowego uniwersum literatury zmieniają się i przeobrażają”<sup>47</sup> – jak to miało miejsce chociażby w przypadku anglo- czy hispanojęzycznego obszaru literackiego. Chociaż z perspektywy teorii francuskiej badaczki Rumunia pozostaje dzisiaj obszarem peryferyjnym, to poznawanie twórczości autorów i autorek z tego kraju, którzy zdobyli szersze uznanie dzięki pisaniu w językach o większym zasięgu niż rumuński (głównie po francusku) pozwala stworzyć pewną sieć połączeń wyciągającą z cienia tych, którym nie dane było wejść do szerszego obiegu. Ukazuje również uniwersum literackie, które nie ewoluowało przecież w próżni ani w oderwaniu od globalnego systemu literackiego.

## Bibliografia

- Bartosiewicz O., „Mieszkamy na pięćdziesiątym siódmym piętrze. Stamtąd widzimy międzykontynentalnie”. *Spojrzenie na awangardę z perspektywy rumuńskiego integralizmu*, [w:] *Awangarda Europy Środkowej i Wschodniej – innowacja czy naśladownictwo? Interpretacje*, red. M. Kmiecik, M. Szumna, Kraków 2014.
- Bartosiewicz O., *Tożsamość niejednoznaczna. Historyczne, filozoficzne i literackie konteksty twórczości B. Fundoianu/Benjamina Fondane’a (1898–1944)*, Kraków 2018.
- Casanova P., *Światowa republika literatury*, przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn, Kraków 2017.
- Cernat P., *Communicating Vessels: The Avant-Garde, Antimodernity, and Radical Culture in Romania between the First and the Second World Wars*, [w:] *Romanian Literature as World Literature*, red. M. Martin, Ch. Moraru, A. Terian, New York 2017.
- Czapliński P., *Literatura światowa i jej figury*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4.

<sup>46</sup> Zob. *Les Philosophes de l’Antiquité au XXe siècle. Histoire & Portraits*, sous la direction de M. Merleau-Ponty, nouvelle édition révisée et augmentée sous la direction de J.-Fr. Balaudé, Le Livre de Poche, Paris 2006, s. 1417–1418.

<sup>47</sup> P. Casanova, *Światowa republika literatury...*, dz. cyt., s. 273–274.

- Fondane B., *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Préface de J. Cassou, Paryż 1947 [ed. posthuma].
- Fondane B., *Entracte ou le cinéma autonome*, „Integral” 1925, nr 1.
- Fondane B., *Faux traité d'esthétique*, Paryż 1938.
- Fondane B., *La Conscience malheureuse*, Paryż 1936.
- Fondane B., *Le mal des fantômes* [1933–1944], red. P. Beray, M. Carassou, Paryż 2006.
- Fondane B., *Rimbaud le voyou* [1933], Paryż 2010.
- Freedman E., *Bibliographie de l'œuvre de Benjamin Fondane*, t. 2, Paryż 2019.
- Fundoianu B., *Câteva cuvinte pădurețe* [1929], [w:] tegoż, *Opere I. Poezia antumă*, red. critică de P. Daniel, G. Zarafu și M. Martin, Bukareszt 2011.
- Fundoianu B., *Opere I. Poezia antumă*, red. critică de P. Daniel, G. Zarafu, M. Martin, Bukareszt 2011.
- Fundoianu B., *Prefață la Imagini și cărți din Franța* [1921], [w:] tegoż, *Imagini și cărți*, red. M. Martin, Bukareszt 1980.
- Goldiș A., Baghiu Ș., *For a Translational Approach to National Literary Markets*, [w:] *Translations and Semi-Peripheral Cultures Worlding the Romanian Novel in the Modern Literary System*, red. A. Goldiș, Ș. Baghiu, Berlin 2022.
- Jude R., Cioflâncă A. (rež), *Ieșirea trenurilor din gară*, Rumunia 2020.
- Jurczak K., *Dylematy zmiany. Studium przypadku*, Kraków 2011.
- Kiossev A., *The Self-Colonizing Metaphor*, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html> (dostęp: 22.09.2023).
- Les Philosophes de l'Antiquité au XXe siècle. Histoire & Portraits*, sous la direction de M. Merleau-Ponty, nouvelle édition révisée et augmentée sous la direction de J.-Fr. Balaudé, Le Livre de Poche, Paris 2006.
- Lovinescu E., *B. Fundoianu*, [w:] tegoż, *Opere IX*, red. M. Simionescu, A. George, note de A. George, Ed. Minerva, Bukareszt 1992.
- Paris-Bucharest, Bucharest-Paris. Francophone writers from Romania*, red. A. Quinney, New York 2012.
- Romanian Literature as World Literature*, red. M. Martin, Ch. Moraru, A. Terian, New York 2017.
- Salazar-Ferrer O., *Benjamin Fondane et la crise de réalité*, „Comprendre” 2013, t. 15, nr 1.
- Terian A., *Writing Transnational Histories of „National” Literatures: Baudelaire and Proust as Romanian Authors*, [w:] *Translations and Semi-Peripheral Cultures Worlding the Romanian Novel in the Modern Literary System*, red. A. Goldiș, Ș. Baghiu, Berlin 2022.
- Vinea I., *Modernism și tradiție*, „Cuvântul Liber” 1924, nr 1.
- Volovici L., *Nacjonalizm i „kwestia żydowska” w Rumunii lat trzydziestych XX wieku*, przeł. K. Jurczak, Kraków–Budapeszt 2016.

## Between Bucharest and Paris: The Double Geography of B. Fundoianu/B. Fondane's Work

### Abstract

This article examines the profile of Romanian poet, essayist, and existential thinker B. Fundoianu/B. Fondane, focusing on his relationship with French literature. The analysis is framed

through the concept of “world literature,” as articulated by Pascale Casanova, who views the literary universe as a territorial system marked by the unequal distribution of literary resources, subjecting peripheral literary spaces to domination by central ones. The article traces the stages of Fundoianu’s/Fondane’s creative journey, highlighting his struggle for literary freedom both before and after his move from Bucharest to Paris.

**Słowa kluczowe:** literatura światowa, frankofonia w Rumunii, B. Fundoianu, B. Fondane, rumuńska awangarda

**Keywords:** world literature, Francophone writers from Romania, B. Fundoianu, B. Fondane, Romanian avant-garde



**Jadwiga Bodzińska-Bobkowska**

Uniwersytet Gdański

ORCID 0000-0002-1205-4386

## Entre la présence et l'absence<sup>1</sup> : l'écriture de l'enracinement<sup>2</sup> de Bruno Durocher et Piotr Rawicz

### Les deux absents

En 1961<sup>3</sup>, un an avant qu'Anna Langfus ne reçoive le prix Goncourt, la principale revue culturelle juive de France, « L'Arche », publie un dossier spécial intitulé : *Les écrivains devant le fait concentrationnaire*<sup>4</sup>. Il s'agit de discuter la spécificité du champ littéraire émergé après 1945, dans lequel – pour reprendre la formule forgée par Jorge Semprún et Elie Wiesel – « se taire est interdit, parler est impossible »<sup>5</sup> et qui – selon l'expression d'Imre Kertész – se met lui-même « en suspens »<sup>6</sup>. La revue réunit alors les écrivains « du désastre » pour questionner les formes d'expression artistique aux prises avec les enjeux éthiques et les « mutations esthétiques »<sup>7</sup>. À la question posée par la rédaction de « L'Arche » – « Un écrivain trahit-il, dans une œuvre de fiction, la tragédie concentrationnaire » ? – répondent Robert Merle, David Rousset, Elie Wiesel, Anna

---

<sup>1</sup> Les recherches à la base du présent article ont été réalisées dans le cadre du projet n° 2021/41/N/HS2/01753, financé par le Centre National de la Science (Narodowe Centrum Nauki).

<sup>2</sup> L'expression est de Jean-Claude Charles, cité d'après R. Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, une langue en moins*, Vincennes 2003, p. 233.

<sup>3</sup> Il faut noter que c'est une date très importante du point de vue mémoriel : l'année du procès Eichmann et de la parution du dernier tome de la trilogie d'Elie Wiesel, *L'Aube*.

<sup>4</sup> Cf. A. Prstojevic, *Le Témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes 2012, p. 43.

<sup>5</sup> J. Semprún, E. Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris 1995, p. 17.

<sup>6</sup> I. Kertész, *Holocauste comme culture*, trad. N. Zaremba-Huzsvai et Ch. Zaremba, Arles 2009, p. 261.

<sup>7</sup> Le terme est emprunté à Catherine Coquio, citée d'après J. Adams, *Le Sang du ciel ou l'expérience poétique d'un survivant*, « Tsafon » 2021, n° 82, p. 57.

Langfus et d'autres. Parmi les grands absents on compte – comme le note Alexandre Prstojevic<sup>8</sup> – Piotr Rawicz qui, la même année, va publier un livre considéré comme le premier livre de fiction sur la Shoah. Il y manque aussi son ami Bruno Durocher qui, selon Alain Bosquet, « sera l'un des poètes dont sa génération – mais bien plus que sa génération pourra s'enorgueillir »<sup>9</sup> et dont le ton aurait impressionné Claude Mauriac : « le ton aussitôt me frappa : la Grandeur »<sup>10</sup>. Et pourtant, les voilà absents...

Durocher et Rawicz sont nés la même année (1919), dans les régions de Galicie occidentale, à Cracovie (Durocher), et de Galicie orientale, à Lviv (Rawicz). Ils ont vécu dans les milieux aisés de l'*intelligentsia* polonaise, conscients (Rawicz) ou pas (Durocher) de leurs origines juives, sans pourtant pratiquer la foi de leurs ancêtres. Tous les deux entrés à l'Université à la fin des années 1930, ils ont été emprisonnés par les Nazis en tant que Polonais (Durocher) et Ukrainien (Rawicz) et ont survécu aux camps de concentration<sup>11</sup>. Ils ne sont devenus amis<sup>12</sup> qu'à Paris où ils se sont réfugiés après la guerre et où ils ont choisi de devenir des écrivains français. Il s'agissait, bien évidemment, non seulement d'une décision artistique, mais aussi d'une stratégie identitaire, mettant en corrélation émigration « physique » et émigration « d'une langue ». Tous les deux « déracinés » et « apatrides » – c'est la condition décrite par Elie Wiesel dans *Le Mendiant à Jérusalem* : « L'autre après-guerre, en Europe, était différente. [...] La peur, partout, nous suivait, nous précédait. Peur de parler, peur de se taire. [...] Nous étions tous des mendiants. Déracinés, apatrides, indésirables »<sup>13</sup> – développent des stratégies identitaires différentes et les traduisent différemment dans leurs œuvres littéraires. Or, tous les deux jalonnent leurs textes d'itinéraires, de déplacements et d'errances, et c'est la raison pour laquelle on peut les placer sous le signe d'une belle expression de Jean-Claude Charles, citée par Régine Robin, celle de l'enracinerrance. Il s'agit, et c'est ce que je veux démontrer dans mon étude, « des écritures de l'entre-deux, de la béance, de l'interstice » qui « mettent en scène des identités de parcours, d'itinéraire, non fixées sans être totalement dans l'éclatement »<sup>14</sup>.

## 1961

En 1961, Bruno Durocher est forcé de séjourner en Pologne. Trois ans avant, on l'a invité en tant qu'éditeur français – directeur de la maison d'édition Caractères – à Varsovie pour « y mettre sur pied une anthologie de la poésie polonaise contemporaine ainsi

<sup>8</sup> A. Prstojevic, *Le Témoin et la bibliothèque...*, op. cit., p. 45.

<sup>9</sup> A. Bosquet cité d'après B. Durocher, *Les Livres de l'homme. Œuvre complète I. Poésie, À l'image de l'homme*, Paris, 2012, p. 996.

<sup>10</sup> C. Mauriac cité d'après *ibid.*, p. 998.

<sup>11</sup> Durocher a été détenu à Mauthausen, Rawicz – à Auschwitz.

<sup>12</sup> En 1968, Piotr Rawicz sera le témoin du mariage de Bruno Durocher ; la photo de Piotr Rawicz avec les jeunes mariés, Nicole Gdalia et Bruno Durocher, en est la preuve. Cf. *Les Livres de l'homme. Œuvre complète IV. Album. Les visages de l'homme*, éd. X. Houssain et N. Gdalia, Paris 2017, p. 168.

<sup>13</sup> E. Wiesel, *Le Mendiant de Jérusalem*, Paris 1998, p. 26.

<sup>14</sup> R. Robin, *Le Deuil de l'origine...*, op. cit., p. 233.

qu'une grande édition des classiques polonais. Il en a le projet depuis un an. Cela pourrait, pense-t-il, sauver *Caractères* en grande difficulté économique »<sup>15</sup>. Or, dès qu'il arrive, Karol Kuryluk, le ministre de la Culture, perd son poste et Bruno Durocher se trouve retenu de force, son passeport français confisqué, sous prétexte qu'il détiendrait des secrets d'État. Il ne quittera le pays qu'en 1963, à l'occasion d'une tournée en Afrique avec une délégation culturelle. Pendant son séjour forcé en Pologne, sa maison d'édition, en France, périclité. En 1959, sa femme a obtenu le divorce. Il revient en France pour recommencer à zéro, sans cacher la motivation autobiographique de son œuvre :

Tous ces événements ainsi que le combat quotidien pour l'existence ont contribué à ce que mon œuvre n'ait pu se manifester pleinement ni en France ni en Pologne. Aujourd'hui je vous présente mon **cheminement poétique gravé par une existence douloureuse et tumultueuse**<sup>16</sup>.

À la question posée par « L'Arche », il répondrait donc – on ne peut que le supposer – par la mise en exergue des obligations testimoniales du survivant : « Ce poème n'est pas une œuvre d'art / mais **un témoignage de l'époque du crime** / qui couvre la terre de sang et d'étendards / de cadavres et d'abîmes ». (*ŒC I*, p. 273) ; « Retrouverai-je un jour mon peuple mort sur la rive de la vie / je parle pour lui je grave son cri sur la face du monde / **je suis son témoin** » (*ŒC I*, p. 126). Bruno Durocher frôlerait ainsi le danger exprimé par Piotr Rawicz dans sa préface au *Sablier* de Danlio Kiš :

Le danger constant qui guette cette littérature, son péché le plus fréquent : grandiloquence, discours larmoyant, manichéisme, invasion des clichés. En pratiquant depuis fort longtemps nombre de ces auteurs, je suis devenu allergique à l'emploi du premier degré de certains substantifs tels « criminel », « bourreau » « victime », « tortionnaire », « folie »... et proposerai qu'on inflige une amende pour leur abus, surtout lorsque ce répertoire va de pair avec une triste indigence du vocabulaire<sup>17</sup>.

Rawicz, quant à lui, donne sa réponse à la question posée par « L'Arche » dans la postface au *Sang du ciel* publié en 1961. Il y constate : « Ce livre n'est pas un document historique. Si la notion de hasard (comme la plupart des notions) ne paraissait pas absurde à l'auteur, il dirait volontiers que toute référence à une époque, un territoire ou une ethnie déterminés est fortuite »<sup>18</sup>. On dirait qu'on a affaire ici à un manifeste artistique, un défi aux théoriciens se plaçant dans la lignée de Theodor Adorno et pour qui l'écriture concentrationnaire constitue un nœud gordien de doutes ontologiques,

<sup>15</sup> *Les Livres de l'homme. Œuvre complète IV. Album, Les visages de l'homme*, op. cit., p. 146.

<sup>16</sup> B. Durocher, *Œuvres complètes I, À l'image de l'homme*, Paris, 2012, p. 33. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *ŒC I*, la pagination étant indiquée après le signe abrégatif.

<sup>17</sup> P. Rawicz, *Préface* [dans :] D. Kiš, *Sablier*, Paris 1982, p. VI.

<sup>18</sup> P. Rawicz, *Le Sang du ciel*, Paris 1961, p. 335. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *SC*, la pagination étant indiquée après le signe abrégatif.

obligations éthiques et problèmes esthétiques. Le chassé-croisé biographique et identitaire de Rawicz et son expérience concentrationnaire ne débouchent pas sur des prises de position historiques, autobiographiques et testimoniales. Bien que son texte soit aujourd'hui cité parmi les plus grands témoignages de la guerre<sup>19</sup> et qu'il ait été réédité en 2021 dans la Bibliothèque de la Pléiade<sup>20</sup>, Piotr Rawicz n'avait apparemment pas l'intention de devenir une grande figure de témoin, comme celles de Robert Antelme, Elie Wiesel, Jorge Semprún ou David Rousset avec lesquels on le réédite. Bien au contraire, il nie (bien que cela puisse être une négation de nature subversive) toute finalité autobiographico-testimoniales de son activité scripturale qu'il considère comme étant atemporelle, anationale et aethnique. Ainsi, dans le texte de Rawicz, les événements historiques ne se déploient qu'en toile de fond de la narration – c'est d'ailleurs ce que l'auteur admet lui-même, en considérant les passages poétiques comme la partie la plus importante de son œuvre, « tout ce qu'il y a – dit-il – autour de cette époque, ce n'est que le ciment que j'ai utilisé pour les [les poèmes] fixer, pour les maintenir en place. Rien que de secondaire pour moi »<sup>21</sup>. Par conséquent, on y a affaire non pas à une historiographie, mais plutôt à une « scriptographie », une réflexion sur l'écriture – considérée comme une faculté d'organiser l'espace<sup>22</sup> – qui fait émerger du texte une topographie<sup>23</sup> :

On me demanda de raconter « en détail » ce qui s'était passé sur la plaine. Ce qui leur importait c'était la matinée, l'acte. Moi, je respirais encore les brouillards du crépuscule... La grande pierre et le fleuve me paraissaient tout proches, et la nuit. Les mitrailleuses

---

<sup>19</sup> L. Jurgenson, *Piotr Rawicz : les labyrinthes de la fiction identitaire*, [dans :] *Autour des écrivains franco-russes*, éd. M. L. Clément, Paris 2008, p. 248.

<sup>20</sup> *L'Espèce humaine et autres écrits des camps*, éd. Dominique Moncond'huy, Paris, 2021.

<sup>21</sup> Anna Langfus, *Conversations avec P. Rawicz*, « L'Arche » 1962, n° 61, p. 17. Sans aucun doute Rawicz manie dans cette conversation la provocation et le paradoxe plus qu'il ne théorise ou ne répond vraiment aux questions d'Anna Langfus qui, de son côté, semble se poser en juge face à lui. La position de Rawicz sur le témoignage et sur l'importance de sa poésie est par conséquent plus nuancée que je ne l'avance dans cet article. Or, vu l'ampleur du présent travail, je ne vais pas développer cet aspect de la philosophie du témoignage de Piotr Rawicz, analysé déjà par plusieurs auteurs, notamment par Juliette Adams, Didier Dumarque, Luba Jurgenson, Judith Kaufmann et d'autres.

<sup>22</sup> Rawicz définit ainsi le caractère de son activité scripturale : « Il faut que je souligne ma ressemblance avec un insecte : or, n'avez-vous pas remarqué que jamais l'homme ne ressemble autant à l'insecte que quand il se livre au jeu d'écrire ?... Disséquer le monde en petits éléments, dessiner sur du papier de petits signes rapides qui se veulent uniques, voilà l'attitude où la fraternité – à vrai dire hideuse – de l'homme et de l'insecte se manifeste de la manière la plus pure, dans la saleté tout entière. Et l'attitude, et les mouvements du cerveau de l'homme lors de l'acte d'écrire ne sont-ils donc pas ceux d'un insecte idéal, charnu et ventru, mou et organisateur de l'espace ? » (*SC*, p. 146).

<sup>23</sup> Pour en savoir plus, cf. J. Bodzińska-Bobkowska, *Auto/bio/géo/graphies : les enjeux spatiaux de la mémoire dans les récits autobiographiques et testimoniaux du temps de la guerre chez Durocher, Langfus, Rawicz*, « Quêtes littéraires » 2022, n° 12, p. 85-97.

du matin et les gens qui me posaient les questions n'étaient plus que les briques d'un monument que je ne devais jamais ériger (SC, p. 24).

Il s'agit pourtant d'une topographie sans référent concret ; dans le texte du *Sang du ciel*, les précisions géographiques sont floues et nébuleuses : « En Ukraine, une ville d'importance moyenne (SC, p. 18) » ; « Et ce fut une station de montagne et une petite ville et une grande ville et des sentiers abrupts et des auberges et des huttes paysannes (SC, p. 205) ». Judith Kaufmann y voit une expérience d'élimination qui se déroule « dans la zone du langage où les mots existent pour eux-mêmes, en cet instant privilégié du désengagement du monde que Paul Ricœur, à la suite de John Searle, nomme, de manière suggestive 'la suspension de référence' »<sup>24</sup>. La même nébulosité topographique s'observe dans les textes de Bruno Durocher : « C'était dans la ville qui enfermait entre les tours de ses églises les cercueils des rois de Pologne sur le bord d'un fleuve gris » (*ÆC I*, p. 35) ; « J'ai aimé ce pays où le fleuve gris chantait la nostalgie de la grande plaine » (*ÆC I*, p. 933). Or, les stratégies « topographiques » de ce Cracovien de Paris – je reprends ici le titre du film biographique sur la vie de Bruno Durocher de Jerzy Tuszewski – différeront en fonction du choix de la langue d'expression artistique, ce qu'on va voir dans la suite de cette étude.

## Exil libérateur ?

Bruno Durocher, né Bronisław Kamiński – c'était d'ailleurs une identité fictive créée par sa mère, Selma Glickstein – est un juif d'origine polonaise. Sa véritable identité est dissimulée par sa mère : il est baptisé et élevé chrétiennement au Collegium Scholarum Piarum. À l'âge de 16 ans, il découvre ses origines juives, fait une déclaration d'apostasie et se convertit au judaïsme, prenant un nom juif : Baruch<sup>25</sup>. Arrêté dans les débuts de la guerre sous un faux nom – Ernest Zrogowski – il est emprisonné en tant que Polonais à Mauthausen. Sa triple identification (Bronisław/Baruch/Ernest Glickstein/Kamiński/Zrogowski) sera effacée après la libération du camp : il quitte son pays natal, prend le nom de Bruno Durocher et recommence à zéro en tant que Français. Il décide – reprenons cette idée forgée par André Neher et citée par Piotr Sadkowi – de se créer à partir du néant :

Auschwitz est comme un passage fatal entre les récifs [...] C'est un retour au chaos [...] Mais peut-être aussi la pénétration en Auschwitz invitera-t-elle la pensée à s'y fixer en demeure et l'incitera-t-elle à se renouveler du dedans, à réaliser enfin ce premier

<sup>24</sup> J. Kaufmann, *Langage de la violence et violence du langage : la Shoah dans le Sang du ciel de Piotr Rawicz*, « Études Art et Littérature. Université de Jérusalem » 1993, n° 20, p. 59–60.

<sup>25</sup> Pour en savoir plus sur le parcours biographique et familial de Bruno Durocher, cf. : J. Bodzińska-Bobkowska, *Terytorium podzutka. Bronisław Kamiński/Bruno Durocher. Próba monografii*, Gdańsk 2021, p. 49–53 ; J. Bodzińska-Bobkowska, *Bruno Durocher, le jeu de miroirs des origines*, [dans :] *Les livres de l'homme. Œuvre complète IV, Les visages de l'homme*, op. cit., p. 281–287.

pas — le seul qui soit absolument libre — et qui consiste à se créer à partir du néant. Le monde n'a-t-il pas surgi d'un tel acte créateur, *ex nihilo* ?<sup>26</sup>

L'acte créateur *ex nihilo* nécessite une nouvelle parole, ce que Durocher – qui avant la guerre ne parlait que le polonais – proclame dans un de ses poèmes de l'après-guerre :

La main du destin a coupé le cordon ombilical qui me liait à mon pays natal / **j'ai extrait de ma gorge la langue polonaise** / le pays où gît mon peuple est derrière moi / cimetière aux cadavres anonymes / souvenirs ensevelis dans la terre ravagée par la violence / ma jeunesse est morte brûlée dans le feu qui a consumé mes manuscrits / **j'ai changé le rythme de mon cœur / l'expression de ma pensée / voici ma nouvelle parole** / la nouvelle dimension de l'attente (*ŒC I*, p. 337)

Il sera par la suite l'auteur d'au moins<sup>27</sup> douze recueils poétiques, cinq romans et récits, deux recueils de pièces théâtrales et deux recueils d'essais ; tous écrits en français et dont Paul Éluard aurait dit : « J'ai lu vos poèmes avec une grande émotion. Vous êtes un des nôtres »<sup>28</sup>. Luc Estang souligne, pour sa part, la force testimoniale de l'œuvre de Durocher : « Cette poésie ne pouvait pas ne pas avoir une saveur amère, parce que le poète y délivre tout ce qui l'a meurtri »<sup>29</sup>. La stratégie scripturale (et identitaire ?) de Rawicz est, comme je l'ai déjà mentionné plus haut, différente.

En février 1962 paraît dans « L'Arche » une interview d'Anna Langfus avec Piotr Rawicz où l'écrivain témoigne explicitement : « la vérité historique ou politique ne m'intéresse pas. Seule compte pour moi la vérité ontologique »<sup>30</sup>. Originaire de Lviv, ville par excellence multiculturelle, et issu d'une famille aisée, Piotr Rawicz<sup>31</sup> est un polyglotte qui parle couramment le polonais, l'ukrainien, le yiddish, le russe, le français et l'allemand. Ceux qui le connaissent à Paris dans les années cinquante confirment aussi sa connaissance de l'hébreu, de l'anglais, de l'espagnol et de la langue hittite<sup>32</sup>. « Double piège de l'enracinement et de l'éclatement – Régine Robin n'analyse pas l'œuvre littéraire de Piotr Rawicz, mais, comme le montre Piotr Sadkowski dans son

<sup>26</sup> A. Neher, *L'Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris 1970, cité d'après P. Sadkowski, *Langue (dé)colonisée, langue colonisatrice : la surconscience linguistique et la condition juive chez Albert Cohen et Piotr Rawicz*, « Romanica Silesiana » 2011, n° 6, p. 89.

<sup>27</sup> Selon les références citées par les Éditions Caractères, dans les volumes des *Œuvres complètes* de Bruno Durocher.

<sup>28</sup> Paul Eluard cité d'après B. Durocher, *Les livres de l'homme. Œuvre complète. Poésie*, op. cit., p. 997.

<sup>29</sup> Luc Estang cité d'après *ibid.*

<sup>30</sup> *Conversation d'Anna Langfus avec Piotr Rawicz*, op. cit., p. 17.

<sup>31</sup> Pour en savoir plus, cf. A. Ciarkowska, *Lwów – Paryż. Przemiany tożsamości Piotra Rawicza*, [dans :] *Konstrukcje i destrukcje tożsamości*, t. 5, éd. E. Golachowska, D. Pazio-Wlazłowska, Warszawa 2019 ; *Lwow – héritage multiculturel de Piotr Rawicz*, [dans :] *Premiers savoirs de la Shoah*, éd. Judith Lindenbergh, Paris 2017.

<sup>32</sup> Cf. Z. Romanowiczowa, *Czy istnieje życie poobozowe*, « Kultura » 1999, n° 1-2, p. 32-34.

texte sur le *Sang du ciel*<sup>33</sup>, les analogies entre l'approche de Rawicz à la langue française et celle des auteurs que Robin aborde (Kafka, Canetti, Celan, Perec *et al.*) sont explicites – va et vient, oscillation/traduction. Langue maternelle, langue étrangère. Où trouver une place, un espace de langue, un intervalle, une langue entre ?<sup>34</sup> ». Si Rawicz décide d'écrire son unique roman en français, c'est peut-être pour y chercher « [...] à être toujours sur les bords, tout près de l'abîme, là où ça bascule, ça bouscule, ça trébuche, bredouille, bafouille; à être toujours au-delà ou en-deçà, jamais sur le trait, sur la lettre, en écart, contre, à côté de la plaque, à côté de ses pompes »<sup>35</sup> ? Il s'agit, en effet, d'écrire dans une *langue-autre*, hybride, hantée par l'ombre des langues disparues, des langues d'origine<sup>36</sup>. L'auteur du *Sang du ciel* décrit cette disparition au début de son roman, en contemplant les lettres de l'alphabet juif dispersées et fragmentées, provenant des vieilles pierres tombales du cimetière juif en voie de disparition :

On cassait de vieilles pierres tombales. Sous les coups de maillet, sourds et aveugles, s'éparpillaient les caractères sacrés des inscriptions vieilles d'un demi-millénaire [...]. Un *aleph* s'en allait vers la gauche, tandis qu'un *hei* sculpté sur un autre morceau de pierre retombait vers la droite. Un *guimmel* épousait la poussière et un *noun* le suivait dans sa chute... (SC, p. 66)

L'écriture de Rawicz non seulement – citons encore Robin – « désinstalle, dématérise, déterritorialise, arrache à l'enracinement, creuse un écart, rend visible la perte, la castration symbolique, le manque »<sup>37</sup>, mais rend compte de ce processus – on a déjà mentionné le caractère « scriptographique » de cette écriture – en insérant dans le texte des commentaires métatextuels sur la nature de l'écriture et de la parole dont le caractère, loin d'être philologique ou linguistique, traduit plutôt une quête existentielle, une vérité – au juste – ontologique :

Parlant de soi, Boris employait tantôt la première, tantôt la troisième personne. Cette hésitation traduisait-elle un besoin obscur d'objectiver sa propre existence, besoin éprouvé couramment par ceux à qui leur existence échappe ? Comme si dans le moulin de « ce-qui-est », de « ce-qui-devient » et de « ce-qui-disparaît », le mot « objectif » correspondait à une autre chose qu'à une vue de l'esprit. La langue des notes, elle-même, constituait un volapük où des bribes de français, de slave et d'autres encore n'entretenaient pas toujours des rapports de bon voisinage. J'avoue franchement ma faible préparation à cette sorte d'exégèse philologique. Le personnage m'avait joué un vilain tour. Et tout de même, peu à peu s'empara de moi la tentation de sauver les débris d'un récit qui n'en était pas un, pas tout à fait un... (SC, p. 150-151)

<sup>33</sup> P. Sadkowski, *Krew nieba Piotra Rawicza*, « Teka » 2005/2006, n° 5-6, p. 332.

<sup>34</sup> R. Robin, *Le Deuil de l'origine...*, op. cit., p. 7.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> P. Sadkowski, *Krew nieba Piotra Rawicza*, op. cit., p. 332.

<sup>37</sup> R. Robin, *Le Deuil de l'origine...*, op. cit., p. 7.

J'emploie la troisième personne du singulier au même titre que notre « expérience quotidienne » semble être enfermée dans les trois dimensions classiques. Le caractère illégitime, la fausseté de ces entraves qu'impose la grammaire ! Il me faudrait maintenant la quatrième, la millième personne d'un nombre qui ne serait connu d'aucune arithmétique. D'un nombre qui serait comme un couteau dirigé vers le cœur de cette « Éternelle Fuyante » qui se nomme « Réalité » (SC, p. 271–272).

Chemin faisant, Rawicz « sort la langue française du musée, de la guêpière de sa syntaxe »<sup>38</sup> et ses langues maternelles constituent une source sous-jacente de son texte – c'est du moins ce qu'en pense Jan Gościński, l'auteur de la préface à la traduction polonaise du *Sang du ciel* : « [...] le texte étrange de Rawicz, bien qu'il soit écrit en français, manifeste une tonalité visiblement différente, polonaise »<sup>39</sup>. C'est aussi la réflexion d'autres lecteurs plurilingues du texte de Rawicz : « Une de mes amies parisiennes qui est bilingue – témoigne Joanna Szczęsna citée par Piotr Sadkowski – prétend que la version polonaise est nettement meilleure que le texte français. Elle pense que Rawicz devait lui-même traduire mentalement son livre du polonais en français. Un autre ami, qui parle yiddish et à qui je lisais à haute voix des fragments du livre, s'obstine à dire qu'il entend dans le texte polonais des échos d'un premier modèle juif. Quoi qu'il en soit, chapeau bas devant le traducteur, qui a su entendre, par l'intermédiaire du français (une des nombreuses langues dont se servait Rawicz), une secrète source hypodermique des langues originelles »<sup>40</sup>.

En 1962, Piotr Rawicz reçoit le prix Rivarol qui récompensait – le prix est aujourd'hui disparu – le meilleur roman écrit en français par un auteur étranger. Mais le roman en question est, comme on vient de le voir, palimpseste : plurilingue, hétérogène et hybride. Si Rawicz choisit le français, c'est pour y trouver une situation langagière liminaire, pour éprouver l'avantage dont parlait Beckett, celui de « désensibiliser le langage »<sup>41</sup>. Rawicz ne s'enracine pas dans le *monolinguisme* français et il n'essaie pas de rompre avec les souvenirs et avec lui-même, selon la formule de Cioran : « Qui renie sa langue pour en adopter une autre, change d'identité, voire de déceptions [...]

<sup>38</sup> Z. Romanowiczowa, *Czy istnieje życie poobozowe...*, op. cit., p. 33.

<sup>39</sup> J. Gościński, *Préface*, [dans :] P. Rawicz, *Krew nieba*, Kraków 2003, p. 12, cité d'après P. Sadkowski, *Une mystérieuse matière hétérolinguistique. La réception du « Sang du ciel » en Pologne*, [dans :] *Un ciel de sang et de cendres. Piotr Rawicz et la solitude du témoin*, éd. A. D. Rosenman, F. Louwagie, Paris 2013, p. 101.

<sup>40</sup> J. Szczęsna, *Niedostrzeżeni pisarze i przeoczone książki*, « Gazeta Wyborcza » 2004, 25–26 septembre, p. 17, cité d'après P. Sadkowski, *Une mystérieuse matière hétérolinguistique*, op. cit., p. 105.

<sup>41</sup> « Dans son *Journal*, Michel Leiris prit note d'un échange particulièrement marquant avec Beckett : « comme je demande si cela ne le gêne pas d'écrire en français alors que l'anglais est sa langue maternelle, il me répond qu'au contraire cela a pour lui l'avantage de désensibiliser le langage » », entrée du 5 octobre 1964, M. Leiris, *Journal 1922–1989*, éd. J. Jamin, Paris 1992, p. 602, cité d'après A. Ausoni, *Mémoires d'outre langue. Écriture translingue de soi*, Genève 2018, p. 134.

*héroïquement traître*, il rompt avec ses souvenirs et, jusqu'à un certain point, avec lui-même »<sup>42</sup>. Motivations qui ont peut-être, entre autres, guidé Bruno Durocher.

## Glissements idiomatiques et identitaires

La diversité linguistique qui transparaît à travers le français du *Sang du ciel* n'est apparemment qu'un échantillon du style de Rawicz, qui aurait créé beaucoup plus que les deux livres qu'il a publiés. Zofia Romanowiczowa se souvient de l'activité scripturale incessante de Rawicz et parle d'une valise remplie de textes inédits, écrits dans un mélange de toutes les langues possibles, valise léguée au neveu de l'écrivain qui était censé la détruire<sup>43</sup>. Elle contenait – on ne peut que le supposer – entre autres un immense roman multilingue où Rawicz se servait d'au moins dix langues et qui n'a jamais été publié<sup>44</sup>. Le plurilinguisme de Rawicz contraste avec le monolinguisme apparent de Bruno Durocher qui, *héroïquement traître*, a « extrait de sa gorge la langue polonaise » pour trouver une « nouvelle parole ». Or, le volume inédit de 500 pages, intitulé *Obraz człowieka*, signé Bronisław Kamiński-Durocher, broché à la maison d'édition Caractères et daté de 1989, ne contient que les textes poétiques en polonais que Bruno Durocher a écrits sans, pour la plupart, les publier<sup>45</sup>. La tonalité des textes polonais diffère de celle des poèmes écrits en français<sup>46</sup>, surtout quand il s'agit de son attachement au pays d'origine. En français, le poète déclare : « La Pologne est morte en moi emportée par le souvenir de mes morts / la langue polonaise est morte en moi avec l'image de ma mère violente et assassinée par les paysans » (*ŒC I*, p. 124), il témoigne du recul qu'il prend par rapport à son pays natal : « je venais de brûler tous mes livres polonais / je venais de brûler tous mes manuscrits polonais / et j'étouffais d'un orgueil douloureux » (*ŒC I*, p. 177) et il souligne son attachement à sa nouvelle patrie : « Il me fallut pendant trois ans fouler les pavés de cette ville / pendant trois ans respirer la poussière de Paris / pour faire surgir mes pensées dans cette langue / et rendre indépendante ma parole » (*ŒC I*, p. 125).

Or, dans des textes inédits écrits en polonais, Kamiński décrit la Pologne dans une convention surprenante. Dans un ton lyrique, nostalgique, enfantin et naïf, comme l'indiquent les rimes régulières et simples, comme dans une rengaine enfantine, il exprime son attachement au pays natal, à sa langue et à sa nature :

<sup>42</sup> E. Cioran cité d'après *ibid.*, p. 37.

<sup>43</sup> Z. Romanowiczowa, *Czy istnieje życie poobozowe...*, op. cit., p. 32-34 ; p. 35.

<sup>44</sup> Cf. P. Sadkowi, *Une mystérieuse matière hétérolinguistique...*, op. cit.

<sup>45</sup> B. Kamiński-Durocher, *Obraz człowieka*, Paris 1989, inédit. Les citations provenant de l'œuvre citée, dans ma traduction philologique, seront marquées à l'aide de l'abréviation *OCz*, la pagination étant indiquée après le signe abrégatif et le texte polonais dans la note de bas de page. Je remercie Nicole Gdalia, la veuve du poète, de m'avoir communiqué le volume inédit.

<sup>46</sup> Les fragments de cette partie de l'article ont été traduits du polonais et proviennent de ma monographie consacrée à l'œuvre de Bruno Durocher. Pour en savoir plus, cf. J. Bodzińska-Bobkowska, *Terytorium Podrzutka...*, op. cit., p. 139-146.

[...] // mais il n'y a pas de langue plus proche que celle de mon enfance / elle est une nécessité étrange / qui, barbare et vorace / avec mes doigts est contradictoire // dans ma langue, le ruisseau c'est le ruisseau / et il doit y avoir un conte de fées slave / la langueur y remplit le cœur et l'âme / le vent et une chanson verte s'y égarent // dans ma parole il y a la Pologne / je ne prononce pas ce nom, mais il vit / une forêt près de Cracovie et un village / le vent dansant dans un moulin (OCz, p. 208)<sup>47</sup>.

Il témoigne aussi de la connaissance et de l'attachement à son histoire et à sa culture :

[...] et pourtant tu es comme une femme bien-aimée / ornée de l'arôme des plantes et des désirs / tu écoutes notre amour / et nos trahisons / qui font saigner ton corps // et viennent des défilés de légendes / Wanda Krakus Wernyhora / maître Twardowski / chansons romantiques tissées de préjugés romantiques / Konrad Kordian / [...] // [...] L'Europe, la terre des feux et guerres / le continent de fer / le continent des nations de criminels et des nations de victimes / terre sanglante / et au milieu de cette rose terrifiante / toi, la plaine des ancêtres / forêts de chênes, l'odeur des tilleuls / et seigle balancé par les vents // [...] (OCz, p. 418–419, 424)<sup>48</sup>.

La Pologne – une femme bien-aimée ! Une Mère ! – est ici présentée dans une convention idyllique, elle est opposée à l'Europe, terre sanglante d'incendies et de batailles, et forme un espace de paix : plaine odorante et balayée par les vents, au milieu de la tourmente. Ces textes polonais, avec leur vision de la Pologne, étonnent :

[...] Je regarde chaque fragment du paysage / le tram maladroit qui ronronne le long des rails / et l'émotion comme une griffe invisible / fait voir une rue et une maison future de mon fils // Varsovie, la ville des gens enfin heureux / des femmes dormant au calme, comme l'eau de la rivière qui coule lentement / tu m'es chère, comme l'homme le plus cher du monde / c'est toi que j'attends (OCz, p. 392)<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> « [...] // lecz nie ma mowy bliższej od mojego dzieciństwa / jest to przedziwna konieczność / która jak żarłoczność barbarzyńska / z moimi palcami jest sprzeczna // w mojej mowie strumień musi nazywać się strumień / i musi w niej być baśń słowiańska / w niej musi rzewność przepełnić serce podwójnie / zielona piosenka w niej śpiewa wiatrowa i bezpańska // w mojej mowie jest Polska / choć imienia jej nie wymawiam ono żyje / lasek pod Krakowem i wioska / wiatr tańczący w młynie ».

<sup>48</sup> « [...] a przecież jesteś jak kobieta ukochana / ozdobiona aromatem roślin i tęsknot / słuchasz naszej miłości / i naszych zdrad / rozkrwawiających twoje ciało // przybywają pochody legend / Wanda Krakus Wernyhora / mistrz Twardowski / romantyczne pieśni utkane z romantycznych krzywd / Konrad Kordian / [...] // [...] Europo ziemio pożarów i wojen / kontynencie żelaza / kontynencie narodów zbrodniarzy i narodów ofiar / ziemio krwawa / a w samym środku tej przerażającej róży / ty równino praocjów / lasy dębowe zapach lip / i żyto rozkołysane wiatrami // [...] ».

<sup>49</sup> « [...] Patrzę na każdy skrawek krajobrazu / na niezgrabny tramwaj szumiący po szynach / a wzruszenie jak niewidoczny pazur / odsłania przyszłą ulicę i dom mego syna // Warszawo ludzi nareszcie szczęśliwych / kobiet śpiących spokojnie jak powolny nurt rzeki / jesteś mi droga jak najdroższy człowiek żywy / na ciebie czekam ».

Cette description de la Pologne est-elle fantasmatique ou est-elle politique ? N'oublions pas que les années 1950 sont marquées par un renforcement de la censure, dont les exigences sont présentées aux hommes de lettres pendant les rencontres à Nieborów. Le pouvoir exige alors que l'art soit proche de la réalité et qu'il présente les valeurs socialistes. Le sujet de la Seconde Guerre mondiale et le fantastique sont, en revanche, interdits. Parallèlement – les poèmes polonais ne sont pas datés, je ne peux donc que le supposer – le poète témoigne dans le recueil français :

[...] la Pologne est morte en moi emportée par le souvenir de mes morts / la langue polonaise est morte en moi avec l'image de ma mère violente et assassinée par les paysans / car elle était Juive ma mère. (*ŒC I*, p. 124)

Et renforce cette déclaration dans le recueil suivant :

le pays où je suis né / est aveugle et sourd / sa langue fermée par le paysage comme par une grande muraille / ses oreilles fermées aux cris de mon peuple / il est devenu le lieu du crime et de la souffrance / tombe cimetière de toute ma famille de toute ma chair multiple héritière des générations / alors j'ai détruit le mur devant mes yeux / pour échapper au souvenir de l'agonie / et pour parler à haute voix aux oreilles de tous et / j'ai trouvé ton corps – France / [...]. (*ŒC I*, p. 370)

La France dont « le corps » est retrouvé et désiré s'avère pourtant n'être qu'une vision fantasmatique résultant, peut-être, de la tension dont parle Janet Walker dans le contexte des témoins de la Shoah, la tension entre « la tragédie du manque d'appartenance » et « le danger d'une appartenance fantasmatique » :

ô France que nous aimons / patrie de lucidité / pays des citoyens / premier pays d'égalité / premier pays de liberté / pays où l'homme fut nommé l'homme / où les parias ont perdu leur masque de peur / où les chrétiens les Juifs et les athées ont reçu leur part de fraternité / ô France je te cherche et ne te trouve pas / je te cherche en cette année 1963 après le crucifié / je te cherche et ne te trouve pas (*ŒC I*, p. 218).

## Les écritures de l'enracinement

On ne sait pas ce que cachait la valise remplie de textes laissée par Piotr Rawicz, il est donc impossible de comparer les inédits de Durocher et ceux de Rawicz. Dans le texte du *Sang du ciel*, les considérations identitaires sont beaucoup moins explicites que celles de Durocher ; l'universalité du récit signalée dans la postface en fournit l'explication. Et pourtant, si on cherche bien, on y retrouve des passages où le texte devient transparent et l'expérience du déracinement – universelle et ontologique – prend des tonalités intimes. Rawicz écrit :

J'aimais le paysage de notre passé où se confondaient le désert biblique et la steppe parcourue par les Scythes. Où ailleurs aurais-je trouvé ce cocktail d'oriental et de slave,

cette union de deux races dont chacune avait forgé ses nostalgies propres et uniques, aussi profondes que la mort et plus vastes ? (SC, p. 236)

Cette ville que vous aimez et qui vous a tout à l'heure fichu une telle frousse, elle sera brûlée, mais elle sera toujours là... Enfin, elle sera toujours quelque part. Ne vous en faites pas. Un jour vous allez retrouver le chemin qui y mène. (SC, p. 76)

Tu sais que je ne veux pas partir. Après tout, cette ville est plus ou moins à moi. Ceux qui crèvent sont pour moi les seuls compagnons possibles... Ma famille, mes paysages, mon cimetière. (SC, p. 70)

Ce « je ne veux pas partir » est une composante substantielle des textes en question. Elle se fait entendre aussi dans les écrits de Bruno Durocher qui, en exil et écrivant en français, déplore la destruction de son pays natal :

Tu chercheras la ville mais elle ne sera plus / tu chercheras le village mais il ne sera plus / ni la forêt ni le fleuve / ni le bras de ta femme / tu chercheras toi-même mais tu ne seras plus / ni ton oreille ni ton œil / ne te dirige dans aucune direction / car partout attend la mort / ne reste pas ici car ici attend la mort / [...] (CEC I, p. 207)

La vieille Pologne est enterrée, **seules les mêmes dénominations** sont restées pour couvrir la nouvelle réalité façonnée par la guerre, par la destruction, par les changements forcés. Qu'est donc devenue son enfance, cet attachement à ce quelque chose de primitif, qui a été emporté par l'histoire ?<sup>50</sup>

Une des réponses possibles à l'exil forcé est, du moins selon Adorno, la force de l'écriture : « Pour qui n'a plus de patrie, l'écriture peut devenir le lieu qu'il habite »<sup>51</sup>. Cette écriture du déracinement et de l'errance, jalonnée de parcours, d'itinéraires, de déplacements est inclassable. Marquée de transferts, translations et traductions, elle se situe non seulement aux limites des langues et des genres littéraires, mais constitue avant tout un enjeu identitaire, humain. Piotr Rawicz se rendait parfaitement compte de cette valeur ontologique et anthropologique de son expérience qui dépasse le cadre d'une époque ou d'une vie : « Je trouve cette époque parfaitement normale – dit-il – elle correspond à ce qu'il y a de plus profond en nous. Pour moi, cette guerre est comme le germe même de l'être, l'être à l'état pur »<sup>52</sup>.

Les deux pratiques scripturales que l'on vient d'analyser, le plurilinguisme de Piotr Rawicz et le monolinguisme errant de Durocher, s'opposent. En effet, l'auteur du *Sang du ciel* conçoit son activité littéraire comme une quête ontologique à portée universelle,

<sup>50</sup> B. Durocher, *Le livre de l'Homme*, [dans :] idem, *Les Livres de l'homme. Œuvre complète II. Prose, Les Mille Bouches de l'homme*, Paris 2013, p. 316.

<sup>51</sup> Th. Adorno cité par L. Lê, *Par ailleurs, exils*, Paris 2014, p. 82.

<sup>52</sup> *Conversation d'Anna Langfus avec Piotr Rawicz*, op. cit., p. 17.

planétaire et même cosmique. Comme telle, l'écriture de Rawicz s'offre aux considérations non seulement historiques, mais avant tout philosophiques et – ce qui importe aujourd'hui – anthropologiques et géocritiques<sup>53</sup>. C'est peut-être grâce à l'universalité de ce récit que le texte de Rawicz se voit actuellement relu et que la mémoire de cet écrivain – longtemps oublié, comme le prouve entre autres l'essai biographique de Janna Katz-Hewetson publié en 1990 dans la revue « Kultura » : *Piotr Rawicz, un écrivain oublié*<sup>54</sup> – est aujourd'hui revisitée. L'héritage littéraire de Bruno Durocher, dont la valeur testimoniale est incontestable, attend encore l'attention du grand public. Pour autant, sa mémoire est préservée par ses héritiers de la maison d'édition Caractères qui œuvrent pour éviter le sort que Kamiński-Durocher a pressenti pour lui, il y a un demi-siècle :

Ce soir / le vingt-et-un février 1961 / je me sens abandonné et seul / [...] / j'ai oublié la langue de mes camarades / même si je prononce les mêmes paroles / leur sens est différent / et probablement je serai oublié / existe-t-il une tragédie plus grande pour un poète / [...] <sup>55</sup> (OCz, p. 441)

## Bibliographie

- Adams J., *Le Sang du ciel ou l'expérience poétique d'un survivant*, « Tsafon » 2021, n° 82, p. 57–68.
- Ausoni A., *Mémoires d'outre langue. Écriture translingue de soi*, Genève 2018.
- Bodzińska-Bobkowska J., *Auto/bio/géo/graphies : les enjeux spatiaux de la mémoire dans les récits autobiographiques et testimoniaux du temps de la guerre chez Durocher, Langfus, Rawicz*, « Quêtes littéraires » 2022, n° 12, p. 85–97.
- Bodzińska-Bobkowska J., *Terytorium podrzutka. Bronisław Kamiński/Bruno Durocher. Próba monografii*, Gdańsk 2021.
- Ciarkowska A., *Lwów -Paryż. Przemiany tożsamości Piotra Rawicza*, [dans :] *Konstrukcje i destrukcje tożsamości*, t. 5, éd. E. Golachowska, D. Pazio-Włazłowska, Warszawa, 2019, p. 327–334.
- Ciarkowska A., *Lwow – héritage multiculturel de Piotr Rawicz*, [dans :] *Premiers savoirs de la Shoah*, éd. Judith Lindenberg, Paris 2017, p. 139–154.
- Conversation d'Anna Langfus avec Piotr Rawicz*, « L'Arche » 1962, n° 61, p. 16–17.
- Durocher B., *Les Livres de l'homme. Œuvre complète I. Poésie, À l'image de l'homme*, Paris 2012.
- L'Espèce humaine et autres écrits des camps*, éd. Dominique Moncond'huy, Paris 2021.
- Gościcki J., *Préface*, [dans :] P. Rawicz, *Krew nieba*, Kraków 2003.

<sup>53</sup> Cf. A. Ubertowska, *Krew nieba: w poszukiwaniu narracji organicznych*, [dans :] eadem, *Historie biotyczne. Między estetyką a geotraumą*, Warszawa 2020, p. 70–77.

<sup>54</sup> J. Katz-Hewetson, *Piotr Rawicz – pisarz zapomniany*, « Kultura » 1990, n° 3, p. 125–133.

<sup>55</sup> *Dzisiaj wieczór / dnia dwudziestego pierwszego lutego 1961 roku / czuję się opuszczony i sam [...] / [...] przestałem znać język współtowarzyszy / wprawdzie wymawiam te same słowa / ale one mają inne znaczenie / i prawdopodobnie zostaną zupełnie zapomniane / czyż może być większa tragedia dla poety / [...]*

- Jurgenson L., *Piotr Rawicz : les labyrinthes de la fiction identitaire*, [dans :] *Autour des écrivains franco-russes*, éd. M. L. Clément, Paris 2008, p. 245–257.
- Kamiński-Durocher B., *Obraz człowieka*, Paris 1989 (inédit).
- Katz-Hewetson J., *Piotr Rawicz – pisarz zapomniany*, « Kultura » 1990, n° 3, p. 125–133.
- Kaufmann J., *Langage de la violence et violence du langage : la Shoah dans le Sang du ciel de Piotr Rawicz*, « Études Art et Littérature. Université de Jérusalem » 1993, n° 20, p. 50–66.
- Kertész I., *Holocauste comme culture*, trad. N. Zaremba-Huzsvai et Ch. Zaremba, Arles 2009.
- Lê L., *Par ailleurs, exils*, Paris 2014.
- Leiris M., *Journal 1922–1989*, éd. J. Jamin, Paris 1992.
- Les Livres de l'homme. Œuvre complète IV. Album. Les visages de l'homme*, éd. X. Houssain et N. Gdalia, Paris 2017.
- Neher, A., *L'Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris 1970.
- Prstojevic A., *Le Témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes 2012.
- Rawicz P., *Préface* [dans :] D. Kiš, *Sablier*, Paris 1982, p. I–XIII.
- Rawicz P., *Le sang du ciel*, Paris 1961.
- Robin R., *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, une langue en moins*, Vincennes 2003.
- Romanowiczowa Z., *Czy istnieje życie poobozowe*, « Kultura » 1999, n° 1–2, p. 25–38.
- Sadkowski P., *Langue (dé)colonisée, langue colonisatrice : la surconscience linguistique et la condition juive chez Albert Cohen et Piotr Rawicz*, « Romanica Silesiana » 2011, n° 6, p. 89–109.
- Sadkowski P., *Krew nieba Piotra Rawicza*, « Teka » 2005/2006, n° 5–6, p. 329–333.
- Sadkowski P., *Une mystérieuse matière hétérolinguistique. La réception du « Sang du ciel » en Pologne*, [dans :] *Un ciel de sang et de cendres. Piotr Rawicz et la solitude du témoin*, éd. A. D. Rosenman, F. Louwagie, Paris 2013, p. 97–110.
- Szczęśna J., *Niedostrzeżeni pisarze i przeoczone książki*, « Gazeta Wyborcza » 2004, 25–26 septembre, p. 17.
- Semprun J., Wiesel E., *Se taire est impossible*, Paris 1995.
- Ubertowska A., *Historie biotypczne. Między estetyką a geo-traumą*, Warszawa 2020.
- Wiesel E., *Le Mendiant de Jérusalem*, Paris 1998.

## Entre la présence et l'absence<sup>56</sup> : l'écriture de l'enracinement<sup>57</sup> de Bruno Durocher et Piotr Rawicz

### Résumé

Bruno Durocher et Piotr Rawicz sont aujourd'hui connus (Rawicz) ou pas (Durocher) comme des écrivains d'expression française. Or, ce n'est qu'après avoir survécu aux camps de concentration qu'ils ont décidé de quitter leurs villes natales, respectivement Cracovie et Lviv, d'émigrer en France et de changer – pour le français – leur langue d'expression artistique. Il s'agit, bien

<sup>56</sup> Les recherches à la base du présent article ont été réalisées dans le cadre du projet n° 2021/41/N/HS2/01753, financé par le Centre National de la Science (Narodowe Centrum Nauki).

<sup>57</sup> L'expression est de Jean-Claude Charles, cité d'après R. Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, une langue en moins*, Vincennes 2003, p. 233.

évidemment, non seulement d'une décision artistique, mais aussi d'une stratégie identitaire qui met en corrélation émigration « physique » et émigration « d'une langue ». Tous les deux « déracinés » et « apatrides » développent ces stratégies identitaires différemment et les traduisent de manières souvent opposées dans leurs œuvres littéraires. Celles-là, placées entre langues, cultures et identités sont jalonnées d'itinéraires, de déplacements et d'errances. La présente étude a pour objectif d'observer les choix linguistiques et littéraires de deux écrivains qui, par leurs trajets biographiques et scripturaux, se retrouvent tous les deux sous le signe de l'expression formulée par Jean-Claude Charles, celle de l'enracinerrance.

### **Between Presence and Absence: Bruno Durocher and Piotr Rawicz**

#### **Abstract**

Bruno Durocher and Piotr Rawicz are now known (or not) as French writers. However, it was only after surviving concentration camps (Mauthausen and Auschwitz) that they decided to leave their hometowns, Cracow and Lviv, to emigrate to France and change – to French – their language of artistic expression. It was, of course, not only an artistic decision, but also an identity strategy that correlates physical emigration with emigration from the language. Both “uprooted” and “stateless”, they develop these identity strategies differently and represent them in opposing ways in their literary works. Placed between languages, cultures, and identities, these works are marked by routes, displacements, and wanderings. The present study aims to analyze the linguistic, testimonial and literary choices of two writers and see how, through their biographical and scriptural trajectories, they face their condition of the perpetual stranger, condemned to the state of – as formulates it Jean-Claude Charles – “enracinerrance”.

**Mots-clés :** Rawicz, Durocher, Shoah, enracinerrance, identité

**Keywords:** Rawicz, Durocher, Shoah, enracinerrance, identity

**Słowa kluczowe:** Rawicz, Durocher, Shoah, enracinerrance, tożsamość



*François-Emmanuel Boucher*

Collège militaire royal du Canada

ORCID 0009-0000-6944-9947

## Revendiquer en français la culture innue de Mashteuiatsh. L'autre récit sur la naissance de la confédération canadienne dans *Kukum* de Michel Jean

### La nature du problème

« C'est difficile d'expliquer le territoire d'avant. Le bois d'avant les coupes à blanc. La Péribonka d'avant les barrages »<sup>1</sup> ; « Ils ne se contentent pas de couper les arbres, c'est toute la vie qu'ils détruisent, les oiseaux, les animaux, ils abattent l'esprit même de la forêt »<sup>2</sup>. Ces phrases tirées de *Kukum* (2019), roman écrit par Michel Jean (1960–), auteur innu de Mashteuiatsh, poursuivent la tentative entreprise par l'auteur il y a déjà plus d'une dizaine d'années de préserver la mémoire de la communauté innue du Québec en mettant en scène les histoires de son peuple sur fond de déculturation et d'anomie. Jean décrit les coutumes ancestrales, les anciens modes de vie et les croyances des Innus qui furent lourdement fragilisés depuis leur première rencontre avec les Euro-Canadiens, depuis, autrement dit, que ces « ils », en aménageant le territoire, abattirent « l'esprit même de la forêt », forçant alors les peuples nomades qui y habitaient à changer leurs mœurs et à se sédentariser. « Les Innus sont passés de l'autonomie à la dépendance. Nous n'en sommes jamais tout à fait sortis encore »<sup>3</sup>, réitère le narrateur de *Kukum*. Donner une voix à un peuple effacé, à une nation oubliée dont les quêtes et les souffrances ont été supprimées trop longtemps de l'histoire officielle est au centre du travail littéraire de l'auteur de *Tiohtiá:ke*. C'est une autre histoire de la création du Canada qui est mise en branle dans les textes de Michel Jean, une histoire plus trouble, une histoire encore largement inconnue il y a une quarantaine d'années et, surtout, une histoire qui peine toujours à percoler à l'intérieur du récit national de manière à devenir pleinement officielle. « À l'école, encore aujourd'hui, explique Michel

---

<sup>1</sup> M. Jean, *Kukum*, Montréal 2019, p. 115.

<sup>2</sup> Ibid., p. 163.

<sup>3</sup> Ibid., p. 171.

Jean en 2020, on n’enseigne pas ce qui s’est passé ici avant, ça n’existe pas »<sup>4</sup>. Donner une image du « avant », « imaginer une forêt sautant d’une montagne à l’autre jusqu’à l’au-delà de l’horizon, visualiser cet océan végétal balayé par le vent »<sup>5</sup> afin d’expliquer les conséquences de la disparition de cet état du monde devient, pour Michel Jean, un acte de résistance, seul capable de rendre compte des difficultés que connaissent les peuples autochtones canadiens, et, dans ce cas-ci, les Innus de Mashteuiatsh.

Le but affirmé de l’auteur de *Kukum* est, par ses écrits, de faire concurrence aux mythes nationaux canadiens ressassés dans les manuels scolaires, dans la littérature traditionnelle et chez d’innombrables politiciens en ce qui concerne une conception du passé qui a, pendant plus de trois siècles, fait presque complètement fi de la question autochtone. Les récits traditionnels de fondation du Canada encensent le colon et le défricheur, figures mythiques dont l’action parvint à plier ce continent *sauvage*, à soumettre les *nouveaux* territoires et à les incorporer à l’ordre socio-économique d’abord de la France, ensuite de l’Angleterre puis, plus largement, à celui de l’Amérique du Nord. Dans *Kukum*, Michel Jean raconte une autre histoire de la naissance du pays par le truchement de la vie de son arrière-grand-mère, Almanda Siméon, afin de narrer les transformations que connaissent les Innus vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c’est-à-dire au moment où « l’Acte de l’Amérique du Nord britannique de 1867 et les Actes indiens de 1876, 1880 et 1884 assignèrent de manière univoque au gouvernement fédéral la ‘tutelle des Indiens, peuple incapable de gérer ses propres affaires’ »<sup>6</sup>, selon les propos du gouvernement canadien de l’époque. Se met dès lors en place le système d’école résidentielle dont la finalité avouée est de déculturer les autochtones pour les couper à jamais de leur tradition. Comme l’explique le révérend Edward F. Wilson en 1873, le but est de maintenir une politique qui parviendra à « sevrer », *wean* en anglais, complètement les amérindiens, « de leur ancienne vie sauvage, de leur inculquer des goûts civilisés [...], d’encourager leurs rapports avec les Blancs, bref d’en faire des Canadiens »<sup>7</sup>.

Un récit en trois temps est donné : la vie d’avant, la dépossession et la vie d’après. Le nomadisme, la déculturation et l’anomie. Jean fait la généalogie d’une déroute annoncée qui culmine avec la disparition abrupte et sans appel du mode de vie innu. Le développement économique du territoire, la centralisation du pouvoir politique canadien, le développement hydraulique, les infrastructures, l’aménagement des routes, le réseau ferroviaire, l’alphabétisation de la population participent sur la longue durée à la construction d’une *persona* canadienne dont la nature imaginée s’avère incompatible avec les mœurs autochtones. La naissance de la Confédération canadienne en 1867 prévoit, comme le rappelle Nicolas Sbarrato, une forme d’assimilation agressive alors

<sup>4</sup> J. Lapointe, *La magie d’Almanda*, « La Presse », 24.12.2020, <https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2020-12-24/kukum-de-michel-jean/la-magie-d-almanda.php> (consulté le 5.08.2024).

<sup>5</sup> M. Jean, *Kukum*, op. cit., p. 115.

<sup>6</sup> N. Sbarrato, *L’Éducation dans les communautés autochtones au Québec. Du système d’écoles résidentielles à l’espoir contemporain*, « Globe », 2005, vol. 8, n° 2, p. 262.

<sup>7</sup> Cité d’après D. Delâge et J.-Ph. Warren, *Le Piège de la Liberté. Les Peuples autochtones dans l’engrenage des régimes coloniaux*, Montréal 2017, p. 368.

rarement remise en question. Comme le veut la formule tristement célèbre, le plan d'action est clair : « il faut tuer l'Indien qui se trouve en lui (en chaque Indien) et sauver l'homme »<sup>8</sup>. Sortir l'autochtone du bois et le sédentariser le long des routes en train d'être construites demeure le point de départ de cette vaste opération. L'élan civilisateur seul peut mettre fin à cette forme d'anarchie que manifeste l'existence sur « une *terra nullius*, un territoire sans maître »<sup>9</sup>, d'un peuple ignorant tout de l'organisation sociale européenne. La fondation du Canada exige comme condition *sine qua non* la disparition de ces mœurs considérées comme datant de l'âge du fer si ce n'est de l'âge de pierre. Le gouvernement canadien parle alors de « créer toute infrastructure jugée nécessaire pour parvenir au but fixé – l'assimilation par le biais de l'affranchissement »<sup>10</sup>. Par exemple, à Roberval, en 1888, les routes sont asphaltées, l'hôpital Sainte-Élizabeth est construit, une gare de train de la « Canadian National Railway »<sup>11</sup> est érigée sur l'axe ferroviaire Québec / Lac Saint-Jean. Pour lutter contre l'épidémie de tuberculose qui sévit alors, la congrégation religieuse des Ursulines érige « devant le monastère, un énorme sanatorium dont la façade de brique fai[t] près de deux cents mètres<sup>12</sup> ». Le projet canadien est celui du progrès, de l'ordre et de la domination du territoire. Comme le souligne le narrateur de *Kukum*, ce projet hypnotise par sa puissance. Même parmi les autochtones, plusieurs ont alors de la difficulté à concevoir l'ampleur réelle de la déstructuration qui s'annonce :

Comment pouvions-nous savoir ce qui allait suivre? Même si les indices devenaient évidents... Les scieries qui se multipliaient, le chemin de fer arrivé à Roberval qui amenait toujours plus de colons et de bûcherons, et les énormes bateaux à vapeur d'Horace Bemer, emplis de touristes sur Pekuakami. Peut-être nous sentions-nous à l'abri. Peut-être préférons-nous ne pas voir les signes avant-coureurs de ce progrès qui nous menaçait<sup>13</sup>.

Par la mise en scène fictionnelle de sa propre généalogie familiale, Michel Jean propose un contre-discours au récit de la construction de la confédération canadienne faite par les deux peuples fondateurs, les Français et les Britanniques, au moment où s'oublieraient, vers la fin du 19<sup>e</sup> siècle, leurs interminables rivalités d'autrefois. *Kukum* est l'histoire d'un non-dit, de ce qui ne relève ni de la culture canadienne-française ni de la culture canadienne-anglaise. Ce n'est ici l'histoire ni des francophones ni des anglophones du Canada, et encore moins des aléas de leurs guerres de jadis et de naguère, ou de leurs sempiternelles disputes politiques. *Kukum* narre ce qu'on a oublié d'expliquer en ce qui concerne, dans ce cas-ci, les Innus de Mashteuiatsh, une fois que le développement socio-économique instaure la drave sur la Péribonka, sédentarise les populations sur des réserves, enferme ces chasseurs-cueilleurs dans des maisons

<sup>8</sup> N. Sbarato, *L'Éducation dans les communautés autochtones au Québec...*, op. cit., p. 263.

<sup>9</sup> D. Delâge et J.-Ph. Warren, *Le Piège de la Liberté...*, op. cit., p. 401.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> M. Jean, *Kukum*, op. cit., p. 194.

<sup>12</sup> Ibid., p. 195.

<sup>13</sup> Ibid., p. 148.

préfabriquées et encourage le gouvernement à envoyer, par milliers, leurs enfants dans des pensionnats pour les *désautochtoniser* et en faire des *vrais Canadiens*. Jean fournit le complément oublié au sujet de l'histoire canadienne, une sorte d'*addendum* qui ternit considérablement le tableau général, ce qui rend le récit de fondation à la fois plus tragique et, surtout, beaucoup plus juste historiquement. Il s'agit d'une avancée majeure pour l'histoire canadienne et une conception du passé plus complexe qui est en train de naître grâce à ce type de littérature<sup>14</sup>.

Le Canada s'est développé en multipliant sur son territoire des génocides culturels à grande échelle. Sans aucune hésitation perceptible, le gouvernement a pratiqué une politique de rouleau compresseur qui a ravagé, sans la moindre considération, des peuples aux cultures vues au mieux comme retardataires, au pire comme inexistantes, pour que triomphe de manière continue le grand progrès économique-technologique. C'est la conclusion finale à laquelle aboutissent Delâge et Warren dans l'un des livres les plus fouillés sur cette question : « dans le bouleversement sans précédent du continent ayant suivi la conquête de l'Amérique, le facteur dominant a toujours été un colonialisme qui, avide de terres et de ressources, a broyé dans ses rouages les Premières Nations sous couvert de les civiliser »<sup>15</sup>. Jean cherche à narrer les traumatismes oubliés de ceux qui ont été contraints à être civilisés, à être domestiqués et pliés à un mode de vie qui n'est pas le leur. Il fait le récit de ceux qui ont été forcés à entrer de plein fouet, souvent sur la période d'une seule génération, dans l'uniformité progressive de l'hégémonie culturelle des peuples conquérants. En décrivant les peurs, la tristesse, le malheur, il fait voir l'effarant destin de ceux qui ont été normalisés à grands coups de déracinement et de déculturation.

Il est important de souligner que le colon canadien au 19<sup>e</sup> siècle, si ce n'est le Canadien tout court encore jusqu'à très récemment, n'a qu'une très faible conscience de la vie des autochtones sur son territoire. Ils sont pour lui en grande partie invisibles expliquant le paradoxe qu'incarne le citoyen canadien incapable de se considérer lui-même, même un seul instant, comme un puissant colonisateur. Un mythe persistant qui traverse l'histoire canadienne indique haut et fort qu'il n'est pas *cela*, d'où le dialogue de sourds que génère trop souvent la question autochtone chez la population générale. Le sommet du colonialisme se manifeste avec sa pleine vigueur lorsque s'efface dans la conscience des acteurs leur propre position coloniale allant jusqu'à entretenir cette supercherie politique qui leur dicte la conviction d'être les premiers à aménager un territoire. La fondation du Canada est un cas exemplaire de cette cécité qui insuffle sa force, pour ne pas dire son fanatisme, à l'acte colonial. *Kukum* indique qu'il n'y a une telle chose qu'un territoire vierge et que *civiliser* a un coût incommensurable pour ceux qui en subissent les contrecoups. Même la vie des peuples nomades implique l'existence d'une civilisation.

---

<sup>14</sup> Sur la complexification que produit ce type de littérature sur l'historiographie canadienne actuelle et même sur l'historiographie occidentale, je renvoie au chapitre *Fabriquer une littérature* de M. Gatti, *Être écrivain amérindien au Québec. Indianité et création littéraire*, Montréal 2006, p. 178–193 ainsi qu'à « La Revue des Lettres modernes », 2018, n° 10 (numéro sur les « Images de l'Amérindien dans les littératures francophones actuelles », sous la direction de Sylvie Vignes).

<sup>15</sup> D. Delâge et J.-Ph. Warren, *Le Piège de la Liberté...*, op. cit., p. 412.

Au moment de la naissance officielle de la confédération canadienne qui va de pair avec l'aménagement soutenu du territoire, cette cécité vis-à-vis de la question autochtone est encore plus forte et, dès lors, encore plus surprenante. À ses propres yeux, le Canadien francophone ou anglophone ne colonise pas ; il développe, il construit, il civilise : il assure la norme sociale par l'instauration des prérogatives régaliennes de son propre État naissant. On ne pense pas, par exemple explique Catherine Larochelle, « l'accapement du territoire aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles comme étant une colonisation, et ce, même si c'est le terme qu'on utilisait à l'époque. Les colons qui sont allés s'établir au Saguenay, en Abitibi, dans 'les pays d'en haut', on les a intégrés au récit national québécois sans aucune connotation colonialiste »<sup>16</sup>. Autant dans la littérature que dans la peinture ou la commémoration politique officielle, le colon, le défricheur et le draveur incarnent encore largement des acteurs idéalisés du développement du territoire canadien à son origine.

Avec son œuvre, Michel Jean participe à ce mouvement de fond, actuellement puissant au Canada, qui cherche, par l'entremise de la littérature, à décoloniser l'histoire et les versions traditionnelles canadiennes-françaises ou canadiennes-anglaises, qui, chacune à leur manière, ont longtemps encensé les acteurs du passé, les héros canadiens d'autrefois, sans réfléchir au coût exorbitant que la construction de ce pays neuf du Nouveau Monde a eu sur les peuples autochtones. Jean combat l'impérialisme discursif allochtone canadien, ici quasi-synonyme de québécois, en intégrant dans son récit une description de l'*avant*, non pour l'idéaliser ou encore le critiquer, mais pour lui donner une consistance, montrer qu'autrefois une autre civilisation existait sur ce territoire, même si aux yeux de la technique victorieuse, elle était sans valeur et devait derechef être annihilée pour disparaître :

C'est ardu à expliquer parce que cela n'existe plus. Les usines à papier ont dévoré la forêt. La Péribonka a été soumise puis souillée. D'abord par la drave, puis les barrages ont avalé ses chutes impétueuses et créé des réservoirs dont l'eau nourrit maintenant les centrales électriques<sup>17</sup>.

Le choc de ce contre-discours est considérable si l'on en juge par la façon dont il dévalorise en la resémantisant la grandeur des récits de la fondation du Canada et celle de la figure mythique du défricheur générique. Du héros national, le colon canadien, le pionnier, le draveur, pour ne pas dire l'explorateur, le marchand, le bûcheron, le *self-made man* franco-britannique assoiffé de conquête territoriale et de grand espace *vierge* à habiter deviennent désormais les complices et, encore plus souvent, les acteurs de l'asservissement et de la déstructuration des peuples et des cultures autochtones. Le héros se fait tortionnaire et complice, si ce n'est acteur, d'un ethnocide en marche même si ses actions ne revêtent pas, du moins pour lui à l'époque, ce caractère destructeur. Le temps historique révèle une nouvelle dimension de l'acte défini couramment par le terme de *civilisateur*. C'est dans ce contexte, si je veux extrapoler en me référant,

---

<sup>16</sup> E. Arpin-Simonetti, *Décoloniser notre regard : table ronde avec Catherine Larochelle, Mélissa Mollen-Dupuis et Philippe Néméh-Nombré*, « Relations » 2019, n° 802, p. 24.

<sup>17</sup> M. Jean, *Kukum*, op. cit., p. 11.

par exemple, à la littérature canadienne-française la plus classique, que Menaud Maître draveur, personnage créé par Félix-Antoine Savard en 1937 au même titre que Jean Rivard, personnage de feuilleton inventé en 1862 par Antoine Guérin-Lajoie, perdent leur aura de héros national du moins dans un certain type de production littéraire contemporaine et aux yeux de certains acteurs politiques. De résistant à la menace du capitalisme anglo-saxon pour l'un ou d'entrepreneur intrépide pour l'autre, ces deux héros traditionnels se transforment en figures éponymes, troublantes allégories léguées d'un passé de moins en moins glorieux, d'un grand projet ethnocide dont les conséquences restent toujours visibles aujourd'hui. Plusieurs congrégations religieuses et politiciens canadiens, à l'exemple de Sir John Alexander Macdonald, qui ont tenu des rôles fondamentaux dans la construction du pays connaissent aussi un sort identique. La radicalité du changement est colossale. Le passage d'un récit à un autre oblige à reconsidérer la nature des actions passées. Je pense même que c'est en comprenant le sens de cette transmutation qu'il s'avère possible de prendre la juste mesure de l'apport littéraire fondamental des textes de Michel Jean.

### Créer un autre récit à même la langue du colonisateur

La fiction romanesque que Michel Jean développe depuis plus d'une dizaine d'années cherche ainsi à produire de multiples brèches dans le discours canadien qui idéalise la naissance du pays. Ce type de production littéraire peut être regardé comme générateur de fissures dans le récit de fondation qui ne tenait, somme toute, qu'en raison d'une forte dose d'aveuglement et d'une méconnaissance généralisée de la nature de l'acte colonial qui acquiert une autre signification dès qu'on focalise sur la question autochtone. Les statues se déboussolent, les socles s'érodent et ne laissent entrevoir à la lumière du jour que des catastrophes insoupçonnées, des « histoires d'horreur »<sup>18</sup> comme le relate le narrateur de *Kukum*. C'est pourquoi écrire en français dans ce contexte particulier demeure paradoxal pour ne pas dire contradictoire du fait que l'auteur innu, en s'exprimant dans la langue du colonisateur euro-descendant, officialise sa totale assimilation à la culture de l'autre, thuriféraire de la technique et de la sédentarisation bienfaisante. Michel Jean écrit en français. Pour ce que j'en sais par la lecture des nombreuses entrevues qu'il a accordées aux médias et par *Le mot de l'auteur* situé à la fin de *Kukum*, Michel Jean, à l'instar « de ses frères », n'a « jamais appris l'innu-aimun »<sup>19</sup>. Il est né et il a grandi « en ville »<sup>20</sup> et, donc, n'a jamais vécu sur une réserve. Il a même longtemps laissé presque cacher ses origines autochtones. C'est par l'écriture qu'il a commencé à revendiquer sa véritable appartenance culturelle et qu'il a manifesté le fait qu'il n'a pas été complètement « blanchi »<sup>21</sup> par le projet colonial canadien.

En plus d'être écrivain, Michel Jean est un chef d'antenne célèbre sur le réseau télévisé privé le plus important au Québec. Il est diplômé de l'Université de Montréal

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 186.

<sup>19</sup> Ibid., p. 223.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.

et se considère aussi comme un francophone. Cela dit, même si la tragédie des Innus de Mashteuiatsh n'est pas narrée en innu-aimun, même si l'auteur use de la langue de l'*autre*, même s'il est justifiable d'y voir là une certaine forme d'assimilation, c'est bel et bien en raison de la maîtrise de cette langue que cette tragédie devient maintenant audible. L'usage du français n'est pas en contradiction avec son projet littéraire, car Jean vise d'abord à faire comprendre à ses lecteurs une autre dimension du passé, à faire entrevoir un plus grand degré de complexité dans le récit historique. Ainsi, l'auteur de *Kukum* ne cherche pas à ressusciter d'antiques modes de vie sous une quelconque forme folklorisée. C'est la fissure dans l'édifice national qui manifeste pour lui une contestation radicale, et non la volonté de se réapproprier une langue et un mode de vie en grande partie à jamais effacés. L'engagement littéraire de Jean se réalise sur le plan de l'historiographie.

*Kukum* a beau être écrit en français, le récit qu'il propose de la fondation du pays, lui, n'est aucunement *canadien*. Comme le suggère Marie-Ève Bradette dans un article intitulé « Langue française ou langue autochtone? Écriture et identités culturelles dans les littératures des Premières Nations », « l'adéquation langue maternelle-identité doit être repensée et reformulée dans un contexte culturel, celui des Première Nations où la langue a été violentée, fracturée, voire génocidée »<sup>22</sup>. Même si sa production littéraire se fait en français, Michel Jean n'adhère pas à l'historiographie allochtone telle qu'elle se construit dès son origine. Dans son livre, Jean ne réactualise pas les mythes habituels, la découverte d'un territoire *vierge*, le nationalisme agraire, l'appropriation heureuse du territoire, Maria Chapdelaine en goguette, l'apport fondamental de la *Britishness*, l'esthétisation grandiloquente du colon, du missionnaire et du coureur des bois. La contestation que produit l'œuvre de Michel Jean relève d'abord d'une affaire de mémoire. Par un renversement des thèmes de la narration et une resémantisation de la nature des archétypes canadiens, l'usage de la langue coloniale devient libérateur, car cette langue sert désormais à transmettre un témoignage resté trop longtemps inaudible, souvenirs meurtris d'un peuple sacrifié, exclu de la trame narrative officielle du grand récit de la *découverte* du Canada.

Il faut savoir qu'en 2021, la population autochtone au Canada est évaluée à 1 807 250 selon les statistiques officielles<sup>23</sup>. En ce qui concerne la province du Québec, elle s'élève à 205 010, soit 2.5 % de la population totale évaluée à 8 485 000 habitants<sup>24</sup>. Les Innus sont partagés en neuf communautés distinctes dont sept « sont réparties le long de la côte nord du fleuve Saint-Laurent »<sup>25</sup>. Ce sont les communautés d'Essipit,

---

<sup>22</sup> M.-E. Bradette, *Langue française ou langue autochtone? Écriture et identité culturelle dans les littératures des Premières Nations*, « Captures » 2018, vol. 3, n° 1, <http://revuecaptures.org/node/1514> (consulté le 2.08.2024).

<sup>23</sup> Statistique Canada. « Statistiques sur les peuples autochtones », [https://www.statcan.gc.ca/fr/sujets-debut/peuples\\_autochtones](https://www.statcan.gc.ca/fr/sujets-debut/peuples_autochtones) (consulté le 28.04.2024).

<sup>24</sup> Statistique Canada, « La plupart des Autochtones vivent en Ontario et dans l'Ouest », <https://www150.statcan.gc.ca/n1/daily-quotidien/220921/g-a001-fra.htm#shr-pg0> (consulté le 28.04.2024).

<sup>25</sup> Gouvernement du Québec, « Innus », <https://www.quebec.ca/gouvernement/portrait-quebec/premieres-nations-inuits/profil-des-nations/innus> (consulté le 28.04.2024).

de Pessamit, d'Uashat-Maliothenam, de Mingan, de Natashquan, d'Unamen Shipu et de Pakuashipi<sup>26</sup>. Deux autres communautés sont situées plus au nord soit celle de Matimekosh-Lac-John, adjacente à Schefferville sur la frontière du Labrador, et celle de Mashteuiatsh, la communauté ancestrale de Michel Jean, située, elle, au Lac-Saint-Jean<sup>27</sup>, nommé lac Pekuakami dans *Kukum*, c'est-à-dire désignée selon la toponymie innue d'autrefois. « La nation innue compte plus de 16 000 personnes, ce qui en fait la troisième nation autochtone la plus peuplée du Québec, après la nation Mohawks et la nation Cris »<sup>28</sup>. Il y avait au 31 décembre 2019, 2121 Innus qui habitaient toujours la communauté de Mashteuiatsh, 4832 considérés comme des non-résidents (c'est-à-dire n'habitent pas dans leur réserve), pour un grand total de 6953 Innus de Mashteuiatsh dans la province de Québec<sup>29</sup>. Selon ces statistiques, la grande communauté innue représente un peu moins de 0.2 % de la population québécoise et celle de Mashteuiatsh moins de 0.08 %. Je rappelle que depuis leur sédentarisation, une grande majorité d'Innus sont scolarisés en français. En 2017, Statistique Canada évaluait à 11 360 le nombre d'Innus ayant des capacités linguistiques suffisantes pour parler leur propre langue nommée innu-aimun ou innu-montagnais<sup>30</sup>. À part quelques très rares universitaires, la langue innue est totalement inconnue de la population québécoise et canadienne.

Force est donc de constater que Jean ne s'adresse pas aux Innus. Il serait plus juste de dire qu'il parle pour eux : dans le domaine littéraire, il est leur représentant. Ce n'est pas aux siens mais à la population euro-descendante que l'auteur de *Le Vent en parle encore* raconte sa propre déculturation. Jean s'adresse aux Blancs qui ont déraciné ses ancêtres, qui les ont dénaturés et qui, par force, leur ont imposé l'apprentissage d'une autre langue, de mœurs et de croyances différentes sans jamais toutefois parvenir à leur faire oublier qui ils sont véritablement. Jean est le gardien de la mémoire innue au crépuscule de cette civilisation plurimillénaire. Comme il possède toujours cette mémoire, il en est à la fois le barde et le chamane attitré. Il écrit pour contester la version officielle et montrer à quel point elle est faussée et lacunaire. Même s'ils ont été victorieux sur le plan militaire et civilisationnel (avec tout ce que ce terme désigne dans ce texte), les Euro-canadiens sont en train de perdre pour de bon la partie dans le domaine de la construction mémorielle. Leur version idéalisée de la fondation du Canada tient de moins en moins la route. Le barde autochtone a le *Vent* de son côté, comme l'a découvert l'auteur lui-même surpris par son propre succès littéraire. L'usage du français n'a que redonné la puissance au conteur autochtone et l'a rendu maintenant audible chez la population allochtone qui avait mis en branle ciel et terre pour l'assimiler et pour « tuer l'Indien en lui ».

---

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Gouvernement du Québec, « Population autochtone du Québec », <https://www.quebec.ca/gouvernement/portrait-quebec/premieres-nations-inuits/profil-des-nations/populations-autochtones-du-quebec> (consulté le 28.04.2024).

<sup>30</sup> Statistique Canada, « Les langues autochtones des Premières Nations, des Métis et des Inuits », <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/as-sa/98-200-x/2016022/98-200-x2016022-fra.cfm> (consulté le 28.04.2024).

Comme l'écrit Jean, le français n'a pas réussi à effacer l'Innu, car son identité ne peut se réduire à une langue. Avant tout, l'Innu représente une culture et un mode de vie éminemment mystérieux. Pendant des siècles, les Innus ont vécu dans le grand Nord de l'Amérique septentrionale, à travers des forêts de conifères, le long de rivières larges comme des fleuves, à proximité d'un lac aussi profond qu'une mer où les hivers sont impossibles. Un univers où, en équilibre avec son environnement, le peuple innu a appris à prendre sans jamais détruire, à recevoir de la Nature et non à la dompter. « Une mer au milieu des arbres, dit le narrateur de *Kukum*, au sujet de Pekuakami. De l'eau à perte de vue, grise ou bleue selon les humeurs du ciel, traversée de courants glacés. Ce lac est à la fois beau et effrayant. Démesuré. Et la vie y est aussi fragile qu'ardente »<sup>31</sup>. Michel Jean a encore le souvenir de certaines histoires de ses ancêtres nomades qui ont vécu, à l'exemple de Malek dans le livre, « avant l'arrivée des Blancs »<sup>32</sup>. Grâce aux récits de son arrière-grand-mère, Almada Siméon, gardienne de la tradition orale, Jean connaît toujours « la légende de Mishtamishk, le grand castor de Mishtapeu, le géant, et du terrible Atshen. Celui qu'il fallait éviter »<sup>33</sup>. L'auteur de *Tiohtiá:ke* se fait ainsi passeur en réussissant à mettre par écrit une partie significative de cette mémoire ancestrale. La littérature retrouve ici sa forme ethnologique qui est celle du tombeau d'une tradition. *Kukum* illustre la souffrance du peuple innu et du même coup fait de l'histoire canadienne officielle, celle ressassée depuis la confédération, un récit négationniste fondamentalement scandaleux. Michel Jean génère une histoire nouvelle qui donne naissance à une représentation à la fois plus juste et beaucoup plus troublante du passé canadien. L'ajout de ce récit qui relate le déracinement de son peuple se superpose aux autres récits collectifs nationaux (nationalistes canadiens-français, britannico-orangistes, souverainistes québécois, irénistes fédéralisants, moralisateurs anti-américains, etc.) qui avaient jusqu'à très récemment le monopole de l'historiographie légitime. L'effet engendré est la quête d'un nouvel équilibre et d'une conception inédite de la réalité canadienne d'hier et d'aujourd'hui. Le récit d'un traumatisme d'une telle ampleur pousse nécessairement à la production d'un autre bilan. « De nouvelles pratiques discursives et symboliques émergent de la résurgence autochtone, » commente Jean-François Roussel, « et invitent l'observateur allochtone à désapprendre ses catégories de pensée et ses paradigmes »<sup>34</sup>. Reconnaître l'ethnocide fondateur sur lequel repose la construction du pays s'avère primordial. Le *Vent* comme allégorie de la mémoire toujours vivante et du souffle créateur devient un vecteur de justice. La mise par écrit du récit de la déstructuration du peuple innu de Mashteuiatsh pousse à reprendre le dialogue entre peuples coexistant sur le même territoire, expliquant dès lors pourquoi l'acceptation d'un tel récit symbolise en soi un acte d'ouverture et un geste hautement réparateur :

---

<sup>31</sup> M. Jean, *Kukum*, op. cit., p. 11.

<sup>32</sup> Ibid., p. 156.

<sup>33</sup> Ibid., p. 127.

<sup>34</sup> J.-F. Roussel, *Rencontrer la spiritualité autochtone : une pratique de décolonisation*, « Théologiques » 2018, vol. 26, n° 2, p. 119.

Mes enfants sont nés dans le bois. Mes petits-enfants ont grandi sur une réserve. Les premiers ont reçu leur éducation en territoire, les seconds, au pensionnat. En revenant, les enfants s'exprimaient en français. Les pères blancs leur interdisaient de parler l'innu-aimun et punissaient même ceux qui le faisaient. Un autre pont a été coupé entre les générations. Ils ont pensé qu'en les dépossédant de leur langue, ils en feraient des Blancs. Mais un Innu qui parle français reste un Innu. Avec une blessure de plus<sup>35</sup>.

Au sortir de l'école, s'ils étaient encore vivants, ajoute pour sa part Sbarrato, la plupart des autochtones « avaient perdu beaucoup d'amour-propre et se sentaient confus et honteux de leur identité »<sup>36</sup>. Dans *Kukum*, les enfants innus de la première génération sédentarisée sont, dès leur plus jeune âge, déportés, souvent *manu militari*, dans une école résidentielle située sur une île de la Baie d'Hudson adjacente à l'océan Arctique. Fort George, qui est maintenu en place par le gouvernement canadien entre 1930 et 1980, est le lieu où s'opère la dépossession culturelle de la communauté de Michel Jean. « Vous n'avez pas le choix, » dit le policier aux Innus qui hésitent à laisser leurs enfants partir à plus de 700 km de Pekuakami. « Les Indiens doivent apprendre à lire comme les autres Canadiens. C'est aussi simple que ça. Il est temps, même pour les sauvages, de devenir modernes »<sup>37</sup>.

Il semble inutile de rappeler dans le détail tous les abus qui ont été commis dans ces écoles d'endoctrinement où régnait le plus souvent un climat de terreur. Sévices sexuels de toutes sortes, esclavagisme, travail forcé, punitions arbitraires que l'on devrait plus justement nommer tortures, ensemble d'abus qui conduisirent trop souvent à l'irréparable comme le montre la découverte récente de fosses communes anonymes un peu partout dans les terrains vagues tout autour des écoles résidentielles du Canada. Il y a ainsi ceux et celles qui meurent dans cette vaste entreprise de *civilisation*, à l'exemple de Julienne dans *Kukum*, puis il y a les autres qui reviennent meurtris, humiliés, traumatisés : « On commença à observer des phénomènes qu'on n'avait jamais vus à Pointe-Bleue. Des hommes se soulaient toute la journée puis battaient leur femme »<sup>38</sup>. Le déracinement n'apporte aucun bienfait visible aux anciens nomades de Pekuakami. La déculturation a pour effet immédiat la perte d'un mode de vie que ne compense aucunement l'alcool et la violence communautaire. Parqués le long d'une route qui symbolise la construction du grand projet canadien, de plus en plus d'Innus songent désormais au suicide. La sédentarisation a un goût de mort et oblige à trouver une façon d'oublier des « cicatrices indélébiles »<sup>39</sup>. Très tôt, à l'intérieur d'une génération, la déculturation fait son chemin avec ses premiers résultats tangibles. Perte du sens des traditions, perte d'un mode de vie, perte du contact avec la Nature, perte de l'usage d'une langue, perte d'un territoire, perte d'un ensemble de croyances, perte d'une spiritualité : autant de meurtrissures que manifeste la dépendance honteuse qui

<sup>35</sup> M. Jean, *Kukum*, op. cit., p. 187.

<sup>36</sup> N. Sbarrato, *L'Éducation dans les communautés autochtones au Québec...*, op. cit., p. 266.

<sup>37</sup> M. Jean, *Kukum*, op. cit., p. 182.

<sup>38</sup> Ibid., p. 188.

<sup>39</sup> Ibid.

s'installe vis-à-vis du gouvernement fédéral à laquelle se superpose l'anomie avec son lot de dysfonctionnements. « Soudain une épidémie de morts s'est répandue »<sup>40</sup>. Le choc, cherche à faire comprendre Michel Jean, est abyssal. *Kukum* relève d'une poétique de la perte et de la déchéance irrévocable d'une civilisation. Le lecteur francophone ne peut plus faire l'économie du déni. Voilà comment « le progrès »<sup>41</sup> a fait son apparition, ironise le narrateur de *Kukum*. Cette histoire est désormais audible.

### Une cicatrice perceptible dans la construction de la mémoire

Le combat actuel des peuples autochtones du Canada revêt une pluralité de formes. Pour Michel Jean, la possibilité de sortie de crise passe sans aucun doute par des réformes politiques débouchant sur la réorganisation de l'ordre social canadien décidément périmé. À la fin de *Kukum*, Almanda Siméon, la gardienne de la tradition orale, celle qui parle la langue du colonisateur, celle qui maîtrise les codes de l'*autre*, celle qui est aussi en partie une *blanche*, celle qui sait lire et qui « se tient droite »<sup>42</sup>, quitte abruptement la réserve pour entreprendre son combat politique. C'est dans l'arène des Euro-descendants que doit avoir lieu la quête de justice. Almanda Siméon veut « voir Maurice Duplessis »<sup>43</sup>, premier ministre alors tout puissant de la province du Québec entre 1936 et 1939 puis entre 1944 et 1959. Elle veut lui parler, lui faire voir la condition inhumaine réservée à la population innue de Mashteuiatsh parquée dans une réserve, à proximité du chemin de fer, afin qu'on mette fin à cette avanie et qu'une autre manière d'interagir avec les autochtones devienne la norme. Jean entreprend, en fait, le même combat qu'Almanda Siméon, la *kukum*, la grand-mère comme on le dit en innu-aimun, mais cette fois-ci dans l'ordre symbolique et culturel. Pour Jean, le combat passe par la production d'un autre récit, qui est nécessairement, dans ce contexte, un contre-discours étant donné qu'il génère une version différente de la construction du Canada. Écrire dans la langue du colonisateur rend cette histoire accessible et génère, c'est là le pari du littéraire, une prise de conscience sur le coût incommensurable que la dé-culturation, jadis présentée comme nécessaire, a eu pour les peuples qui l'ont subie à coups de déportation, d'humiliation et de traumatisme, sans parler de torture et de viol. L'anomie visible qui règne actuellement dans plusieurs communautés autochtones ne tient pas du hasard et a aussi son histoire qui est indissociable de la mise en place des politiques canadiennes au moment de la naissance de la confédération.

Sans doute, le régime des pensionnats au Canada a eu les effets les plus insidieux sur la santé mentale des Autochtones, contribuant largement aux enjeux de dépendances de nos jours. Conçu comme moyen de « sauver » les enfants autochtones de « la déviance inhérente de leurs familles et de leurs communautés », les séquelles des abus vécus dans

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 189.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid., p. 222.

<sup>43</sup> Ibid., p. 200.

les écoles résidentielles se manifestent à travers une souffrance psychologique aiguë non seulement pour les survivants mais aussi chez les générations ultérieures<sup>44</sup>.

La *Loi sur les Indiens*, la sédentarisation forcée, les pensionnats. Michel Jean explique que des nations entières d'autochtones à l'exemple des Innus de Mashteuiatsh ont vécu ces *nécessités civilisationnelles* dans les larmes, les cris et le sang. La drave sur la Péribonka a été le signe d'un cataclysme pour les habitants qui demeuraient depuis des siècles dans cette région. L'aveuglement ne saurait justifier l'impardonnable même sur le temps long historique. Expliquer le territoire d'*avant*, donner une consistance au traumatisme en le nommant et en exposant son origine devient une nécessité intellectuelle, une forme d'honnêteté que commande la reconnaissance des faits. Trop de données concrètes, de preuves tangibles, rendent obsolètes les antiques récits bienheureux sur la naissance de la Confédération de 1867. Grâce à des récits comme *Kukum*, apparaissent ici et là dans la conscience historique des fosses communes et des « histoires d'horreur »<sup>45</sup> qui font ombrage à la mythologie canadienne traditionnelle et la réduisent à de la propagande politique qui a cherché à effacer l'injustifiable. Une nouvelle aurore pointe en direction du Nord et indique qu'un autre cycle de possibilités est envisageable. Il reste maintenant à savoir jusqu'à quel point la population générale aura le courage de sortir de sa sclérose actuelle pour avancer vers cet horizon inédit.

## Bibliographie

- Arpin-Simonetti E., *Décoloniser notre regard : table ronde avec Catherine Larochelle, Mélissa Mollen-Dupuis et Philippe Néméh-Nombré*, « Relations » 2019, n° 802, p. 24–27.
- Bradette M.-E., *Langue française ou langue autochtone? Écriture et identité culturelle dans les littératures des Premières Nations*, « Captures » 2018, vol. 3, n° 1, <http://revuecaptures.org/node/1514> (consulté le 2.08.2024).
- Delâge D. et Warren J.-Ph., *Le Piège de la Liberté. Les Peuples autochtones dans l'engrenage des régimes coloniaux*, Montréal 2017.
- Gatti M., *Être écrivain amérindien au Québec. Indianité et création littéraire*, Montréal 2006.
- Gouvernement du Québec, « Innus », <https://www.quebec.ca/gouvernement/portrait-quebec/premieres-nations-inuits/profil-des-nations/innus> (consulté le 28.04.2024).
- Gouvernement du Québec, « Population autochtone du Québec », <https://www.quebec.ca/gouvernement/portrait-quebec/premieres-nations-inuits/profil-des-nations/populations-autochtones-du-quebec> (consulté le 28.04.2024).
- Jean M., *Kukum*, Montréal 2019.
- Jean M., *Le Vent en parle encore*, Montréal, 2022.
- Lapointe J., *La magie d'Almanda*, « La Presse », 24.12.2020, <https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2020-12-24/kukum-de-michel-jean/la-magie-d-almanda.php> (consulté le 5.08.2024).
- « La Revue des Lettres modernes », 2018, n° 10.

<sup>44</sup> C. Lévesque, I. Radu et N. Tran, *Revue de Littérature. Services Sociaux. Thème : les dépendances chez les Premières Nations et les Inuits*, Montréal 2018, p. 6.

<sup>45</sup> M. Jean, *Kukum*, op. cit., p. 186.

- Lévesque C., Radu I. et Tran N., *Revue de Littérature. Services Sociaux. Thème : les dépendances chez les Premières Nations et les Inuits*, Montréal 2018.
- Roussel J.-F., *Rencontrer la spiritualité autochtone : une pratique de décolonisation*, « Théologiques » 2018, vol. 26, n° 2, p. 99–124.
- Sbarrato N., *L'Éducation dans les communautés autochtones au Québec. Du système d'école résidentielles à l'espoir contemporain*, « Globe » 2005, vol. 8, n° 2, p. 261–278.
- Statistique Canada, « Les langues autochtones des Premières Nations, des Métis et des Inuits », <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/as-sa/98-200-x/2016022/98-200-x2016022-fra.cfm> (consulté le 28.04.2024).
- Statistique Canada, « La plupart des Autochtones vivent en Ontario et dans l'Ouest », <https://www150.statcan.gc.ca/n1/daily-quotidien/220921/g-a001-fra.htm#shr-pg0> (consulté le 28.04.2024).
- Statistique Canada. « Statistiques sur les peuples autochtones », [https://www.statcan.gc.ca/fr/sujets-debut/peuples\\_autochtones](https://www.statcan.gc.ca/fr/sujets-debut/peuples_autochtones) (consulté le 28.04.2024).

## **Revendiquer en français la culture innue de Mashteuiatsh. L'autre récit sur la naissance de la confédération canadienne dans *Kukum* de Michel Jean**

### **Résumé**

La fiction romanesque que Michel Jean développe depuis plus d'une dizaine d'années cherche à produire des brèches dans le discours canadien qui a longtemps idéalisé la naissance du pays dans une historiographie très patriotique. *Kukum* peut être regardé comme générateur de fissures dans le récit de fondation qui ne tenait, somme toute, qu'en raison d'une forte dose d'aveuglement et d'une méconnaissance généralisée de la nature de l'acte colonial qui acquiert une autre signification dès qu'on focalise sur la question autochtone. Jean cherche à narrer les traumatismes oubliés de ceux qui ont été contraints à être civilisés et à se plier à un mode de vie qui n'était pas le leur. Il fait le récit de ceux qui ont été forcés à entrer de plein fouet, souvent sur la période d'une seule génération, dans l'uniformité progressive de l'hégémonie culturelle des peuples conquérants. Paradoxe à souligner, qui est longuement commenté dans cet article, la tragédie des Innus de Mashteuiatsh qui est racontée dans *Kukum* n'est pas narrée en innu-aimun, langue des ancêtres de Michel Jean, mais bien en français, langue du conquérant colonisateur. Michel Jean use de la langue de l'autre pour donner forme à la mémoire de ses ancêtres. Même s'il est justifiable d'y voir là un signe indéniable d'assimilation, c'est bel et bien en raison de la maîtrise de cette langue que cette tragédie devient soudainement audible au vaste nombre. Fait étonnant, l'usage du français ne semble pas entrer en contradiction avec le projet littéraire de Michel Jean, car ce dernier vise d'abord à faire voir un plus grand degré de complexité dans le récit sur les origines du Canada. Les statues se déboussolent, les socles s'érodent et ne laissent entrevoir à la lumière du jour que des catastrophes insoupçonnées, des « histoires d'horreur » comme le relate le narrateur de *Kukum*.

### **Reclaiming the Innu culture of Mashteuiatsh in French.**

### **The other story on the birth of Canadian Confederation in Michel Jean's *Kukum***

### **Abstract**

The fiction that Michel Jean has been developing over the last ten years or so has sought to create breaches in the Canadian discourse, which has long idealized the birth of the country in a highly patriotic historiography. *Kukum* can be seen as generating cracks in the founding narrative, which, all things considered, only held together because of a heavy dose of blindness and

a general misunderstanding of the nature of the colonial act, which takes on a different meaning as soon as we focus on the indigenous question. Jean seeks to narrate the forgotten traumas of those who were forced to be civilized and bend to a way of life that was not their own. He tells the story of those who were forced to enter head-on, often over the course of a single generation, into the progressive uniformity of the conquering peoples' cultural hegemony. A paradox worth noting, which is commented on at length in this article, is that the tragedy of the Mashteuiatsh Innu recounted in *Kukum* is not told in Innu-aimun, the language of Michel Jean's ancestors, but in French, the language of the conquering colonizer. Michel Jean uses the language of the other to give form to the memory of his ancestors. While this can justifiably be seen as an undeniable sign of assimilation, it is indeed because of the mastery of this language that this tragedy suddenly becomes audible to the vast majority. Surprisingly, the use of French does not seem to conflict with Michel Jean's literary project, which is to bring a greater degree of complexity to the story of Canada's origins. The statues become unsettled, the pedestals erode, revealing in the light of day only unsuspected catastrophes, "horror stories" as the narrator of *Kukum* relates.

**Mots-clés :** culture innue de Mashteuiatsh, Confédération canadienne, Michel Jean, *Kukum*, littérature québécoise

**Keywords:** Mashteuiatsh Innu culture, Canadian Confederation, Michel Jean, *Kukum*, Quebec literature

**Słowa kluczowe:** kultura innu z Mashteuiatsh, Kanadyjska Konfederacja, Michel Jean, *Kukum*, literatura kanadyjska

**Tomasz Chomiszczak**

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0002-2322-310X

## « Français par la forme, Polonais quant à la pensée ». Les idées théâtrales de Christien Ostrowski et leurs réalisations

Cet article est consacré à l'œuvre, surtout théâtrale, de Christien Ostrowski<sup>1</sup> : comte, homme de lettres, journaliste et politicien polonais. Comme ce personnage est actuellement assez peu connu (ou plutôt oublié), et qu'il semble cependant être un personnage fascinant et digne d'attention, on commencera par rappeler quelques faits de sa biographie avant de se concentrer sur son activité culturelle, y compris littéraire.

Christien Ostrowski est né le 19 mai 1811 à Ujazd près de Tomaszów Mazowiecki dans le duché de Varsovie, État lié alors à la France dans le cadre du système napoléonien<sup>2</sup>. Christien a fait ses études secondaires au lycée de Varsovie, puis au collège des frères Piaristes, après quoi il a entamé des études supérieures à la faculté de droit de l'université de Varsovie.

En 1830, il se rend en France où il assiste à la révolution de Juillet, suivie de celle de la Belgique qui a finalement proclamé son indépendance par rapport aux Pays Bas. Ces événements ont eu des répercussions en Pologne : Nicolas I<sup>er</sup>, depuis 1825 tsar de Russie et roi de Pologne, envisageait d'envoyer des troupes russes et polonaises pour mater la Belgique. C'est là une des causes de l'insurrection en Pologne, commencée le 29 novembre 1830 à Varsovie. Pendant cette période-là le père de Christien, le général Antoni Ostrowski, jouait un rôle de premier plan en tant que président du Sénat et commandant de la Garde nationale de Varsovie. Christien lui-même est alors revenu en Pologne et s'est engagé dans l'artillerie sous les ordres du général Józef Bem<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Né Krystyn Piotr Celestyn Józef Ostrowski; plus tard, dans des publications francophones, son premier prénom sera francisé et apparaîtra sous trois variantes : « Christien », « Christian » ou « Kristien ». Ce qui frappe dans ce dernier cas, c'est l'orthographe – une combinaison du polonais et du français. Ostrowski se servait aussi de son nom de plume « Józef Prawdomir ».

<sup>2</sup> Et qui était alors divisé en départements. En 1815, lors du congrès de Vienne, le duché a été attribué au tsar russe Alexandre et le nom changé en « Royaume de Pologne ».

<sup>3</sup> Il a alors reçu la croix d'argent de Virtuti Militari.

Malheureusement, l'insurrection a échoué en septembre 1831 et Varsovie a été prise par les Russes. Après la défaite, la famille Ostrowski s'est exilée en France et Christien s'est vite établi en Belgique qui – comme la France – accueillait de nombreux réfugiés polonais. Il a servi dans l'armée belge de 1832 à 1836, et ensuite est finalement revenu à Paris où il a commencé à publier de nombreux articles pour soutenir la cause polonaise et inciter la France à œuvrer à la restauration de la Pologne. En outre – et ce n'est pas un fait assez connu – Ostrowski a posé sa candidature (sans succès) à la chaire de littérature slave au Collège de France où postulait aussi Mickiewicz<sup>4</sup>.

Vers la fin de sa vie, en 1876, il s'est installé à Lausanne où il est mort le 4 juillet 1882. Son cœur a été transporté à son village natal d'Ujazd. Selon ses dernières volontés, toute sa fortune (environ 320 mille francs suisses) a été affectée à des bourses pour la jeunesse polonaise en exil<sup>5</sup>.

Au sein de la communauté des immigrés polonais en France Christien Ostrowski se distinguait par son action en faveur de la propagation de la culture polonaise<sup>6</sup> et par son activité politique extraordinaire, surtout en ce qui concerne son travail journalistique. Ses textes publicistes, surtout politiques, paraissaient fréquemment et régulièrement non seulement dans la presse, mais aussi dans des publications séparées. Entre autres, l'importance des *Lettres slaves*, publiées en trois parties et rassemblant tous ses discours énoncés ou imprimés à l'Ouest pendant des décennies<sup>7</sup>, ne saurait être surestimée : il y a exposé tous les problèmes les plus importants de la raison d'État polonaise, des épisodes importants de l'histoire polonaise et la question du rétablissement de l'indépendance. Le lecteur contemporain y trouvera des observations extrêmement actuelles, par exemple celles concernant la menace russe pour l'Europe ; Ostrowski y définit la notion de « panslavisme » comme « l'unification de tous les peuples d'origine slave

<sup>4</sup> Ce qui ne l'a pas d'ailleurs empêché de traduire en français (en prose) et de publier l'œuvre de Mickiewicz en deux volumes intitulés *Œuvres poétiques complètes* (vol. 1, Paris 1841 et vol. 2, Paris 1845).

<sup>5</sup> Pour présenter les faits essentiels de la vie d'Ostrowski, j'ai surtout utilisé des sources électroniques sur des sites Internet, dont p.ex. les notes : T.T. Jeż, *Sylwety emigracyjne*, <https://literat.ug.edu.pl/jez/027.htm> (consulté le 17.12.2022) ; *Krystyn Ostrowski – mecenas studiującej młodzieży polskiej końca XIX wieku i początku XX*, <https://polenmuseum.ch/pl/aktualnosci/krystyn-ostrowski-mecenas-studiujacej-mlodziezy-polskiej-konca-wieku-xix-i-poczatku-xx> (consulté le 10.09.2022) ; M. Zgórnjak, *Artykuł Krystyna Ostrowskiego o artystach polskich z roku 1855 [preprint]*, Kraków 2017, [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/50911/Krystyn\\_Ostrowski.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/50911/Krystyn_Ostrowski.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (consulté le 30.03.2023) ; *Polacy piszący po francusku*, <https://heritage.bnf.fr/france-pologne/pl/polacy-piszacy-po-francusku> (consulté le 23.07.2022) ; *Krystyn Ostrowski tłumacz*, <https://polskiszekspir.uw.edu.pl/krystyn-ostrowski-tlumacz> (consulté le 15.01.2023) ; *Krystyn Ostrowski*, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Christien\\_Ostrowski](https://fr.wikipedia.org/wiki/Christien_Ostrowski) (consulté le 9.11.2022) ; mais aussi des publications traditionnelles : R. Kotewicz, *Ród Ostrowskich w dziejach Tomaszowa i Rzeczypospolitej*, Tomaszów Mazowiecki 1991, p. 14–15 et *Ostrowski Kristien-Joseph*, [dans :] *Grand Dictionnaire Larousse du xix<sup>e</sup> siècle*, Paris 1874, tome 11, p. 1548 (édition Lecour : volume 17).

<sup>6</sup> Entre autres, il a été fondateur de la Société du Musée national polonais de Rapperswil en Suisse de même qu'auteur du livre guide *La Pologne historique, littéraire, monumentale et pittoresque*, Paris 1837.

<sup>7</sup> Première édition : Paris 1853.

sous le sceptre de la Russie » et avertit « des dangers qui résulteraient pour l'Occident de cette agglomération de la race slave [...] sous un gouvernement barbare » dont l'effet final serait « la domination universelle de la Russie »<sup>8</sup>.

Il n'est donc pas étonnant que l'œuvre poétique d'Ostrowski le révèle surtout comme poète patriote<sup>9</sup>. Cette poésie nationale écrite en français, de même que ses autres poèmes érudits relatifs à des personnages ou des lieux européens célèbres<sup>10</sup>, a eu un succès remarquable auprès de certaines autorités en France. C'est ainsi qu'en 1837 François-René de Chateaubriand écrit dans une lettre à la comtesse de Lostange, en commentant *Les Nuits d'exil* d'Ostrowski :

J'y ai trouvé, comme vous me l'aviez dit, une facture, une harmonie d'autant plus remarquables, qu'on s'attendait moins à les rencontrer chez un étranger. Cette harmonie instinctive [...] jointe à une profonde sensibilité, n'est-ce pas là ce qui fait le poète ? Ces deux qualités, M Ostrowski me paraît les posséder à un haut degré.

Que Français par la forme, il reste étranger-polonais-oriental quant à la pensée ; c'est ainsi qu'il sera original et vrai au milieu de notre littérature contemporaine, si fausse et si monotone.<sup>11</sup>

Un an plus tard, Charles Augustin Sainte-Beuve, lui non plus, ne refuse pas les éloges à Ostrowski, et publie, dans la « Revue de Paris », les propos que voici :

M. Ostrowski, très enthousiaste en particulier de l'école d'André Chenier et de Victor Hugo, a produit ses inspirations d'exilé dans des formes et avec des couleurs qui lui assignent un rang distingué dans la jeune littérature contemporaine.

Les pièces qui composent ce que l'auteur appelle *Nuits d'exil* [...] sont remarquables par la noblesse et la tendresse des sentiments, et quelques-unes par une fraîcheur de paysage et de couleurs qu'on ne s'attendait pas à trouver dans une imagination du Nord ; la première pièce, entre autres, [...] a tout un parfum qu'on croirait venu d'Italie ou mieux d'Orient.

Ce volume, à coup sûr, lui mérite les sincères encouragements de la critique française.<sup>12</sup>

Malgré cette réception chaleureuse et pleine d'admiration, Ostrowski ne flatte pas les goûts français. En tant qu'écrivain, et même dans le rôle de traducteur poétique, il demeure surtout fidèle à sa patrie, compte tenu des textes qu'il choisit de publier

---

<sup>8</sup> Ch. Ostrowski, *Lettres slaves*, [dans :] idem, *Œuvres choisies de Kristien Ostrowski. Le Théâtre – Les Livres d'exil – Les Légendes du Sud – Les Lettres slaves*, Paris 1875, p. 796–797.

<sup>9</sup> Tels ses recueils *Nuits d'exil*, Paris, 1836 ; *Semaine d'exil*, Paris 1837 (consacré à sa région natale de Tomaszów) ou *Varsoviennes*, Paris 1857.

<sup>10</sup> Cf. p. ex. *Les Amours des anges*, Paris 1835 (inspirés de Thomas Moore) ou *L'Herbier*, Paris 1868. Sauf ces recueils en français, l'auteur toujours écrivait et publiait en polonais (p. ex. *Nowe jamby*, Kraków 1862).

<sup>11</sup> Cité après : *Œuvres choisies de Kristien Ostrowski*, op. cit., p. II.

<sup>12</sup> Ibid.

en français<sup>13</sup>. Cela aide à mieux comprendre les sujets repris par exemple dans ses pièces de théâtre. Il faut cependant souligner, pour compléter l'image artistique de Christien Ostrowski, que sa production littéraire ne se limite pas à la poésie et aux textes théâtraux. Ostrowski a publié de nombreux livres en prose – non seulement des textes journalistes et historiques, mais aussi des œuvres épiques<sup>14</sup>. Nous laissons cependant de côté cette partie de son œuvre puisque nous souhaitons nous concentrer principalement sur la production théâtrale d'Ostrowski.

Lorsqu'on parle de ses liens avec le théâtre, il faudrait d'abord rappeler deux expériences d'Ostrowski. Premièrement, il est entré dans l'histoire des études théâtrales en Pologne en tant que traducteur de trois pièces de Shakespeare, dont *Hamlet*<sup>15</sup>, une étrange adaptation polonaise, où il y avait plus de liberté d'auteur et de fantaisie que d'esprit du texte original. Cependant, c'est dans cette traduction que le spectacle a été joué d'abord à Lwów et ensuite, pour la première fois, sur les scènes de Varsovie en 1874, avec la participation de Helena Modrzejewska – alors jeune actrice mais déjà bien connue<sup>16</sup>. Une autre expérience dramaturgique d'Ostrowski a consisté à « corriger » la pièce *L'Avare* de Molière. Or, son but était de réécrire cette comédie en vers – alexandrins classiques – parce que, selon ce qu'il écrit dans la préface, du temps de *L'Avare* « on daignait à peine écouter une comédie en prose » qui « déroutait les spectateurs »<sup>17</sup>. Et il s'expliquait ensuite : « En versifiant *L'Avare*, je n'ai donc fait ce qu'il [Molière] aurait fait lui-même s'il avait assez vécu pour accomplir son œuvre [...]. J'ai littéralement extrait de la prose de Molière plus de trois cents vers, sans y changer une seule syllabe »<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> En dehors de la poésie susmentionnée de Mickiewicz et des autres, Ostrowski a traduit en français et publié *Hymnes et chants nationaux polonais*, Paris 1867 (textes patriotiques et religieux).

<sup>14</sup> Au nombre de ses textes historiques ou journalistes, hors ceux déjà mentionnés, on trouve par exemple : *Un jour de massacre, par un témoin oculaire*, Paris 1837 ; *Mémoire historique sur les éléments du Grand-Duché de Posen. Depuis le 20 mars jusqu'au 18 mai 1848*, Paris 1848 ; *Écrits et discours politiques*, Paris 1848 ; *La Pologne rétablie dans son intégrité comme solution positive de la question d'Orient*, Paris 1855 ; *Ś.P. Józefa Prawdomira przestrogi*, Lipsk, 1866. Parmi ses titres de fiction on peut mentionner : *Légendes et contes populaires du Sud par un homme du Nord*, Paris-Leipzig 1863 ou bien une parodie épique, celle-ci en polonais : *Badęgiada czyli Napoleon XIII. Poemat heroikomiczny na tle dziejowym w dwudziestu pieśniach*, Kraków 1878.

<sup>15</sup> *Hamlet, królewic duński. Dramat w pięciu aktach W. Szekspira, tłumaczenie Krystyna Ostrowskiego*, Lwów 1870.

<sup>16</sup> La mise en scène a eu sa première le 24 mars 1871 dans le Teatr Wielki et a été, en fait, une célébration de Modrzejewska. Aujourd'hui, ce spectacle est considéré comme un fait important dans l'histoire du théâtre polonais, surtout varsovien. Sur ce sujet : H. Waszkiel, *Warszawski « Hamlet » 1871 : dylematy historiograficzne*, « Pamiętnik Teatralny » 2020, tome 69, no 4, p. 131–157. Parmi d'autres traductions dramatiques polonaises d'Ostrowski on trouve p. ex. *Czatterton, dramat w trzech aktach przez Alfreda de Vigny, ułożony dla sceny polskiej wierszem miarowym przez Krystyna Ostrowskiego*, Kraków 1861.

<sup>17</sup> *L'Avare, comédie en cinq actes de Molière mise en vers par Kristien Ostrowski*, [dans :] *Œuvres choisies de Kristien Ostrowski*, op. cit., p. 173.

<sup>18</sup> *Ibid.* Bien qu'aujourd'hui cela puisse paraître arbitraire, ce ne l'était pas du tout à l'époque. Il suffit de rappeler que c'est la version d'Ostrowski de *L'Avare* qu'on a choisie pour la première représentation à l'occasion de la réouverture du Théâtre de la Porte-Saint-Martin à Paris le 11

Ce qui semble plus intéressant à suivre, c'est l'œuvre théâtrale originale de Christien Ostrowski, d'autant plus qu'elle a connu aussi un certain succès sur les scènes parisiennes.

Le corpus des textes de ses pièces est abondant et varié tant dans le sujet que dans la forme. Ainsi, on y trouvera par exemple le drame historique « anglais » *Griselde ou La Fille du peuple*<sup>19</sup>, mais aussi la comédie contemporaine *La Lampe de Davy ou L'Amour et le travail*<sup>20</sup> ; la tragédie historique « italienne » *Françoise de Rimini*<sup>21</sup> ou bien le drame autour du thème évangélique *Marie-Magdeleine ou Remords et repentir*<sup>22</sup> que l'auteur a beaucoup apprécié, compte tenu de son commentaire dans la préface : « Je désire être jugé, comme écrivain dramatique, sur cet ouvrage »<sup>23</sup>. Certaines de ses pièces théâtrales sont pourtant plus difficiles à classer en ce qui concerne leurs genres : tels *Pygmalion*, inspiré de Jean-Jacques Rousseau, *Azaël ou Le Fils de la mort* et encore *Saint Adalbert martyr*<sup>24</sup> – tous les trois nommés par l'auteur « poèmes lyriques », pourtant avec des textes bien dramatisés, limités aux dialogues et accompagnés de la musique. Les pièces écrites en polonais ne manquent pas dans cette collection, bien qu'elles soient d'habitude des adaptations lâches inspirées des autres auteurs : telles *Wiesław czyli Wesele krakowskie* ou bien *Macocho*<sup>25</sup>.

Parmi de nombreuses pièces de théâtre de Christien Ostrowski, on choisira un texte historique auquel l'auteur tenait beaucoup : une partie du cycle *Jean III Sobieski*

---

janvier 1874. Aussi, peu de temps après, la même année, un éditeur-libraire parisien Barbré a-t-il publié cette version de la comédie de Molière.

<sup>19</sup> Un drame en trois actes et en vers. Sa première représentation a eu lieu le 17 mars 1849 au Théâtre de la Gaité.

<sup>20</sup> Une comédie en un acte et en vers. La première représentation : le 19 juin 1854 au Théâtre de l'Odéon.

<sup>21</sup> Une tragédie en trois actes. La première représentation : le 23 décembre 1849 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

<sup>22</sup> Un drame en trois actes et en vers, écrit en 1861 mais sans mise en scène. Ostrowski commentait dans sa préface d'une façon peu modeste : « Ce poème était-il composé pour la représentation théâtrale ? Oui, certes ; je ne crains pas l'avouer [...]. Mais, il faut bien en convenir, nos théâtres soi-disant littéraires [...] n'offrent plus les éléments nécessaires à une exécution quelque peu adaptée au sujet que j'ai choisie. [...] Voilà pourquoi je me résigne à faire comme Alfred de Musset, Alfred de Vigny, maître Hugo [...] qui parfois laissent publier leurs œuvres sans attendre la représentation ». Cf. *Marie-Magdeleine ou Remords et repentir*, [dans :] *Œuvres choisies de Kristien Ostrowski*, op. cit., p. 111.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Il s'agit d'une légende-oratorio en deux parties, représentée le 17 avril 1845 dans la Salle des Concerts Herz, alors très prestigieuse, avec la musique d'Albert Sowiński, compatriote et compagnon d'Ostrowski en exil.

<sup>25</sup> *Wiesław czyli Wesele krakowskie. Obrazek wiejski w 1 akcie z tańcem i śpiewkami podług sielanki K. Brodzińskiego ułożył Krystyn Ostrowski*, Kraków 1861; *Macocho. Dramat w pięciu aktach podług Balzaka, pięciomiarem jamborymowym przerobiony przez Krystyna Ostrowskiego*, Paryż 1868. Au nombre des pièces polonaises plus originales d'Ostrowski on trouve : *Święty Wojciech męczennik. Oratorio w trzech częściach, słowa Krystyna Ostrowskiego z muzyką Wojciecha Sowińskiego*, Kraków 1877, de même que *Złote gody czyli Unia Lubelska. Hymn dziejowy*, Lwów 1870.

évoquant les temps anciens de la Pologne et construite en forme de la tragédie typique de l'ère du classicisme.

Le titre mentionné était prévu comme « une trilogie guerrière » mais l'auteur n'a réussi à écrire que la deuxième partie intitulée *Le siège de Vienne*<sup>26</sup> – la plus importante, on peut le supposer, puisqu'elle concerne la fameuse victoire du roi polonais Jean Sobieski sur les Turcs près de Vienne en septembre 1683. Sa gloire de héros national polonais et de défenseur du monde chrétien est née de cette victoire qui a définitivement fermé les portes de l'Europe occidentale à l'Empire ottoman<sup>27</sup>.

Le sujet si glorieux et solennel méritait, selon Ostrowski, une forme particulière – une tragédie qui, comme genre, était déjà abandonnée sinon oubliée à son époque. L'auteur ne voyait pourtant aucun autre moyen de raconter ces événements d'antan héroïques et miraculeux pour ses compatriotes, événements si peu connus de ses contemporains à l'Ouest et absents des poèmes occidentaux. Dans sa préface, Ostrowski souligne que c'était surtout en France qu'on a maudit le nom de Sobieski parce que le roi Louis XIV était jaloux du héros polonais. C'est pourquoi, selon l'écrivain polonais, sa pièce « n'a pas encore pu se faire jour sur une scène d'ordre à Paris »<sup>28</sup>. Il va même plus loin dans ses accusations : « [...] l'admission de Jean Sobieski au théâtre pourrait déplaire à la Prusse, à la Russie, à l'Autriche, etc., avec lesquelles la France se trouve, à ce qu'il paraît, dans une étroite quoique secrète alliance. [...] On voit que rien n'a changé [...]. Si Louis XIV défendait qu'on prononçât le nom de Jean Sobieski en sa présence, il semble tout naturel qu'on me défende aujourd'hui de le prononcer au théâtre »<sup>29</sup>.

C'est donc non seulement avec ardeur patriotique, mais aussi avec un sentiment de colère et d'amertume que Christien Ostrowski a créé cette pièce. Son style pathétique et sa forme rigide de tragédie semblant venir du classicisme (serait-ce un hommage aux grands tragédiens français du XVII<sup>e</sup> siècle?) résultent de cette motivation émotionnelle ; malheureusement, cela n'a pas apporté au texte la qualité artistique et, du point de vue de l'histoire littéraire, a condamné la pièce à reposer dans un bric-à-brac dramaturgique.

Certains éléments renvoient *Le Siège de Vienne* même beaucoup plus loin qu'aux temps de Corneille et de Racine ; pratiquement, la présence du chœur ramène le texte à l'antiquité. Et ce n'est pas un seul chœur qu'il y a mais deux : celui des muezzins et celui des sultanes. Le premier commence par réciter, « sur les hauteurs », un chant en vers sophistiqués :

---

<sup>26</sup> Ch. Ostrowski, *Le siège de Vienne. Drame en cinq actes et en vers*, [dans :] *Œuvres choisies de Kristien Ostrowski*, op. cit., p. 77–110. La pièce, écrite en 1861, n'a pas été mise en scène ; par contre, on l'a traduite en anglais : *John Sobieski (second part), The siege of Viena. A drama in five acts by Kristien Ostrowski, translated from the French by Mrs. Lusie Duncan Pychowska née Cook*, Paris 1879.

<sup>27</sup> Après leur défaite, les Turcs ont surnommé Sobieski le « Lion de Lechia » (« Lechia » veut dire « Pologne »). Les dignitaires européens (y compris le pape), à leur tour, l'ont appelé « sauveur de Vienne et de la civilisation occidentale ».

<sup>28</sup> Ch. Ostrowski, *Le siège de Vienne*, op. cit., p. 77.

<sup>29</sup> Ibid., p. 78.

L'ombre s'enfuit, en déchirant ses voiles ;  
Fils du soleil,  
Assis sur un trône d'étoiles,  
Grand Mohamed, tu nous dévoiles  
Ton front vermeil :  
Tout l'univers te chante à son réveil<sup>30</sup>.

L'autre chœur reprend tout de suite la même forme de versification dans son éloge de Myrrha, la fiancée grecque du vizir :

Déjà l'aurore a couronné de roses  
L'ange du jour ;  
Pour toi ses splendeurs sont écloses,  
Belle Myrrha ! toi qui reposes  
Dans ton séjour :  
Ouvre tes yeux et ton âme à l'amour !<sup>31</sup>

Ces deux premières apostrophes forment donc une sorte d'invocation remplaçant la *parodos* antique, le chant qui commençait la tragédie grecque. Aussi, les interventions des chœurs tout au long du texte correspondent-elles à leur rôle classique de commentaires ou de conclusions dans les parties finales de certains épisodes.

Le décor de la scène I et les répliques initiales qui suivent les chants d'introduction complètent l'exposition de la pièce : on est dans le camp turc, devant la tente du vizir. Un cortège de prisonniers chrétiens est gardé par les soldats tartares, les Turcs sont étendus par terre, Vienne et le Danube dans le fond. Au départ, l'auteur adopte donc le point de vue de l'ennemi oriental ; le héros éponyme – le roi Sobieski – ne s'affichera pas tout de suite, comme dans beaucoup d'autres pièces classiques, où le personnage principal n'apparaît qu'à l'issue de plusieurs événements, parfois même dans les actes suivants.

Pour l'instant on rencontre le fils du roi, Yakoub, pris en otage avec d'autres compagnons polonais et c'est là que se noue le nœud dramatique principal : le conflit entre les mondes chrétien et musulman fondé sur le jeu des oppositions où la politique est liée à la religion. Les deux belligérants se réfèrent constamment à leur dieu. Yakoub, le « prince au camp païen », jure donc solennellement : « Je remets mon royaume à la garde de Dieu, / Laissant peuple et famille à la Vierge bénie, / Patronne de Pologne et de Lithuanie »<sup>32</sup>, pendant que son ami Stéphan jure : « Chrétien, je veux mourir sous cette croix. [...] Je rends mon âme à Dieu, ma dépouille flétrie / Au sol natal, à toi Pologne, ô ma patrie ! »<sup>33</sup>. Dans le texte le style hautain et pathétique des Polonais est opposé à des énoncés courts, secs et méprisants de leurs ennemis qui, eux aussi, rejettent le critère

---

<sup>30</sup> Ibid., p. 79.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid., p. 79–80.

<sup>33</sup> Ibid., p. 80.

national en faveur de la foi ; c'est ainsi que Sélim, jadis Hongrois, puis converti à l'islam et maintenant khan des Tartares, s'écrie : « Chrétiens, retirez-vous ! »<sup>34</sup> ou reproche à Yakoub : « Votre Dieu des tyrans fut toujours le complice ! »<sup>35</sup>.

Dans ce cadre de conflit des races et des religions, construit d'une façon assez simplifiée, en noir et blanc, l'auteur inclut un thème d'amour ou plutôt de fascination émotionnelle entre Yakoub et Myrrha. Bien sûr, c'est un sentiment interdit et impossible, mais de courtes scènes de rencontres et dialogues sont une bonne occasion, pour les camps opposés, d'essayer de se percevoir comme des êtres humains et non comme des adversaires. Un élément supplémentaire leur est d'ailleurs commun et cher à tous deux : le nom de la mère du Polonais est Marie. Or, Myrrha révèle : « Le mien aussi ! Myrrha, dans ma patrie / De la sainte Madone est le nom glorieux ! » et puis explique son statut présent : « Ma mère, en esclavage entraînée avec moi, / Fut vendue au sultan »<sup>36</sup>. C'est forte de cet argument que Myrrha interdit à Sélim de tuer les Polonais : « SÉLIM : Deux ennemis d'Allah ! Tu parais l'oublier ! / MYRRHA : Deux captifs comme nous... »<sup>37</sup>.

C'est ainsi que se déclinent et s'entremêlent ces deux sujets principaux, construits conformément aux règles de la tragédie classique, à l'exception des unités de temps et de lieu : l'action se déroule sur près d'un mois et, dans les actes III et IV, se déplace dans les camps des dirigeants des armées alliées de l'Europe, dont le roi Jean Sobieski, l'empereur Léopold I, son beau-frère prince Charles de Lorraine, le grand hetman Stanislas Jablonowski, le comte Maligny envoyé par Louis XIV et le chevalier de Malte Jérôme Lubomirski. Le dernier acte ramène le lecteur sur le lieu des premiers événements : l'action se passe devant la tente du vizir déjà vaincu.

En ce qui concerne le texte principal de la pièce, les répliques restent toujours solennelles et sérieuses. On le voit surtout dans les monologues pieux et orgueilleux comme celui cité ci-dessous : une des premières longues tirades dans le texte où Yakoub, désespéré et seul au lever du soleil, déplore son ami décédé :

O douleur qui me navre !...  
 Stéphan est libre... et moi... je veux l'être demain !...  
 Voilà donc ces vainqueurs du Slave et du Germain ;  
 Dignes fils du désert ! Sur ces tombes récentes,  
 Où jadis ondoyaient les moissons florissantes,  
 Le pillage, la mort, l'incendie en tout lieu,  
 Vienne en flammes, son peuple abandonné de Dieu !...  
 Et plus près, ce camp turk, fleuve d'or où s'étale  
 Sur cent jeunes beautés la pourpre orientale ;  
 Là, règne le plaisir, la démente, l'orgueil,  
 Et l'Occident vaincu, prosterné sur le seuil :

---

<sup>34</sup> Ibid., p. 81.

<sup>35</sup> Ibid., p. 82.

<sup>36</sup> Ibid., p. 81.

<sup>37</sup> Ibid.

C'est tout notre avenir !... Telle sera l'Europe  
Sous ce déluge humain qui déjà l'enveloppe ;  
Le flot grandit toujours : le voilà ! Devant qui  
Viendra-t-il se briser ?<sup>38</sup>

Dans cet énoncé on voit à nouveau cette opposition manichéenne entre deux civilisations où c'est l'Orient qui semble prendre l'avantage. La suite du monologue est un éloge du père roi, le seul espoir en ces temps de péril :

C'est toi, Jean Sobieski,  
Toi, mon père et mon chef, dont la main fut choisie  
Pour construire une digue au torrent de l'Asie ;  
Évoquer du tombeau Charlemagne et Baudouin,  
En disant comme Dieu : « Tu n'iras pas plus loin !... »<sup>39</sup>

Sobieski le sauveur : tel est l'emblème que file le texte qui, en cela, reflète bien la mentalité nationale et le mythe glorieux perpétué dans l'histoire de la Pologne. Selon Ostrowski, le seul nom du héros polonais suffit pour effrayer l'ennemi, comme le dit Yakoub : « Et si je te disais le grand nom de mon père, / Tu tomberais, païen, la face contre terre ! »<sup>40</sup>.

Il y a pourtant dans le texte de cette tragédie des passages vifs montrant que l'auteur savait créer des dialogues qui rendaient l'action plus dynamique, même s'ils ne sont pas entièrement dépourvus de rhétorique ni de pathos, comme celui dans l'acte III, scène VIII entre le roi Sobieski et Sélîm :

SÉLIM  
Fils de la liberté, tu sers bien un tyran !

JEAN  
Fils d'un martyr chrétien, tu meurs pour le Koran !

SÉLIM  
Ce martyr, je le venge ; à bon droit, j'espère !

JEAN  
Qui n'aime point son Dieu, peut-il aimer son père ?

SÉLIM  
Dieu veut que tout forfait soit puni par le sang !

---

<sup>38</sup> Ibid., p. 80.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid., p. 82.

JEAN

La justice est son droit, car il est tout-puissant !

SÉLIM

La vengeance est le mien !

JEAN

Connais-tu l'Évangile ?

SÉLIM, *avec désespoir*

Connais-tu l'esclavage ?<sup>41</sup>

Dans ce bref échange, on retrouvera la structure d'opposition, mais cette fois-ci elle sert bien à créer des répliques bien construites, comme des reflets de miroirs, et qui fouettent pire que des coups.

Ostrowski sait aussi composer des dialogues pleins d'énergie dans des épisodes à plusieurs personnages ; parfois cela remplace efficacement l'action-même. En voici un exemple dans l'acte IV, scène VIII, qui se déroule sur le champ de bataille :

GIAFFER [un kishlar-agma de la race noire]

Khan Sélim ! à cheval !

SÉLIM

Giaffer !

GIAFFER

Qui t'arrête auprès d'une infidèle ?

SÉLIM

Vois-tu ce sang...

GIAFFER

Blessé !... ta blessure est mortelle !

SÉLIM

Je ne mourrais pas seul !...

*(Combat)*

YAKOUB, *tombant sur un genou*

Ah ! je suis désarmé !

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 96.

GIAFFER

Enlevez cette esclave !

MYRRHA

À moi, mon bien-aimé !

SÉLIM

Tu m'appartiens !

*(Il l'emporte dans ses bras)*

UNE VOIX, *au dehors, du côté opposé*

Yakoub !

YAKOUB

C'est la voix de mon père !

Ils l'entraînent !

GIAFFER

Allah !

*(On entend plusieurs coups de feu)*<sup>42</sup>

Malheureusement pour le style de la pièce, une fois la bataille finie, lorsque « la cause polonaise » prend de l'importance dans le texte, les dialogues redeviennent rigides et pathétiques, même entre le père et le fils. Les paroles finales appartiennent au roi Sobieski : le roi s'adresse à Yakoub qui, désarmé après la mort de Myrrha, essaie de se suicider :

Non, tu vivras !

Au nom de la Pologne, Yakoub, viens dans mes bras !

Et sache préférer, pour suprême victoire,

La gloire à ton amour, la patrie à ta gloire !<sup>43</sup>

Tout comme dans les tragédies de Corneille, le service du pays et celui de Dieu s'avèrent plus importants que les intérêts privés ; à nouveau, la raison prend les pas sur les sentiments – juste comme dans les tragédies de l'auteur du *Cid*<sup>44</sup>, mais presque deux cents ans après la mort de ce dramaturge classique...

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 103.

<sup>43</sup> Ibid., p. 110.

<sup>44</sup> Même l'orthographe des pièces d'Ostrowski est stylisée, archaïque, comme si elle venait de vieilles tragédies; p.ex. le substantif « vizir » est régulièrement écrit « visir », conservant l'orthographe d'avant 1835.

Les derniers paragraphes de cet article étaient illustratifs : on voulait montrer sur un exemple textuel choisi le style et les idées propres à l'œuvre théâtrale de Christien Ostrowski. Ses autres pièces historiques, surtout celles qui touchent à la Pologne, ne sont pas différentes, telle *Edvige de Pologne ou les Jaghellons*<sup>45</sup>. Cependant, ce dernier titre attire davantage l'attention par sa préface que par son contenu. C'est là qu'après avoir brossé une image idéalisée et presque « nationalisée » de la reine polonaise Edvige<sup>46</sup> l'écrivain consacre un long passage à un bilan de la situation de l'art théâtral en France ; bilan subjectif et peu flatteur au vu de l'expérience de l'auteur qui a proposé sa pièce *Edvige* à un grand théâtre parisien devant « ce sanctuaire redouté des jeunes écrivains, que l'on nomme le Comité de Lecture »<sup>47</sup>. Or, dans ce passage de la préface qui devient une sorte de compte rendu de réunion, non seulement Ostrowski indique sans équivoque : « ma sentence avait été rendue bien avant mon admission devant l'auguste tribunal »<sup>48</sup>, mais il peint des portraits grotesques des membres du Comité. Il conviendrait d'en citer quelques fragments :

Le plus gai de mes juges, R\*\*\*, trouvait la pièce trop classique, c'est-à-dire trop simplement écrite ; le plus triste, G\*\*\*, la croyait trop romantique, c'est-à-dire surchargée d'incidents et de coups de théâtre ; le plus savant, S\*\*\*, d'un ton patelin, objecta que le sujet pouvait avoir de l'analogie avec une tragédie gauloise qu'il avait en portefeuille depuis vingt-cinq ans [...]. Le plus simple, L\*\*\*, lui trouva de la ressemblance avec *Venceslas* de Routrou, à cause de la désinence des noms polonais en *las* [...]. Le *Præses* du comité, B\*\*\*, homme d'affaires peu communicatif, mais complètement sourd, en ouvrant l'œil après un sommeil très-agité, jugea la pièce trop longue de tout le temps qu'il a dormi<sup>49</sup>.

Dans un autre théâtre institutionnel Ostrowski se voit adresser une suggestion plus « bienveillante » formulée par le directeur qui pourrait compléter cette galerie étrange des figures: « [...] il y avait de bonnes choses dans votre *Edvige* ; mais ce sont des vers : toujours des vers ! morbleu, nous sommes mangés aux vers ! Pourquoi au diable n'écrivez-vous pas en prose, comme tout le monde, comme M. Jourdain ? »<sup>50</sup>. Pour cela, dans sa préface Ostrowski argumente de la hauteur de son art :

Quant à la forme, je suis persuadé qu'il y a des vers et des vers, comme il y a république et république, comme il y a fagots et fagots. [...] Shakespeare et Calderon écrivaient bien

---

<sup>45</sup> Ch. Ostrowski, *Edvige de Pologne ou les Jaghellons. Drame historique en 5 actes, en vers*, ibid., p. 46–76. La pièce a été écrite plus tôt et sa première représentation a eu lieu le 12 juin 1850 au Théâtre de l'Ambigu-Comique.

<sup>46</sup> « Elle était belle, mais d'une beauté toute polonaise : des cheveux d'or fluide, encadrant un visage idéal, d'une régularité parfaite et d'une expression angélique. C'était la jeune reine Edvige que Bielski, son chroniqueur, compare à la plus belle moitié de Ménélas : Helena pulchrior ! », ibid., p. 46.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid., p. 46–47.

<sup>50</sup> Ibid., p. 47.

en vers pour le public de leur époque, qui certes n'était ni plus cultivé ni plus intelligent que le nôtre ; Molière faisait de même, quand le temps, ce complice de génie, et le caprice du grand roi le lui permettaient. Pourquoi n'élèverait-on pas pour ce public des boulevards un théâtre de drame littéraire, une scène d'enseignement national ? [...] Ne devrait-on pas à jamais renoncer à cette nécessité puérile de transformer les faits historiques en les dénaturant, de les *arranger* pour la scène ? Autrement, à quoi servirait donc l'art dramatique, sinon à corrompre davantage des mœurs déjà profondément dégénérées ?<sup>51</sup>

L'écrivain procède aussi à l'attaque de l'institution :

Le Théâtre Français ne veut décidément ni vivre ni mourir. C'est un paralytique égoïste et fantasque, qui s'amuse à tuer un peu ses héritiers, comme jadis Ugolin ou le vieux Saturne aimaient à dévorer leurs enfants... pour leur conserver un bon père. Aussi, depuis vingt ans, il a tout dévoré, ses auteurs, sa troupe et son répertoire. Plaise à Dieu qu'il ne finisse pas un jour par se dévorer lui-même !<sup>52</sup>

Cependant, Ostrowski ne se limite pas à critiquer l'état artistique du théâtre français de son époque. Dans le paragraphe final de sa préface, il présente une proposition de « programme de redressement » en une seule longue phrase :

Faire vivre une génération pendant quelques heures dans les siècles écoulés ; lui donner les grandes leçons des faits accomplis, par ceux même qui en ont été les moteurs ou les instruments ; lui montrer le châtement après le crime, pour les empires aussi bien que pour les individus [...] voilà quelle serait la tâche d'un poète qui voudrait en même temps garder sa qualité de citoyen, voilà quel serait le but de ce théâtre dont nous appelons de tous nos vœux la création, et qui aurait pour son nom glorieux le Théâtre du Peuple<sup>53</sup>.

Ces propos, écrits en 1850, mais précisément le 14 juillet, ont eu une signification particulière... Mais la ferveur et la malice avec lesquelles Ostrowski critique le théâtre institutionnel français dans ses préfaces, combinées à son orgueil et son amour-propre évidents dans les jugements qu'il y formule, expliquent à suffisance pourquoi il n'a pas pu connaître le succès sur les scènes parisiennes. De plus, sa dramaturgie classique n'avait aucune chance de faire face à la concurrence du drame – un genre nouveau qui dominait les scènes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et pas seulement en France. Ostrowski, cet admirateur et partisan des pièces de théâtre écrites en vers, ce qui semblait démodé à l'époque, a dû échouer dans ce domaine. C'est ainsi qu'il est rapidement devenu un fait historique secondaire dans l'histoire du drame et du théâtre.

Cependant, on ne peut pas oublier son héritage qui comprend des dizaines de volumes (en polonais et en français) toujours disponibles dans des bibliothèques, surtout

---

<sup>51</sup> Ibid., p. 48.

<sup>52</sup> Ibid., p. 47.

<sup>53</sup> Ibid., p. 48.

en version numérique, en ligne<sup>54</sup>. Qui est plus, dans la dernière décennie c'est en France où les éditions Hachette ont repris et republié ses œuvres en versions originales<sup>55</sup>. Par contre, dans la patrie d'Ostrowski un long silence autour de l'écrivain semble durer.

## Bibliographie

### 1. Œuvres de Christien Ostrowski :

*Azaël ou Le Fils de la mort*, Paris, éd. Garnier Frères, 1855.

*Badęgiada czyli Napoleon XIII. Poemat heroikomiczny na tle dziejowym w dwudziestu pieśniach*, Paryż, éd. August Ghio/Kraków, E. Friedlein, 1878.

*Écrits et discours politiques*, Paris [sans éd.], 1848.

*Edivge de Pologne ou les Jaghellons. Drame historique en 5 actes, en vers*, [dans :] *Œuvres choisies de Kristien Ostrowski. Le Théâtre – Les Livres d'exil – Les Légendes du Sud – Les Lettres slaves*, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1875.

*Françoise de Rimini*, [dans :] *Œuvres choisies de Kristien Ostrowski. Le Théâtre – Les Livres d'exil – Les Légendes du Sud – Les Lettres slaves*, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1875.

*Griselde ou La Fille du peuple*, [dans :] *Œuvres choisies de Kristien Ostrowski. Le Théâtre – Les Livres d'exil – Les Légendes du Sud – Les Lettres slaves*, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1875.

*Hymnes et chants nationaux polonais 1797–1864*, Paris, Éd. de Musique 1867.

*L'Herbier*, Paris 1868, [dans :] *Œuvres choisies de Kristien Ostrowski. Le Théâtre – Les Livres d'exil – Les Légendes du Sud – Les Lettres slaves*, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1875.

*La Lampe de Davy ou L'Amour et le travail*, Paris, éd. Jules Dagneau, 1854.

*La Pologne historique, littéraire, monumentale et pittoresque*, Paris, Société de Littérateurs Polonais, 1837.

*La Pologne rétablie dans son intégrité comme solution positive de la question d'Orient*, Paris [sans éd.] 1855.

*Le siège de Vienne. Drame en cinq actes et en vers*, [dans :] *Œuvres choisies de Kristien Ostrowski. Le Théâtre – Les Livres d'exil – Les Légendes du Sud – Les Lettres slaves*, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1875.

*Légendes et contes populaires du Sud par un homme du Nord*, Paris, éd. E. Dentu/Leipzig, éd. Wolfgang Gerhard, 1863.

*Les Amours des anges*, Paris 1835, [dans :] *Œuvres choisies de Kristien Ostrowski. Le Théâtre – Les Livres d'exil – Les Légendes du Sud – Les Lettres slaves*, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1875.

<sup>54</sup> Cf. deux sites Internet: le site français 'gallica.bnf.fr' et le site polonais 'polona.pl'.

<sup>55</sup> Cf. *Œuvres choisies de Kristien Ostrowski. Le théâtre. Les livres d'exil. Les légendes du sud. Les lettres slaves* (Éd. 1875), Paris 2013 ; *Semaine d'exil : Thomashov, XXIX novembre, etc, poèmes inédits* (Éd. 1837), Paris 2016 ; *Un jour de massacre* (Éd. 1862), Paris 2016 ; *Théâtre complet de Christien Ostrowski* (Éd. 1862), tomes 1 et 2, Paris 2015 ; mais aussi, séparément, les drames suivants : *Edivge, ou La Pologne au Moyen-âge : drame en cinq actes en vers* (Éd. 1851), Paris 2016 ; *Saint Adalbert, martyr ; légende-oratorio en deux parties* (Éd. 1845), Paris 2019 ; *La lampe de Davy ou l'amour et le travail. Comédie en un acte et en vers par Christien Ostrowski*, Paris 2021. Il y a même eu une réédition de *L'Avare : comédie en 5 actes de Molière ; mise en vers par Kristien Ostrowski* (Éd. 1874), Paris 2013 ainsi que des *Oeuvres poétiques complètes de Adam Mickiewicz* (Éd. 1859), tomes 1 et 2, en traduction de Christien Ostrowski, Paris 2019.

*Lettres slaves*, Paris, éd. D. Giraud, 1853.

*Marie-Magdeleine ou Remords et repentir*, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1859.

*Mémoire historique sur les éléments du Grand-Duché de Posen. Depuis le 20 mars jusqu'au 18 mai 1848*, Paris, éd. L. Martinet, 1848.

*Nowe jamby*, Kraków, Księgarnia D.E. Friedleina, 1862.

*Nuits d'exil*, Paris, Librairie Polonaise, 1836.

*Œuvres choisies de Kristien Ostrowski. Le Théâtre – Les Livres d'exil – Les Légendes du Sud – Les Lettres slaves*, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1875.

*Pigmalion* [dans :] *Œuvres choisies de Kristien Ostrowski. Le Théâtre – Les Livres d'exil – Les Légendes du Sud – Les Lettres slaves*, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1875.

*Saint Adalbert martyr, légende oratorio en deux parties*, Paris, éd. Ledoyen, 1845.

*Semaine d'exil*, Paris, Librairie Polonaise, 1837.

*Ś.P. Józefa Prawdomira przestrogi*, Lipsk, Księgarnia E.Ł. Kasprowicza, 1866.

*Święty Wojciech męczennik. Oratorio w trzech częściach, słowa Krystyna Ostrowskiego z muzyką Wojciecha Sowińskiego*, Paryż, éd. E. Girod/Kraków, Księgarnia E. Friedleina, 1877.

*Un jour de massacre, par un témoin oculaire*, Paris, Librairie Polonaise, 1837.

*Varsoviennes*, Paris 1857.

*Złote gody czyli Unia Lubelska. Hymn dziejowy*, Lwów, 1870.

## 2. Traductions et adaptations théâtrales de Christien Ostrowski :

*Czatterton, dramat w trzech aktach przez Alfreda de Vigny, ułożony dla sceny polskiej wierszem miarowym przez Krystyna Ostrowskiego*, Kraków, Księgarnia D.E. Friedleina, 1861.

*Hamlet, królewic duński. Dramat w pięciu aktach W. Szekspira, tłumaczenie Krystyna Ostrowskiego*, Lwów, Drukarnia Narodowa W. Manieckiego, 1870.

*L'Avare, comédie en cinq actes de Molière mise en vers par Kristien Ostrowski*, [dans :] *Œuvres choisies de Kristien Ostrowski. Le Théâtre – Les Livres d'exil – Les Légendes du Sud – Les Lettres slaves*, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1875.

*Macocha. Dramat w pięciu aktach podług Balzaka, pięciomiarem jamborymowym przerobiony przez Krystyna Ostrowskiego*, Paryż, Księgarnia Luxemburska, 1868.

*Wiesław czyli Wesele krakowskie. Obrazek wiejski w 1 akcie z tańcem i śpiewkami podług siełanki K. Brodzińskiego ułożył Krystyn Ostrowski*, Kraków, Księgarnia Józefa Czecha, 1861.

## 3. Articles et ouvrages consultés :

Jeż T.T., *Sylwety emigracyjne*, <https://literat.ug.edu.pl/jez/027.htm> (consulté le 17.12.2022).

Kotewicz R., *Ród Ostrowskich w dziejach Tomaszowa i Rzeczypospolitej*, Tomaszów Mazowiecki, Biblioteka Ostrowskich, 1991, p. 14–15.

*Krystyn Ostrowski – mecenas studium młodzi polskiej końca XIX wieku i początku XX*, <https://polenmuseum.ch/pl/aktualnosci/krystyn-ostrowski-mecenas-studium-młodzi-polskiej-konca-wieku-xix-i-poczatku-xx> (consulté le 10.09.2022).

*Krystyn Ostrowski*, <https://xix.polskiszekspir.uw.edu.pl/krystyn-ostrowski-tlumacz> (consulté le 15.01.2022).

*Krystyn Ostrowski*, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Christien\\_Ostrowski](https://fr.wikipedia.org/wiki/Christien_Ostrowski) (consulté le 9.11.2022).

Mickiewicz A., *Œuvres poétiques complètes*, vol. 1–2, Paris, éd. F.-L. Delloye 1841–1845.

Ostrowski Kristien-Joseph, [dans :] *Grand Dictionnaire Larousse du xix<sup>e</sup> siècle*, Paris 1874, tome 11, p. 1548 (édition Lecour : volume 17).

*Polacy piszący po francusku*, <https://heritage.bnf.fr/france-pologne/pl/polacy-piszacy-po-francusku> (consulté le 23.07.2022).

Waszkiel H., *Warszawski « Hamlet » 1871 : dylematy historiograficzne*, « Pamiętnik Teatralny » 2020, tome 69, no 4, p. 131–157.

Zgórnaiak M., *Artykuł Krystyna Ostrowskiego o artystach polskich z roku 1855 [preprint]*, Kraków 2017, [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/50911/Krystyn\\_Ostrowski.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/50911/Krystyn_Ostrowski.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (consulté le 30.03.2023).

## « Français par la forme, Polonais quant à la pensée ». Les idées théâtrales de Christien Ostrowski et leurs réalisations

### Résumé

L'objet de cet article est l'idée littéraire, surtout théâtrale, de Christien Ostrowski, né Krystyn Piotr Celestyn Józef Ostrowski le 19 mai 1811 à Ujazd et mort le 4 juillet 1882 à Lausanne. Cet homme de lettres, journaliste et politicien polonais, émigré en Europe Occidentale après l'échec de l'insurrection varsoivienne de novembre 1830, après son service militaire dans l'armée belge de 1832 à 1836 et de retour en France, a publié à Paris de nombreux articles pour soutenir la cause polonaise.

Pourtant, il était également – et surtout – connu pour son œuvre littéraire, comprenant de la poésie et des pièces de théâtre, ainsi que pour son travail comme traducteur (il a traduit en français des œuvres de Mickiewicz, et en polonais quelques pièces de Shakespeare) et comme propagateur de la culture polonaise (fondateur de la Société du musée national polonais de Rapperswil, auteur du livre guide *La Pologne historique, littéraire, monumentale et pittoresque*).

Après avoir présenté le profil de l'écrivain, l'auteur de cet article se concentre sur les sujets et conceptions littéraires, et surtout dramaturgiques, d'Ostrowski, proposant une approche textuelle de ses drames, en majorité construits selon la forme classique de la tragédie ; il s'agit surtout d'une « trilogie guerrière » *Jean III Sobieski* suivie d'une pièce historique *Edvige de Pologne ou les Jaghellons* – toutes deux évoquant les temps anciens de la Pologne, mais aussi précédées de préfaces polémiques intéressantes par Christien Ostrowski.

## “French in form, Polish in thought”. The theatrical ideas of Christien Ostrowski and their realization

### Abstract

The aim of this article is to analyze the literary ideas, particularly theatrical ones, of Christien Ostrowski, born Krystyn Piotr Celestyn Józef Ostrowski on May 19, 1811, in Ujazd, and died on July 4, 1882, in Lausanne. This Polish writer, journalist, and politician emigrated to Western Europe after the failure of the Warsaw Insurrection in 1830. After serving in the Belgian army from 1832 to 1836 and returning to France, he published numerous articles supporting the Polish cause. However, he was also – and above all – known for his literary work, which included poetry and plays, as well as his work as a translator (he translated Mickiewicz's works into French and several of Shakespeare's plays into Polish) and for propagating Polish culture (founder of the Polish National Museum Society in Rapperswil, author of the guidebook *La Pologne historique, littéraire, monumentale et pittoresque*). After presenting the profile of the writer, the author of this article focuses on Ostrowski's literary themes and ideas, particularly his dramaturgical concepts, offering a textual analysis of his dramas, most of which are built according to the classical form

of tragedy. Special attention is given to the “war trilogy” *Jean III Sobieski*, as well as the historical play *Edvige de Pologne ou les Jaghellons* – both of which refer to the ancient times of Poland and are preceded by interesting polemical prefaces by Christien Ostrowski.

**Mots-clés :** Christien Ostrowski, émigration, littérature, théâtre, classicisme, patriotisme

**Keywords:** Christien Ostrowski, emigration, literature, theater, classicism, patriotism

**Słowa kluczowe:** Christien Ostrowski, emigracja, literatura, teatr, klasycyzm, patriotyzm



*Claudia Farini*

Université de Lorraine

ORCID 0009-0005-8387-6642

## L'image de la ville dans la littérature belge fin-de-siècle : identité et spécificités d'une littérature francophone

### Naissance d'une littérature française de Belgique

Comme l'observe J. Paque, « Avant 1880, il n'y a pas, dans le pays tout récent, une vie littéraire authentique »<sup>1</sup>. La vie culturelle en Belgique est restée en effet jusqu'alors très réduite et périphérique par rapport aux grands modèles voisins. On imite de loin ce qui se passe en France, quand on ne pille pas directement. On produit une poésie de cantate, dans le droit fil d'une littérature nationale de commande, sollicitée et encouragée par l'État qui l'a instituée. À la veille de 1880, alors que l'éclat de la puissance française décline peu à peu, compte tenu de la crise politique de la Troisième République et des difficultés causées par l'isolement de la France parmi les puissances européennes, la Belgique est animée des plus grands espoirs. À cette époque, « le Français fut à la veille d'épuiser ses richesses intellectuelles et par le caractère même de son esprit, il fut inaccessible au positivisme moderne », en revanche, « le Nord fut appelé à imposer, à son tour, ses lois au monde »<sup>2</sup>.

C'est à ce moment-là que les jeunes écrivains et intellectuels belges de la génération des années 1880 abandonnent la poésie patriotique qui, à de rares exceptions près, avait caractérisé la première moitié du siècle, et se consacrent à la recherche d'une veine littéraire originale et authentique. Parmi ce groupe d'écrivains qui commencent à considérer la littérature non plus comme une activité secondaire mais comme une véritable profession, se distingue Camille Lemonnier, pionnier et précurseur, dans un certain sens, d'une littérature nationale. Le banquet organisé en son honneur par un groupe de jeunes écrivains, le 27 mai 1883, pour compenser un prix quinquennal

---

<sup>1</sup> J. Paque, *Le Symbolisme belge*, Bruxelles 1989, p. 14.

<sup>2</sup> F. Nautet, *Des difficultés d'une littérature nationale*, « Revue de Belgique » 1882, vol. 41, p. 233-234.

qui ne lui avait pas été attribué, fait de lui non pas tant « un prophète ou un chef de file, mais plutôt un modèle de professionnalisme en littérature »<sup>3</sup>, c'est-à-dire le fondateur de l'institution littéraire nationale. Les organisateurs du banquet appartiennent tous à la *Jeune Belgique*, revue littéraire fondée en 1881 à Bruxelles, qui réunit autour de son directeur Max Waller un groupe d'écrivains, essentiellement des poètes, dont la littérature est l'activité principale. Leur devise, « Soyons nous », illustre clairement « cette conscience de représenter une différence à l'intérieur des lettres françaises, cette nostalgie d'exprimer leur personnalité littéraire »<sup>4</sup>. D'ailleurs, comme le souligne M. Quaghebeur<sup>5</sup>, le titre de la revue « un décalque de celui de son aînée française, *La Jeune France* », couplé à sa devise, par laquelle ces écrivains « plaident ainsi pour la prise en compte de la réalité de leur pays ; entendent œuvrer en faveur d'une littérature adaptée au contexte européen du temps ; et traduisent leurs préoccupations politiques »<sup>6</sup> confirme « ce jeu d'inclusion et de décalage »<sup>7</sup> qui caractérise, à cette époque, les rapports littéraires entre la France et la Belgique.

Comme dans le cas des naturalistes, le désir de créer une écriture originale a animé la création des symbolistes belges dès le premier instant. Parmi les facteurs qui ont contribué à la singularité de leur production, il faut considérer « le lieu d'origine, géographique d'abord : la Flandre à la confluence de deux mondes, germanique et latin, microcosme de l'Europe occidentale »<sup>8</sup>. Les symbolistes belges sont pour la plupart flamands, parlent et écrivent en français, dans un environnement flamand, dans une terre de culture ancienne, riche en réminiscences mystiques et où résonnent encore les chants populaires et les voix des béguines. Dans ce pays qu'est la Belgique, ces écrivains se sont trouvés donc face à un choix difficile : écrire dans leur propre langue maternelle, en renonçant à être compris par la plupart de l'Europe, ou bien adopter le français, pour entrer dans le monde littéraire qui leur permettrait la reconnaissance et la notoriété. Ce choix se révèle être le même qu'ont dû faire les écrivains des pays colonisés par la France qui ont engendré toute une littérature francophone désormais reconnue. Cependant, le choix des écrivains belges rend compte de certaines logiques de diffusion du français dans le monde et qui ne sont pas liées à un schéma de domination politique ou idéologique mais plutôt à des facteurs (socio)historiques et culturels. De ce fait, ces auteurs ont souvent été assimilés aux écrivains français, sans que leur identité ni la spécificité de leurs productions littéraires n'ait eu la reconnaissance qu'elle méritait.

Dans le contexte ethnique et géographique, mais aussi social (rappelons que les écrivains belges appartenaient majoritairement à la bourgeoisie mais ne se désintéressaient pas des questions économiques et sociales) si différent des milieux parisiens,

<sup>3</sup> J. Paque, *Le Symbolisme belge...*, op.cit., p. 29.

<sup>4</sup> P. Gorceix, *Le Symbolisme en Belgique*, Heidelberg 1982, p. 10.

<sup>5</sup> M. Quaghebeur, *Histoire, Forme et Sens en Littérature. La Belgique francophone. Tome 1. L'engendrement (1815-1914)*, Bruxelles 2015, p. 180.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> P. Gorceix, *Le Symbolisme en Belgique...*, op. cit., p. 15.

le symbolisme belge, malgré les multiples liens qui l'associaient à la France, était appelé à développer une physionomie originale. Ainsi, sans céder à la tentation d'établir une relation causale trompeuse entre la création littéraire et le milieu géographique, il faut néanmoins reconnaître avec P. Gorceix que la nature, l'atmosphère et l'environnement de la Flandre ont inspiré à ces poètes des images caractéristiques, voire une thématique originale. Affirmant que les symbolistes belges ont été immédiatement sensibles aux différences régionales, Michel Otten souligne lui aussi « l'enracinement de la création littéraire dans les vieilles cités de Flandre comme un des aspects spécifiques du Symbolisme en Belgique »<sup>9</sup>. Et cette spécificité se révèle surtout dans la mesure où le mouvement symboliste en Belgique, anti-naturaliste comme il se proclame, ne renonce pourtant pas – et c'est là le paradoxe – à exploiter ce que la réalité urbaine peut avoir d'attrayant pour le lecteur. Cette réalité est alors intériorisée et transmise comme si elle se reflétait dans un miroir, le miroir de soi, ou médiatisée par l'écriture sans perdre ses traits identitaires.

En cherchant à combiner la réalité empirique et l'imaginaire pour créer un art spirituel, les symbolistes belges rejoignent ainsi les naturalistes : bien que de manière différente et avec une autre façon de traiter le paysage urbain, ils en viennent à « mettre au jour et en lumière un trésor poétique à peine exploité jusqu'en 1880, du moins avec dextérité: c'est le trésor de beauté enclos dans l'histoire et le 'visage' des cités [de Belgique] »<sup>10</sup>.

D'ailleurs, de Troie à Futuropolis, les écrivains ont toujours eu affaire aux villes : « La littérature est hantée par la ville comme la ville à son tour devient hantée par la littérature qu'elle secrète, exhale et inspire »<sup>11</sup>. La ville, comme la littérature, participe en effet à tous les sentiments humains, à tous les états d'âme de ses habitants, et devient ainsi le lieu où coexistent étroitement les vivants et les morts, le passé et l'avenir. Comme la littérature, la ville est un lieu de mémoire et le réceptacle de toutes les passions : amour, haine, colère, envie, jalousie, terreur, tristesse, joie, désespoir, bonheur, fidélité, adultère.

Rappelant l'ancien adage térentien « homo sum, nihil humani a me alienum puto », on peut alors conclure avec P. Mertens que « rien des humeurs de la ville ne saurait donc nous rester étranger. Toutes nos humeurs renvoient à elle et vont se cogner contre elle comme dans un miroir »<sup>12</sup>.

## La ville comme moyen d'appropriation et d'organisation de l'espace

À la recherche de la définition la plus concrète mais aussi la plus générale possible de la ville, la formule la plus intéressante semble être celle donnée par l'*Encyclopaedia*

<sup>9</sup> M. Otten, *Situation du Symbolisme en Belgique*, «Lettres romanes», vol. XL, 1986, p. 208.

<sup>10</sup> G. Doutrepoint, *Histoire illustrée de la littérature française en Belgique*, Bruxelles 1939, p. 183.

<sup>11</sup> P. Mertens, *Ce sont des villes*, [dans :] *Le paysage urbain dans les lettres françaises de Belgique*, éd. R. Frickx, D. Gullentops, Bruxelles 1994, p. 131.

<sup>12</sup> Ibid.

*Universalis*, selon laquelle la ville est « un mode d'appropriation de l'espace par un groupe humain d'une certaine importance »<sup>13</sup>. Derrière cette généralisation apparemment excessive se cachent de nombreux indices qui amènent précisément à l'étude littéraire : si, en effet, on entend par ville un mode d'appropriation de l'espace, on peut légitimement faire l'hypothèse que les œuvres littéraires qui décrivent plus ou moins des villes réelles ou imaginaires constituent une tentative d'appropriation de l'espace littéraire et, par là, de l'espace vécu par l'écrivain.

Une enquête très intéressante menée par Kevin Lynch, professeur d'urbanisme au Massachusetts Institute of Technology, publiée sous le titre *The Image of the City*<sup>14</sup>, à travers une série d'entretiens, vise à vérifier la représentation mentale que les citoyens ont de l'espace urbain dans lequel ils se déplacent, s'orientent et vivent. L'hypothèse de Lynch est que chaque individu a une relation tout à fait personnelle avec l'espace environnant, qui dépend autant de l'expérience pratique de la ville que de l'interprétation esthétique qu'on s'en fait : en effet, son enquête démontre que chaque citoyen est lié à une partie de sa ville et son image est imprégnée de souvenirs et de significations. Refusant de séparer l'interprétation esthétique du caractère concret de l'expérience pratique, Lynch considère donc l'image mentale de la ville comme le résultat d'une interaction entre l'individu et son espace. L'environnement suggère des distinctions et des relations : l'observateur sélectionne, organise et donne du sens à ce qu'il voit et l'image varie évidemment d'un observateur à l'autre. À côté des facteurs objectifs qui contribuent à la formation du paysage urbain, il y a donc aussi pour l'urbaniste, des facteurs subjectifs qui sont fondamentaux pour reconstruire l'expérience de la ville : ces éléments, à notre avis, acquièrent encore plus d'importance si l'on prend en considération un « habitant » particulier tel qu'un écrivain. Même si l'enquête de Lynch était menée dans un cadre technique, on peut remarquer que ses résultats transcendent les paramètres purement techniques et urbanistiques et se concentrent sur les réactions émotionnelles des personnes interrogées.

Suivant la démarche de l'urbaniste, dans la présente étude, on tente d'analyser la carte mentale que les écrivains belges se créent à propos de leur ville, afin d'identifier, si possible, les éléments communs et caractéristiques d'une certaine « image de la ville » typiquement belge.

## Nouveau paysage urbain, nouvelle littérature

En 1910, date de sa première édition, la célèbre monographie de Zweig sur Verhaeren s'ouvre sur l'observation suivante : « Jamais cent courtes années ne furent aussi remplies que le siècle qui vint s'achever au seuil de celui-ci. Des villes ont étendu soudain leur énormité confuse, impénétrables, sans fin, pareilles aux forêts vierges d'autrefois, qu'on a défrichées et qui sont disparues. »<sup>15</sup> L'évolution de la réalité implique donc aussi un changement dans la conception de l'abstrait : le temps et l'espace, formes

<sup>13</sup> *Encyclopaedia Universalis*, Paris 1992, t. XXIII, p. 610.

<sup>14</sup> K. Lynch, *Image of the City*, Cambridge 1964 (trad. fr. *L'Image de la cité*, Paris 1971).

<sup>15</sup> S. Zweig, *Émile Verhaeren. Sa vie, son œuvre*, Paris 1946, p. 10.

indéfinies de la pensée humaine, se modifient. La notion de temps, par exemple, doit désormais être mesurée par rapport à de nouvelles vitesses et, grâce à cette nouvelle rapidité, la mesure de la vie change également. Tout cela implique le développement d'une nouvelle sensibilité, propre à la nouvelle époque : il faut acquérir une autre notion de la distance, du temps et de l'espace. Mais, comme l'observe Zweig, ce qui est nouveau doit être coulé dans des expressions qui lui sont propres. En quelques lignes, Zweig met très efficacement l'accent sur l'état d'esprit des poètes et des écrivains qui, confrontés à une nouvelle réalité et à de nouvelles catégories conceptuelles, ressentent l'incapacité ou la difficulté de les exprimer. La réaction à cette situation prend généralement deux aspects : d'une part, certains écrivains s'aventurent sur de nouvelles voies pour célébrer le progrès, les innovations technologiques et scientifiques, les initiatives publiques et privées qui transforment la ville ; d'autre part, certains d'entre eux prennent leurs distances par rapport à ces changements et choisissent de se réfugier dans le passé ou dans de petites villes de province qui n'ont pas été touchées par la course du temps. Quoi qu'il en soit, la ville « change plus vite que le cœur d'un homme et n'est plus une protection rassurante contre le fil des jours ; ce sont les souvenirs d'un homme qui stabilisent un décor devenu précaire et provisoire en l'espace d'une existence individuelle »<sup>16</sup>. Ce sont précisément les mémoires, les rêveries, les descriptions plus ou moins filtrées par l'imaginaire qui font l'objet d'une production littéraire assez féconde à cette époque en Belgique, dont le thème central est justement la relation entre la ville et ses habitants.

Comme l'observe Zweig, la Belgique se présente comme le pays des contradictions, offrant également, du point de vue du paysage urbain, des particularités spécifiques :

La Belgique est à la fois agricole et industrielle, conservatrice et catholique en même temps que socialiste ; elle est riche et pauvre. D'immenses fortunes s'entassent dans les grandes cités, tandis qu'à deux heures de chemin, dans les mines ou dans les huttes des paysans des existences pitoyables se traînent, en proie à la plus amère pauvreté. Dans les villes deux forces colossales se livrent un combat sans merci : la vie contre la mort, le passé contre l'avenir. Il y a des villes monastiques, isolées entre leurs lourdes murailles médiévales, où sur des noirs canaux aux eaux mortes glissent comme des claires gondoles des cygnes solitaires, des villes où n'habite que le rêve, des villes closes d'un éternel sommeil. Non loin resplendent les villes modernes : Bruxelles avec ses boulevards éclatants, avec ses enseignes lumineuses, avec ses automobiles bruissantes, ses rues retentissantes, et toute la fiévreuse convulsion de l'existence moderne, qui tord les nerfs... Contrastes sur contrastes.<sup>17</sup>

Dans ce cadre de paysages aussi variés et contradictoires, une « race » est donc née qui représente « le produit de la lutte perpétuelle de deux races : Flamands et Wallons »<sup>18</sup>, la nouvelle « race belge » qui, vers 1880, commence à prendre conscience d'elle-même et à exprimer son individualité par le biais de la littérature.

<sup>16</sup> L. Benevolo, *La Ville dans l'histoire européenne*, Paris 1993, p. 224.

<sup>17</sup> S. Zweig, *Émile Verhaeren...*, op. cit., p. 25.

<sup>18</sup> Ibid.

## Quelques modèles urbains Bruxelles et Anvers : capitale et métropole

Capitale et métropole : deux termes qui, apparemment, surtout à l'époque actuelle, semblent parfaitement synonymes, puisque toute capitale prend généralement des dimensions telles qu'elle devient une métropole, du moins du point de vue de l'extension territoriale. En réalité, les deux concepts présentent des différences substantielles, qui sont encore plus marquées dans un petit pays comme la Belgique, où la capitale et la métropole jouissent d'un statut clairement distinct. Comme on le verra, Bruxelles, même au niveau de l'imaginaire, joue le rôle de capitale, mais reste une simple ville, sans jamais être considérée comme une métropole (contrairement à Anvers, par exemple), car cela impliquerait la prise en charge de fonctions qui ne sont pas les siennes.

Dans un ouvrage intitulé *Metropolis*, Massimo Cacciari identifie les critères de distinction entre la ville et la métropole, la ville étant encore le lieu des « différences » en tant que contradictions alors que la métropole est le lieu des « différences » en tant que mesure et calcul de la valeur. Dans le premier cas, un contraste émerge ; dans le second, une relation<sup>19</sup>. Selon Cacciari, nous sommes toujours dans la « ville » tant que nous sommes en présence de simples valeurs d'usage ou de simples productions marchandes, alors que nous sommes dans la « métropole » lorsque la production prend sa propre raison sociale.

Une distinction similaire est proposée par le critique d'art K. Scheffler, dont l'essai *Paris. Notizen*, publié en 1908, constitue l'une des principales sources sur le débat artistique-architectural des premières décennies du siècle. Scheffler identifie tout d'abord la métropole comme le lieu où les forces spirituelles du temps se rassemblent naturellement, et il la distingue de la ville de l'époque précédente dans la mesure où, dans le passé, la ville existait grâce à la campagne, alors qu'aujourd'hui la métropole semble être devenue presque une fin en soi. Dans la métropole, l'intérêt commercial et industriel est avant tout organisé dans un sens international et expansionniste, auquel les campagnes et les provinces ne suffisent plus comme marché. Les conditions de naissance de la métropole sont là et seulement là où une population dans sa majorité se consacre au commerce, à l'industrie, à la colonisation.

Le commerce, l'industrie et la colonisation sont en effet les activités principales menées par la population belge avec un succès croissant surtout à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; on s'attendrait donc à trouver dans la capitale le lieu de centralisation, la métropole représentant le noyau de ces activités. En réalité, aux yeux des écrivains de l'époque, le rôle de Bruxelles se limite à celui d'une ville qui « se refuse à s'immobiliser dans la voie de ses transformations »<sup>20</sup>. Selon Lemonnier, Bruxelles « représente un principe national ; il est le centre de l'immense mouvement des intelligences et des affaires »<sup>21</sup>,

<sup>19</sup> « La città è ancora il luogo delle “differenze”, in quanto contraddizioni [...], la metropoli è il luogo delle “differenze” in quanto misura e calcolo del valore [...]. Nel primo caso emerge un contrasto; nel secondo un rapporto » (M. Cacciari, *Metropolis*, Roma 1973, p. 12).

<sup>20</sup> C. Lemonnier, *Paysage de Belgique*, Bruxelles 1945, p. 56.

<sup>21</sup> Ibid.

mais reste détachée de l'activité réelle. La capitale de la Belgique est donc un grand symbole de la prospérité de la nation, mais elle jouit d'un statut particulier qui lui permet de conserver un caractère distinct des autres capitales :

Un enviable destin situa la capitale parmi d'exquis paysages. Assise sur ses sept collines, elle voit se creuser et se renfler les plaines qui l'entourent comme une image abrégée des mouvements du pays entier. Elle n'a ni la structure violente des hauts territoires, ni l'égale planitude des régions basses, mais elle semble les annoncer par des préparations réduites. Sa beauté est d'être moyenne. Elle offre le caractère harmonieux et modéré des villes faites pour accorder les antinomies ethniques.<sup>22</sup>

Aux yeux d'A. Mockel, la physionomie de Bruxelles est celle d'une ville « encore flamande, à la limite de deux races [...] Là sont les belges véritables, fruits d'une fusion »<sup>23</sup>. Bruxelles rassemble le Wallon, « homme d'action avec un penchant vers la rêverie. Il a une sensibilité nerveuse, délicate : il communique avec la nature, il est un inventif mais prompt au découragement lorsqu'il s'agit d'agir. Souvent intellectuel, analyste à l'excès, il songe trop au travail plutôt qu'à travailler. Son pays montagneux, voilé souvent d'une fine vapeur bleuâtre, ne lui offre pas l'atmosphère limpide de la plaine flamande »<sup>24</sup>. D'autre part, la capitale accueille également le Flamand qui est « avant tout un instinctif, il est moralement simple, il s'analyse moins, il a une sorte de tranquillité religieuse. Le Flamand comprend la nature de tout sens et surtout par les yeux. (...) Le Flamand est moins vif que le wallon, mais il a un sens pratique ; il l'emporte en force de travail »<sup>25</sup>. Point de rencontre entre deux cultures, ville d'apparence bourgeoise et populaire, Bruxelles est une capitale qui peine à s'adapter aux nouveaux rythmes d'une nation industrielle et commerciale, qui la forceraient à s'étendre, à accueillir la vie frénétique propre aux métropoles, une capitale qui d'une part conserve encore certains aspects d'une petite ville « brabançonne » et d'autre part ne parvient pas, heureusement peut-être, à exercer pleinement cette force centripète caractéristique des autres capitales-métropoles européennes. Même si les villes de la province ne souffrent donc pas de l'attrait vers la capitale, mais restent de « minuscules royaumes », chacune conservant sa physionomie et son charme, Bruxelles reste néanmoins le cœur sensible de la Belgique ; centre de bien-être et d'équilibre social. Cette capitale demeure dans l'imaginaire de Lemonnier, comme dans celui d'autres écrivains, une ville étonnamment tranquille : « c'est la surprise et l'amusement d'une capitale avenante et pittoresque, accessible à toutes les fortunes, ni trop bruyante ni trop monotone, gardant des coins de béguinage parmi l'affairement des grands quartiers »<sup>26</sup>. Bruxelles semble être

---

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> A. Mockel (*Les lettres françaises en Belgique, école d'héroïsme*) cité d'après *Les Concepts nationaux de la littérature. L'Exemple de la Belgique francophone ; une documentation en deux tomes*, t. 2, éd. S. Gross, J. Thomas, Aachen 1989, p. 107.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> C. Lemonnier, *La Vie belge*, Paris 1905, p. 52.

ce « microcosme où se reflète très exactement tout l'esprit belge dans sa dualité nuancée »<sup>27</sup>. Cependant, cette image de ville cosmopolite est difficilement assimilable dans l'imaginaire des écrivains belges, qui préfèrent voir la métropole dans Anvers, centre commercial et port prospère de la Belgique.

Dans son manuscrit intitulé *Capitale et Métropole*, G. Eekhoud examine tous les éléments géographiques, économiques, politiques et sociaux qui font de Bruxelles la capitale de la Belgique et d'Anvers la métropole : « Malgré les abus du fonctionnarisme et de la bureaucratie, chaque ville conserve son originalité, son caractère propre et, grâce à cette force de décentralisation que la plus infime bourgade puise en elle-même, il se produit ce phénomène, inconnu en n'importe quel autre pays, qu'à une heure de chemin de fer d'une grande capitale comme Bruxelles prospère une vaste métropole comme Anvers, qui ne la ressemble en rien, au contraire, qui en est presque l'antithèse »<sup>28</sup>. La capitale et la métropole, dans le cas de la Belgique, s'opposent et en même temps se stimulent : « Anvers et Bruxelles se jalourent ou plutôt elles se stimulent. Leur rivalité les sert toutes deux. Chacune accuse son cachet propre et suit son esthétique particulière pour le grand plaisir des voyageurs et de l'artiste qui les admire toutes deux et les chérit à tour de rôle »<sup>29</sup>. Chacune des deux villes suit son propre penchant et sa propre empreinte artistico-architecturale : ainsi, aux yeux d'Eekhoud, Anvers apparaît « laborieuse et affairée, [elle] se livre aux vastes entreprises, à des transactions commerciales souvent aussi importantes que des campagnes politiques », tandis que Bruxelles, « vouée surtout au luxe et au plaisir, ne s'adonne en fait d'industrie qu'à la confection des articles réclamés pour la vie élégante »<sup>30</sup>. Le fait qu'elle soit une plaque tournante fondamentale du commerce et qu'elle accueille des personnes ou plutôt des travailleurs de toutes nationalités et races font d'Anvers ce lieu de production et de circulation de la valeur d'échange dont parle Cacciari dans sa définition de la métropole. Bruxelles reste néanmoins la capitale et, selon Eekhoud, l'une des capitales les plus accueillantes et les plus agréables à vivre.

Il est évident que les fonctions d'une ville et les activités qui s'y déroulent déterminent également le mode de vie et le caractère de ses habitants : le Bruxellois vit beaucoup au dehors, il dîne et soupe souvent au cabaret, fréquente assidument les cafés ou les brasseries et passe de nombreuses soirées au spectacle, alors que l'Anversois sédentaire, heureux de regagner son logement après les absorbantes besognes, ne le quitte qu'à regret ; il ne vit pas en dehors de sa famille et du cercle de ses amis ; à la fois hospitalier et casanier, il aime encore plus à recevoir et à festoyer ses pairs qu'à se faire inviter chez eux. « L'Anversois a du sang et du muscle; le Bruxellois plutôt hystérique, a des nerfs et de la vivacité »<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> L. Dumont-Wilden, *Villes d'art de la Belgique*, Paris 1942, p. 17.

<sup>28</sup> G. Eekhoud, *Capitale et métropole*, manuscrit autographe, daté de 1905, conservé aux Archives et Musée de la littérature, Bruxelles, cote ML 159, p. 1.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Ibid.

De telles observations ne sont pas éloignées des thèses de Simmel exposées dans sa *Philosophie de la modernité* : l'intensification de la vie nerveuse à laquelle est soumis le citoyen accentue la tendance à l'individualisation et à l'intellectualité et développe cette attitude blasée typique des habitants des métropoles. Les propos d'Eekhoud confirment ici l'intuition du philosophe allemand selon laquelle une grande ville est un phénomène spirituel qui dépasse son aspect matériel : « une grande ville est une réalité spirituelle en soi, qu'on peut nommer l'âme de cette ville »<sup>32</sup>. Et l'âme de la ville, qu'elle soit capitale ou métropole, est représentée par tous ses habitants, leurs qualités, leurs inclinations. « L'Anversois ressent plus profondément et pénètre plus avant, [le Bruxellois] comprend peut-être plus vite... »<sup>33</sup>.

Par ailleurs, l'élégance, le luxe, la coquetterie, la frivolité des modes, le goût de la flânerie sont autant d'éléments qui font de Bruxelles une véritable capitale<sup>34</sup>, presque à l'égal de Paris, qui combine ces caractéristiques, les amplifie et devient le prototype, le modèle d'une capitale et d'une métropole européenne à la fois. En réalité, le rôle de Bruxelles est, en cette période fin-de-siècle, encore très ambigu : comme le montrent les textes présentés ici, d'une part les écrivains confirment le rôle de Bruxelles comme capitale et donc comme ville stimulant la vie intellectuelle et les rencontres, accueillant cordialement ses habitants ; d'autre part, ils perçoivent dans la principale ville de Belgique des lacunes qui sont en partie compensées par d'autres villes (comme Anvers, par exemple) et en partie par le fait de se tourner vers l'extérieur et en particulier vers Paris.

L'antithèse entre capitale et métropole, mise en évidence par la plupart des auteurs de la période, révèle d'un côté l'incapacité de la capitale-Bruxelles à devenir une métropole, de l'autre cet aspect pseudo-parisien, tout à fait superficiel, fait de sorte que Bruxelles, si près de Paris, conserve cependant très jalousement toute son originalité : « c'est bien une capitale ayant sa vie propre, ses traditions, ses souvenirs, ses mœurs, son âme mystérieuse et difficilement saisissable »<sup>35</sup>.

Dans cette lutte entre la volonté de rester une petite ville de province tout en conservant ses traditions, et la nécessité de remplir certaines fonctions en tant que capitale, les lacunes de Bruxelles commencent à être perçues surtout par les écrivains qui ressentent d'abord l'absence d'un véritable centre intellectuel et culturel attirant des artistes et des intellectuels de toute la nation. Paris, on le sait, jouera ensuite également ce rôle pour de nombreux écrivains belges qui trouveront dans la capitale française le bouillonnement intellectuel et la reconnaissance qu'ils ne pourront obtenir chez eux.

<sup>32</sup> G. Simmel, *Philosophie de la modernité*, Paris 1989, p. 49.

<sup>33</sup> G. Eekhoud, *Capitale et métropole...*, op.cit., p. 9.

<sup>34</sup> M. Quaghebeur souligne à ce propos le rôle de « carrefour de la pensée européenne » que Bruxelles revêt à cette époque, attirant ainsi « de grandes figures engagées de l'intelligentsia étrangère » (M. Quaghebeur, *Histoire, Forme et Sens en Littérature...*, op. cit., p. 162).

<sup>35</sup> L. Dumont-Wilden, *Villes meurtries de Belgique*, Paris-Bruxelles 1916, p. 7.

## Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle

Parmi les souvenirs recueillis par Lemonnier dans *La Vie belge*, on lit : « En réalité, la vie littéraire n'existe pas en Belgique : on y fait des livres, en sachant qu'on ne sera pas lu. Il y a là une certaine beauté d'orgueil fier et mélancolique. Le libraire, lui, se désintéresse. Sa vitrine est déjà trop grande pour tout ce qui se publie à Paris »<sup>36</sup>. Paris devient alors un monde magnétique, la capitale de prédilection des écrivains belges en quête de reconnaissance. Lemonnier lui-même, après un exil volontaire dans la campagne de Burnot, revient à Bruxelles et, après avoir publié son roman *Un mâle* en feuilleton qui fait grand scandale et lui vaut d'être « injurié avec unanimité »<sup>37</sup>, il se voit contraint de se rendre à Paris pour être accueilli et reconnu. Malgré l'héroïsme de certains qui, comme Edmond Picard, choisissent de rester à Bruxelles, Paris devient une étape obligatoire, voire un séjour prolongé, pour bon nombre d'écrivains belges. Même ceux qui semblent plus enracinés dans leur pays, comme Eekhoud par exemple, ne peuvent échapper à l'attraction magique de Paris. Ainsi, lorsque, à partir de 1881, l'écrivain s'installe à Bruxelles, « la capitale qu'il ne quittera plus, [...] demeurera longtemps le sol étranger et le pays d'un exil forcé »<sup>38</sup>.

Un choix différent est celui de Rodenbach, l'un des premiers, en 1888, à quitter Bruxelles pour Paris pour un long séjour qui durera dix ans, vers lequel il est poussé par la « défaveur qui s'attache à tout ce qui s'écrit en Belgique »<sup>39</sup>. Les raisons qui poussent Rodenbach à quitter son pays natal sont clairement exprimées dans une lettre adressée à un ami, peut-être Verhaeren, en 1888 : « J'aspirais à quitter ce pays si mauvais, si méprisant les hommes de pensée et de rêve, qui a fait mourir Dubois et De Coster »<sup>40</sup>. Au fil de sa longue carrière de journaliste<sup>41</sup>, mais aussi de poète et de romancier, Rodenbach ne cessera de parler de l'importance de Paris en tant que capitale de l'*intelligentsia* européenne de l'époque et aussi en tant que ville indispensable à la création littéraire. Un article publié en 1895 sous le titre *Paris et les petites patries* rassemble en quelques colonnes les idées fondamentales que Rodenbach voulait transmettre sur la capitale française, qu'il a toujours considérée comme une ville nécessaire, un point de repère fondamental, même pour ceux que l'on appelle les « écrivains de clocher », qui ont choisi de décrire leur « petite partie » mais qui ont néanmoins besoin de ce recul, de cette nostalgie, que seul un séjour dans une grande ville, dans une métropole, peut créer. Dans un entretien avec Clément Vautel publié dans le journal parisien *La Presse*, Rodenbach déclare : « Là-bas [en Belgique] à l'ombre des beffrois énormes, je rêve... Ici [à Paris] je travaille. Le vacarme aiguise ma vision littéraire et m'enfièvre.

<sup>36</sup> C. Lemonnier, *La Vie belge*, op. cit., p. 181.

<sup>37</sup> Ibid., p. 147.

<sup>38</sup> M. Bladel, *L'Œuvre de Georges Eekhoud*, Bruxelles 1922, p. 18.

<sup>39</sup> P. Maes, *Georges Rodenbach. 1855-1898*, Gembloux 1952, p. 68.

<sup>40</sup> G. Rodenbach, *Lettre*, février ou mars 1888, Bruxelles, Archives et Musée de la littérature, cote ML 93/1. Lettre sans destinataire.

<sup>41</sup> Pendant son séjour de dix ans à Paris, Rodenbach est correspondant à l'étranger pour le *Journal de Bruxelles*. Ce périodique lui réserve une rubrique régulière, intitulée *Lettres parisiennes*.

À Bruges, je passe des heures au bord des canaux où, depuis des siècles, dorment les mêmes reflets immobiles dans cette atmosphère de souvenir et de nostalgie, toute activité me paraît sacrilège... À Paris, j'ai l'aigüe sensation de vivre, je ne rêve plus, je pense... Et la pensée est toujours suivie par le travail »<sup>42</sup>. Malgré cette exaltation de la grande capitale littéraire qu'est Paris, les *Lettres parisiennes* révèlent une attitude contradictoire : dans de nombreux cas, Rodenbach semble vouloir contenir la vague migratoire de tant d'écrivains vers la capitale française, sans doute dans l'espoir que la nouvelle génération parviendra à asseoir une littérature belge dans son pays sans avoir besoin de reconnaissance extérieure, ou peut-être en raison du désir de ne pas laisser les autres connaître la solitude et l'isolement dans lesquels il avait lui-même vécu les premiers temps de son séjour à Paris.

L'expérience de Rodenbach est en fin de compte représentative du conflit intérieur dans lequel les écrivains belges ont vécu les premières années de l'indépendance littéraire au cours des deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle : d'une part, Paris est encore une puissance vivifiante, la véritable capitale dont on attend la reconnaissance<sup>43</sup>; d'autre part, la diffusion des théories d'E. Picard sur l'« âme belge » crée l'idée que la littérature belge doit trouver son propre espace à l'intérieur des frontières du pays. Mais l'expérience de Rodenbach reste également quelque peu unique ; dans une coupure de presse de 1898 de *L'Indépendance*, on lit : « Transporté sur les boulevards de Paris, il [Rodenbach] se garda bien de faire comme la plupart de nos compatriotes en France. Il n'essaya point de devenir boulevardier. Il resta lui-même, c'est-à-dire Belge ; il ne naturalisa pas son art qui resta naturel »<sup>44</sup>. Ainsi, la carrière littéraire de Rodenbach romancier, poète, mais aussi journaliste laisse un précieux enseignement qu'on peut formuler ainsi : « il y a déjà assez de Français en France, et de Parisiens à Paris. Mais il y a place, en France, à Paris, pour les Belges vraiment belges, qui y gardent les traits et les accents de leur race et font tinter aux oreilles de l'électrique Ville Lumière l'écho des mélancoliques carillons brugeois »<sup>45</sup>.

## Bruges : la cité historique

Plus que toute autre ville, Bruges semble, même aux yeux du visiteur le plus distrait, conserver les signes du passé, des époques historiques qui ont marqué ses vieilles pierres. À Bruges, plus que dans toute autre ville, une véritable *Psychologie d'une ville* semble se développer, comme le souligne Fierens-Gevaert : « Toutes villes illustres se présentent à notre esprit sous une forme humaine et symbolique [...] La ville est un être vivant. Créée par les hommes, agrandie, ennoblie par leurs efforts, souillée souvent par leurs crimes, elle est faite à leur image. Comme l'être humain, elle a ses

<sup>42</sup> C. Vautel, *Les Bruits de Paris*, « La Presse » 29 décembre 1898, p. 2.

<sup>43</sup> En effet, malgré les différences du contexte ethnique, géographique, social et culturel des Belges par rapport aux milieux parisiens, comme le remarque P. Gorceix, « C'est de Paris que celui qui espère le succès continue d'attendre consécration ou censure » (P. Gorceix, *Le Symbolisme en Belgique...*, op. cit., p. 16).

<sup>44</sup> Ro-Méras, coupure de presse tirée de « L'Indépendance » 28 décembre 1898, p. 1.

<sup>45</sup> Ibid.

élans magnifiques, ses hésitations, ses colères, ses troubles »<sup>46</sup>. Ces mots sont encore plus appropriés pour les villes flamandes en général et Bruges en particulier, qui reste le coin intact de la mémoire historique de la Belgique. Si l'on considère les mesures haussmanniennes et les transformations architecturales conséquentes qui, à cette époque, ont affecté en France ainsi qu'en Belgique toutes les grandes villes, privées de leurs centres historiques au profit d'un urbanisme plus fonctionnel à la nouvelle ère de la modernité, il est facile de deviner que les petites villes comme Bruges, désormais exclues de l'activité urbaine frénétique, sont mises en valeur pour leur fonction de villes-musées. Une sorte de complaisance à célébrer une ville morte, qui refuse d'assumer une autre fonction que celle de ville d'art et de ville littéraire, semble se dégager des pages de tous les écrivains qui se mettent à décrire la beauté de cette Venise du Nord : « Bruges rassérène comme la musique qui, tous les quarts d'heure ruisselle doucement de son beffroi »<sup>47</sup>. Et dans ce calme, le Béguinage représente la principale particularité des vieilles villes flamandes et constitue une grande source d'inspiration pour de nombreux écrivains : « Le Béguinage, c'est une ville à part dans l'autre ville, un enclos mystique qui demeure comme un coin de prière inviolé »<sup>48</sup>. Dans ce couvent *sui generis*, dans lequel les quelques béguines demeurées ont à peine l'air de vivre dans un enclos plein d'absence, « Comme la ville est loin ! la ville est morte ! »<sup>49</sup>. Encore une fois, une complaisance à célébrer une ville morte émane des pages de tous les écrivains qui ont entrepris de décrire la beauté de cette ville : « Bruges apparaît comme réfractaire à tout progrès et comme un lieu idéal pour le créateur tenté par l'oubli »<sup>50</sup>. C'est peut-être précisément dans ce rappel constant de la mort que réside le charme de cette ville, sa fonction de modèle urbain et la spécificité d'une partie de la production littéraire belge de l'époque dont les échos résonnent dans la littérature « crépusculaire » italienne, qui n'oublie pas ces écrivains et ne les confond pas avec les français<sup>51</sup>.

### Ville état d'âme/ âme de la ville

L'analogie entre l'homme et la ville, mise en relief par Simmel et récurrente chez de nombreux intellectuels, philosophes et écrivains à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, incite à dépasser l'aspect matériel du paysage urbain, à transcender son immédiateté et à considérer son essence, en quelque sorte son « âme », comme faisant partie intégrante de celui-ci. Et

<sup>46</sup> H. Fierens-Gevaert, *Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges*, Paris 1901, p. IV.

<sup>47</sup> L. Dumont-Wilden, *Villes d'art de la Belgique...*, op.cit., p. 67.

<sup>48</sup> G. Rodenbach, *Évocations*, Paris 1924, p. 23.

<sup>49</sup> Ibid., p. 26. H. Hinterhäuser, dans son ouvrage intitulé *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*, consacre un chapitre au phénomène des « villes mortes » dans la littérature européenne de l'époque, analysant la fascination qu'exerçaient des villes comme Bruges et Venise sur les écrivains de l'époque. Cf. H. Hinterhäuser, *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*, Munich 1977.

<sup>50</sup> J. Robaey, *De la ville morte à la ville éternelle. Petit voyage symboliste en France, en Belgique et en Italie*, [dans :] *Les Villes du Symbolisme*, éd. M. Quaghebeur, Bruxelles 2007, p. 96.

<sup>51</sup> Cf. C. Farini, *Intertestualità crepuscolare: G. Gozzano e G. Rodenbach*, «Lingua e stile» 1992, n° 3, p. 437-445; C. Farini, *Georges Rodenbach e Marino Moretti: tra simbolismo e crepuscolarismo*, «Rivista di studi italiani» gennaio-giugno 2002, n° 1/2, pp. 157-168.

c'est à cette « âme de la ville » que semblent croire également les écrivains belges, dont Rodenbach et Verhaeren, qui consacrent précisément une grande partie de leur œuvre à la découverte et à l'examen d'un « génie du lieu », d'une « personnalité de la ville ». À une époque où la leçon de Verlaine diffuse l'idée que l'âme est un ensemble de sensations insaisissables et que la perception de ces nuances de sensations nécessite une sensibilité fine ou raffinée, comme la sensibilité moderne, Bruges devient pour ces écrivains belges une sorte de miroir de l'âme, « un microcosme, vase clos onirique et symbolique à la fois, dont le romancier prend soin de conserver les attributs locaux »<sup>52</sup>. L'idée originale de Rodenbach est donc d'avoir inséré sa propre imagerie dans la réalité géographique locale d'une ville, avec ses rues, ses places, ses églises, ses monuments historiques et ses coutumes. Ainsi la Ville devient le personnage essentiel dans l'« étude passionnelle » qu'est *Bruges-la-morte*, personnage « qui conseille, dissuade, détermine à agir. Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire, apparaît presque humaine... Un ascendant s'établit d'elle sur ceux qui y séjournent. Elle les façonne selon ses sites et ses cloches »<sup>53</sup>. Partant du présupposé d'une relation analogique entre la ville et l'âme, le projet de Rodenbach, poursuivi à travers ses deux principaux romans, *Bruges-la-morte* et *Le Carillonneur*, mais aussi à travers ses recueils de poèmes, les nouvelles du *Rouet des brumes* et son troisième roman, *En exil*, est de sonder les secrets de cette correspondance intime entre la ville et l'âme de ses habitants. Dans ce projet, Rodenbach semble d'une part pencher vers les théories positivistes selon lesquelles le milieu détermine le comportement de manière décisive, mais d'autre part, en tant que fervent disciple de Schopenhauer, il semble confirmer le principe selon lequel le monde n'existe qu'en tant que « représentation », et ne trouve son existence que dans le miroir du moi. Cette capacité, que l'on retrouve également chez d'autres écrivains belges, à transfigurer la réalité sans en perdre les traits réalistes, constitue en définitive la spécificité de cette littérature et le noyau de son identité. Ces écrivains font appel à leurs sentiments intimes pour mieux apprécier le monde ; ils voient, représentent, décrivent le paysage urbain par le biais du reflet de leur âme. La consonance entre les éléments matériels et les nuances psychiques, la sensibilité particulière aux atmosphères, la capacité à saisir le sens intime des choses, constituent la spécificité de cette littérature « urbaine » née en Belgique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces caractéristiques donnent lieu à un extraordinaire corpus d'images, dont les sources sont également à rechercher dans la tradition picturale flamande, autre composante caractéristique de la culture belge.

## Bibliographie

Benevolo L., *La ville dans l'histoire européenne*, Paris, Seuil, 1993.

Bladel M., *L'Œuvre de Georges Eekhoud*, Bruxelles 1922.

Cacciari M., *Metropolis*, Roma 1973.

<sup>52</sup> P. Gorceix, *Le paysage urbain chez Rodenbach : reflet et verticalité*, [dans :] *Le Paysage urbain dans les lettres françaises de Belgique*, op. cit., p. 10.

<sup>53</sup> G. Rodenbach, *Bruges-la-morte*, Paris 1892, p. I.

- Doutrepoint G., *Histoire illustrée de la littérature française en Belgique*, Bruxelles 1939.
- Dumont-Wilden L., *Villes d'art de la Belgique*, Paris 1942.
- Dumont-Wilden L., *Villes meurtries de Belgique*, Paris-Bruxelles 1916.
- Eekhoud G., *Capitale et métropole*, manuscrit autographe, daté de 1905, conservé aux Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, cote ML 159.
- Farini C., *Intertestualità crepuscolare: G. Gozzano e G. Rodenbach*, «Lingua e stile» 1992, n° 3, p. 437–445.
- Farini C., *Georges Rodenbach e Marino Moretti: tra simbolismo e crepuscolarismo*, «Rivista di studi italiani» gennaio-giugno 2002, n° 1/2, pp. 157–168.
- Fierens-Gevaert H., *Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges*, Paris 1901.
- Frickx R., Gullentops D., *Le Paysage urbain dans les lettres françaises de Belgique*, Bruxelles 1994.
- Gorceix P., *Le Symbolisme en Belgique*, Heidelberg 1982.
- Lemonnier C., *La Vie belge*, Paris 1905.
- Lemonnier C., *Paysage de Belgique*, Bruxelles 1945.
- Les Concepts nationaux de la littérature. L'Exemple de la Belgique francophone ; une documentation en deux tomes*, t. 2, éd. S. Gross, J. Thomas, Aachen 1989.
- Lynch K., *Image of the City*, Cambridge 1964 (trad. fr. *L'Image de la cité*, Paris 1971).
- Maes P., *Georges Rodenbach. 1855–1898*, Gembloux 1952.
- Nautet F., *Des difficultés d'une littérature nationale*, «Revue de Belgique» 1882, vol. 41, p. 223–240.
- Otten M., *Situation du Symbolisme en Belgique*, «Lettres romanes» 1986, vol. XL, p. 203–209.
- Paque J., *Le Symbolisme belge*, Bruxelles 1989.
- Quaghebeur M., *Histoire, Forme et Sens en Littérature. La Belgique francophone. Tome 1. L'engendrement (1815–1914)*, Bruxelles 2015.
- Rodendach G., *Bruges-la-morte*, Paris 1892.
- Rodenbach G., *Évocations*, Paris 1924.
- Rodenbach G., *Lettre*, février ou mars 1888, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, cote ML 93/1. Lettre sans destinataire.
- Scheffler K., *Paris. Notizen*, Leipzig 1908.
- Simmel G., *Philosophie de la modernité*, Paris 1989.
- Vautel C., *Les bruits de Paris*, «La Presse» 29 décembre 1898, p. 2.
- Les Villes du Symbolisme. Actes du colloque de Bruxelles 21–23 octobre 2003*, éd. M. Quaghebeur, Bruxelles 2007.
- Zweig S., *Émile Verhaeren. Sa vie, son œuvre*, Paris 1946.

## **L'image de la ville dans la littérature belge fin-de-siècle : identité et spécificités d'une littérature francophone**

### **Résumé**

La période littéraire entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle est caractérisée en Europe par la diffusion du symbolisme, tant en poésie qu'en prose. À cette époque un nouveau pays, né de décisions politiques qui n'ont pas tenu compte des communautés linguistiques qui le composaient, est en train d'affirmer son indépendance. Dans ce pays qu'est la Belgique, les écrivains de l'époque se sont trouvés face à un dilemme : écrire dans leur langue maternelle,

ce qui signifie renoncer à être compris par la majorité de l'Europe, ou s'exprimer en français, afin d'intégrer un monde littéraire qui leur permette d'accéder à la notoriété ? C'est le même choix qu'ont dû faire les écrivains des pays colonisés par la France et qui a donné naissance à toute une littérature francophone aujourd'hui largement reconnue. Cependant, des écrivains belges comme Maeterlinck, Verhaeren, Eekhoud, pour la plupart néerlandophones, ressortissants d'un pays qui n'avait aucun lien avec les phénomènes colonial et postcolonial, ont décidé d'écrire en français. Leur décision rend compte de certaines logiques de diffusion du français dans le monde et qui ne sont pas liées à un schéma de domination politique ou idéologique. De ce fait, ces auteurs ont souvent été assimilés aux écrivains français. Était-ce un choix voulu, le prix à payer pour la notoriété, ou bien un destin incontrôlable ? Peut-on parler d'une spécificité de la littérature belge ? La présente étude met en relief la spécificité des œuvres littéraires belges au prisme de l'analyse de l'image de la ville qui imprègne ces textes.

### **The image of the City in fin-de-siècle Belgian literature: identity and specificities of a francophone literature**

#### **Abstract**

The literature of the late 19th and early 20th centuries in Europe was characterised by a proliferation of symbolism in both poetry and prose. At the same time, a new country, born of political decisions that took no account of its linguistic communities, was asserting its independence. In this country, Belgium, the writers of the time had to make a difficult choice: either write in their own mother tongue and give up the chance of being understood by most of Europe, or adopt French in order to enter the literary world, which would allow them fame and integration. This is the same choice that writers in the countries colonised by France had to make, and the result was the creation of a whole body of French-language literature that is now recognised. However, Belgian writers such as Maeterlinck, Verhaeren and Eekhoud, most of whom were Dutch-speaking from a country that had nothing to do with colonial and post-colonial phenomena, chose to write in French. Their choice reflects certain ways in which the French language is spread throughout the world, which are not linked to any pattern of political or ideological domination. As a result, these authors have often been equated with French writers. Was this a deliberate choice, the price of fame, or an uncontrollable destiny? Can we speak of a specificity of Belgian literature? This study highlights the specificity of Belgian literary works by analysing the image of the city that pervades these texts.

**Mots-clés :** littérature francophone de Belgique, symbolisme, identité

**Keywords:** Belgian literature in French, symbolism, identity

**Słowa kluczowe:** literatura francuskojęzyczna Belgii, symbolizm, tożsamość



# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 24 (2024)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.24.6

**Agnieszka Kukuryk**

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0003-1721-6820

## « Dans un pays d'enfance retrouvée en larmes... » – la solitude d'un étranger selon Oscar-Vladislas de Lubicz-Milosz, Lituanien de naissance, Français d'adoption, poète de génie

Oscar-Vladislas de Lubicz-Milosz (1877–1939) occupe une place à part dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle. C'est un personnage unique, difficile à cerner, tant par la complexité de sa nature, pleine de contradictions, que par les influences mêlées du double atavisme que lui ont transmis sa mère, Miriam Rosalie Rosenthal (juive de Varsovie, fille d'un professeur d'hébreu), et son père, Vladislas Milosz, (officier dans l'armée russe) issu d'une ancienne famille aristocratique<sup>1</sup>. L'auteur de poèmes, de pièces de théâtre, d'essais et de fictions, ainsi que de contes populaires, est né dans la « Lituanie historique », à Czéréïa, un domaine familial situé près de Moguilev<sup>2</sup>. Après avoir passé son enfance dans la maison de ses ancêtres, il s'est rendu à Paris pour poursuivre ses études au lycée Janson-de-Sailly et s'y est installé définitivement. Les paysages féeriques de son pays natal n'ont jamais quitté le jeune garçon et leurs échos se font entendre tout au long de son œuvre littéraire, dont une grande partie est caractérisée par la beauté mélancolique de ces terres : « Venez, je vous conduirai en esprit vers une contrée étrange, vaporeuse, voilée, murmurante... C'est Liétuva, la Lituanie, la terre de Gédymin et de Jagellon »<sup>3</sup>, déclare-t-il en tant que représentant de la délégation lituanienne en France. Les années de Milosz en France coïncident avec la Belle Époque de Paris et de l'Europe, mais le poète n'a jamais cessé de paraître étranger à ce monde, que ce soit par le rythme de sa langue, ses sujets de prédilection, ses origines ou sa profession de diplomate. Il prend la nationalité lituanienne en 1919 et reprend la nationalité française en 1931. Bien qu'il ait été largement sous-estimé

---

<sup>1</sup> Il est le descendant d'une dynastie princière de Lusace qui a quitté le pays au XIV<sup>e</sup> siècle pour s'installer en Lituanie.

<sup>2</sup> District de Senno, dans l'Empire russe depuis 1772, aujourd'hui en Biélorussie.

<sup>3</sup> J. Kohler, *Oscar Vladislas de Lubicz Milosz : poète français, diplomate lituanien*, « Cahiers lituaniens » 2005, n°6, p. 29.

à son époque – ce que Milan Kundera a noté dans son recueil d'essais *Une rencontre*<sup>4</sup>, décrivant sa poésie comme « L'intouchable solitude de l'étranger »<sup>5</sup> –, Milosz est devenu au fil des ans une figure classique, connue sous les noms de « prince lituanien », « Goethe français » et même « plus beau don que l'Europe ait fait à la France »<sup>6</sup>. « Il ne dérive d'aucune source, peut-on également lire dans un feuilleton littéraire de 1949, il n'a grossi aucun fleuve. C'est une rivière souterraine née on ne sait où et roulant avec un sourd fracas vers des mers ignorées »<sup>7</sup>. Il est à noter que la singularité de Milosz, pourtant issu du monde francophone de l'Europe centrale et orientale, réside avant tout dans le fait que son origine étrangère est devenue presque imperceptible dans ses écrits. Comme le remarque André Silvaire :

D'origine étrangère, comme l'était Kostrowitzky Apollinaire, Milosz, qui possédait notre langue jusque dans ses nuances les plus subtiles et mieux peut-être qu'aucun autre écrivain de sa génération, a écrit toute son œuvre en français, dans un style d'une pureté exemplaire. Et son génie, s'il s'inscrit bien dans la grande tradition française, n'en reste pas moins d'essence universelle<sup>8</sup>.

Kenneth Rexroth adopte le même point de vue lorsqu'il caractérise les premiers poèmes de Milosz, soulignant qu'il est capable, avec « son oreille étrangère », de capter l'extraordinaire délicatesse de ton et l'ironie sentimentale du français ordinaire et « de les transmettre avec toute leur sagesse amère. À cet égard, il est plus français que les Français »<sup>9</sup>. En outre, l'utilisation du français permet à cet exilé – fatigué « d'être et de ne pas être »<sup>10</sup> –, d'exprimer sa nostalgie de la « Lituanie historique », dont « la marginalité ne trouva d'apaisement que dans le rêve romantique du 'Jadis' »<sup>11</sup>. Le passé, la vision obsessionnelle de la jeunesse, la tristesse des villes, la mort et l'angoisse deviendront ainsi les leitmotivs de sa poésie. Milosz, condamné à la solitude depuis son plus jeune âge, se sentait désorienté, perdu, comme en témoignent les mots du poème « Terre », écrit dans le tourbillon de la recherche de sa propre identité, à l'époque de la renaissance de la Lituanie :

Je n'ai point de maison ; je n'ai point de patrie ;  
L'univers seul a su combler mon cœur amer<sup>12</sup>.

<sup>4</sup> Cf. à ce sujet M. Kundera, *L'intouchable solitude d'un étranger (Oscar Milosz)*, [dans :] idem, *Une rencontre*, Paris 2009, p. 148–152.

<sup>5</sup> Ibid., p. 148.

<sup>6</sup> J. Buge, *Connaissez-vous Milosz ?*, Paris 1979, p. 28.

<sup>7</sup> G. Leclerc, *Solitude de Milosz*, « Le Petit Marocain » 1949, n° 10140, p. 5.

<sup>8</sup> A. Silvaire, *Présentation*, [dans :] *O. V. de L. Milosz (1877–1939)*, Paris 1959, p. 9.

<sup>9</sup> K. Rexroth, *Introduction*, [dans :] *Fourteen Poems by O.V. de L. Milosz*, Port Townsend 1983, p. 7 [Sauf indication contraire, toutes les traductions de textes en langues étrangères sont de l'autrice de l'article].

<sup>10</sup> « D'être et de n'être pas je suis tout las », notera-il dans le poème « Aux sons d'une musique », dans O. V. de L. Milosz, *Poèmes 1895–1927*, Paris 1929, p. 12.

<sup>11</sup> R. Jouanny, *Singularités francophones, ou choisir d'écrire en français*, Paris 2000, p. 86.

<sup>12</sup> O.V. de L. Milosz, « Terre », [dans :] idem, *Les Éléments*, Paris 1911, p. 58.

Un ton similaire résonne dans la célèbre « Symphonie de septembre » :

Soyez la bienvenue, solitude, ma mère.  
Vous m'avez nourri d'humble pain noir et de lait et de miel sauvage,  
Et il était doux de manger dans votre main, comme le passereau,  
Car je n'ai jamais eu, ô Nourrice, ni père, ni mère,  
Et la folie et la froideur erraient sans but dans ma maison<sup>13</sup>.

Notre article vise donc à montrer que le motif de la perte, de la solitude et du retour forme l'axe paradigmatique de l'univers poétique d'un auteur qui peine à trouver sa place dans le monde. La nostalgie et le profond sentiment d'aliénation dont il imprègne ses poèmes sont principalement liés aux archétypes de l'enfance. Leur dynamisme consiste à initier la recherche d'un espace utopique dans l'infini, en partant d'un environnement spatial et/ou temporel concret et en orientant la rêverie poétique vers une réalité métaphysique.

### « Un pays où toutes choses ont la couleur éteinte du souvenir »<sup>14</sup>

Milosz a commencé très tôt à porter les stigmates de la solitude, d'un besoin d'amour non satisfait. Enfant, il a subi les crises d'un père déséquilibré et l'aliénation d'une mère très inattentive, et a passé le plus clair de son temps seul dans le parc et les pièces abandonnées d'une grande demeure. Un garçon sensible et délicat, errant dans un « jardin de charme, de solitude et d'eau »<sup>15</sup>, peut-être était-ce déjà suffisant pour le prédestiner à une vie contemplative. Les paysages nordiques reviennent constamment dans son imagerie, frappant les critiques français par leur exotisme. Le poète aimait évoquer « [ce] Septentrion natal où des grands nymphéas des lacs monte une odeur des premiers temps, une vapeur de pommeraies de légende englouties »<sup>16</sup>, où les automnes sont longs et enveloppés de brume forestière, où les froides nuits d'hiver résonnent souvent du hurlement d'un loup affamé, où la nature, après une dure saison, n'a guère le temps de profiter du printemps et de l'été, car les champs fleuris jaunissent rapidement et laissent place à la mélancolie.

Ce n'est pas sans raison que l'aspect spatial de la nostalgie est reflété, sans l'épuiser, par la métaphore du « paradis perdu ». Réfléchir à la relation entre l'homme et son milieu de vie, explorer les pratiques socioculturelles visant à construire l'identité et l'appartenance à un lieu, tout cela permet, comme le note Clément Colin<sup>17</sup>, de traiter la nostalgie comme un phénomène lié à une catégorie géographique. Barbara Cassin,

---

<sup>13</sup> O. V. de L. Milosz, « Symphonie de septembre », [dans :] idem, *Poèmes 1895-1927*, Paris 1929, p. 36.

<sup>14</sup> O. V. de L. Milosz, *Œuvres complètes*, t. 13, Paris 1982, p. 32.

<sup>15</sup> O. V. de L. Milosz, « Cantique du printemps », [dans :] idem, *Poèmes 1895-1927*, op. cit., p. 35.

<sup>16</sup> O. V. de L. Milosz, « Symphonie inachevée », [dans :] *ibid.*, p. 92.

<sup>17</sup> C. Colin, *La nostalgie comme catégorie géographique : une proposition théorique*, « The Canadian Geographer » 2018, vol. 62, n° 4, p. 495-496.

philologue et philosophe française spécialisée dans la rhétorique de la modernité, méditant sur la relation entre nostalgie, patrie, exil et langue maternelle, note pour sa part que ce « mal du pays » doit être compris comme la « 'douleur du retour', à la fois la souffrance qui [n]ous tient quand on est loin et les peines que l'on endure pour rentrer »<sup>18</sup>. Nijolė Vaičiulėnaitė-Kašėlionienė, quant à elle, citant les recherches d'une spécialiste de littérature comparée de l'université de Harvard<sup>19</sup>, met en avant deux types de nostalgie : reconstructive et réflexive. La première inclut des recompositions du passé et des éléments d'authenticité, tandis que la seconde vise à contempler le passé dans le cadre d'un engagement réfléchi avec le passage du temps à travers la création de souvenirs individuels et culturels<sup>20</sup>. La nostalgie, ajoute Boym,

est un sentiment de perte et de déplacement, mais aussi un jeu avec sa propre fantaisie. [...] Plus largement, la nostalgie s'oppose à la conception moderniste du temps, le temps de l'histoire et du progrès. La nostalgie, c'est le désir de se débarrasser de l'histoire et d'en faire une mythologie privée ou collective, de revenir à d'autres temps [...] le refus de se soumettre à l'irréversibilité du temps<sup>21</sup>.

Dans cette variété de théories, quatre constantes se dégagent : la mémoire, le temps et l'espace ainsi que l'expérience. Tous ces éléments constituent également les problèmes épineux de l'œuvre de Miłosz pour qui l'enfance devient le symbole d'un monde irréel et profond, découvert autrefois et qu'il redécouvre maintenant. Un univers recréé à neuf, une source d'émotions déjà éprouvées, mais qui deviennent nouvelles pour lui, luisent sous une lumière différente par la fraîcheur et la diversité des nuances. Les souvenirs le hanteront de manière obsessionnelle jusqu'à sa mort. Ils sont déjà présents dans ses premiers recueils, *Le Poème des Décadences* (1899) dans lequel le poète évoque « le vieux jasmin somnambule »<sup>22</sup> et *Les Sept Solitudes* (1906) où il décrit « un pays d'enfance retrouvée en larmes »<sup>23</sup>, et dominent surtout dans *Les Éléments* (1911) et le cycle des *Symphonies* (1915), sans oublier le roman que beaucoup considèrent comme autobiographique, *L'Amoureuse Initiation* (1910), où l'on peut lire :

Dès ma prime jeunesse, j'ai cherché avec passion ce morose  
plaisir si riche en contrastes désolants.  
[...]  
Ma mémoire est une ville étrange  
[...]  
Mon cœur est tout près des choses immobiles, ternes et muettes et un

<sup>18</sup> B. Cassin, *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi ?*, Paris 2018, p. 19.

<sup>19</sup> Cf. S. Boym, *The future of nostalgia*, New York 2001.

<sup>20</sup> N. Vaičiulėnaitė-Kašėlionienė, *Les formes de la nostalgie dans la poésie d'Oscar Miłosz et d'Alfonsas Nyka-Niliūnas*, « Literatūra » 2017, vol. 59, n° 4, p. 31.

<sup>21</sup> S. Boym, *The future of nostalgia...*, op. cit., p. 12, 14.

<sup>22</sup> O. V. de L. Miłosz, « H », [dans :] idem, *Poèmes 1895-1927*, op. cit., p. 52.

<sup>23</sup> O. V. de L. Miłosz, « Dans un pays d'enfance », [dans :] ibid., p. 8.

secret instinct guide mes vieilles jambes fébriles vers les lieux  
désolés où quelque peine monstrueuse espère encore le rachat.  
[...] Je m'attarde [...] à remémorer des instants lointains et vides  
dont je me soucie comme de moi-même<sup>24</sup>.

Notons que c'est déjà ici – *ex definitione*, en quelque sorte – que se pose le problème de la solitude. Le timbre triste et mystérieux de sa voix est déjà clairement audible, tout comme les principaux thèmes de son inspiration : une attirance presque morbide pour les charmes fanés du passé. Milosz revient sans cesse à la vieille propriété, plongée dans la verdure des forêts, se reflétant dans les profondeurs des lacs marécageux, cette vieille maison « la muette, la sombre, au fond des parcs touffus où l'oiseau transi du matin chantait bas pour l'amour des morts très anciens, dans l'obscur rosée »<sup>25</sup>. Pour le grand voyageur européen et cosmopolite qu'il deviendra plus tard<sup>26</sup>, la vision de la vie de Czéréïa, si différente du monde occidental, est sans doute devenue particulièrement proche :

Ce fut là la jeunesse avec ses jours, et puis  
Vint l'âge mûr avec ses nuits ;  
Derrière le rideau de l'assoupissement  
Ces terrasses, tu sais, hautes, hautes, qu'on balayait, ces pierres  
Aussi qui, trois par trois, quatre par quatre  
Tombaient tristement, d'où ? dans le puits du sommeil<sup>27</sup>

– écrira-t-il dans « La confession de Lémuel ».

Ce sentiment de perte résonne encore plus fortement dans l'extrait suivant :

Loin de nos archipels de mines, de lianes, de harpes,  
Loin de nos montagnes heureuses.  
— Il y avait la lampe et un bruit de haches dans la brume.  
Je me souviens,  
Et j'étais seul dans la maison que tu n'as pas connue<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> O. V. de L. Milosz, *L'Amoureuse Initiation*, [dans :] idem, *Œuvres complètes*, t. 5, Paris 1958, p. 225–26.

<sup>25</sup> O. V. de L. Milosz, « Symphonie inachevée », [dans :] idem, *Poèmes 1895–1927*, op. cit., p. 45.

<sup>26</sup> Milosz a beaucoup voyagé en Europe et en Afrique du Nord, étudiant les œuvres de Goethe, Byron et Schiller dans leurs pays d'origine. Le poète parlait plusieurs langues, ce qui lui a permis d'étudier et de traduire ces textes, ainsi que ceux de Mickiewicz, Coleridge et Dante, entre autres. Le polonais était parlé à la maison, mais très tôt, il a appris l'allemand et le français avec sa gouvernante d'origine alsacienne et, à l'âge de douze ans, il était trilingue. Plus tard, il a également appris l'anglais. Les marges des livres de sa bibliothèque sont couvertes de notes en quatre langues : français, anglais, allemand et polonais.

<sup>27</sup> O. V. de L. Milosz, « La confession de Lémuel », [dans :] idem, *Poèmes 1895–1927*, op. cit., p. 83.

<sup>28</sup> O. V. de L. Milosz, « Symphonie inachevée », [dans :] *ibid.*, p. 45.

Ses voyages en Europe, d'une capitale à l'autre, ne font qu'exacerber cette solitude. Et il ressent cruellement son isolement parmi la « foule des soi-disant amis » des cafés parisiens qu'il fréquente au tournant du siècle. C'est ce que reflètent les mots du poème intitulé « Nuit » :

Je vais et l'avenir m'accueille de menaces ;  
 Tout chemin est hostile à mes pas égarés ;  
 Je m'arrête : et j'entends aboyer sur mes traces  
 La meute des regrets.  
 [ ... ]  
 – Ô mon cœur solitaire ! Ô coupe d'amertume !<sup>29</sup>

Par l'errance perpétuelle, la circulation constante des images, l'identité de l'auteur devient instable, indéterminée, ce qui est causée par « l'origine perdue, l'enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens », comme le dit Kristeva, pour ajouter que « l'espace de l'étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l'arrêt. Des repères point »<sup>30</sup>.

Selon Piotr Domeracki, l'un des plus éminents chercheurs polonais travaillant sur le sujet de la solitude :

[D]ans cette solitude intérieure, par le biais de l'autoréflexion, une personne acquiert une distance par rapport à elle-même, au monde, à sa place et à son rôle dans ce monde. Dans cette perspective, elle se voit avec plus d'acuité, avec toutes les imperfections de son âme. Cela la mobilise pour entamer un processus de métamorphose morale<sup>31</sup>.

C'est ainsi que Milosz traite son sentiment d'isolement, comme une expérience hautement subjective qui, plus que toute autre, favorise la découverte de soi, lui permettant de pénétrer les couches les plus profondes de sa personnalité. Ceci est très bien illustré par les deux volumes mentionnés ci-dessus, qui semblent se compléter l'un l'autre. Le premier, *Les Éléments*, est une exploration personnelle et intérieure du passé menant à la reconnaissance de soi dans le monde, tandis que le second, *Symphonies*, est basé sur l'extériorisation et le partage d'un voyage à travers la mémoire personnelle du poète. Yanette Délétang-Tardif l'explique ainsi :

[I]e génie de Milosz est d'avoir donné à la mémoire une de ces voix qui, dépassant les limites de l'individu, résonnent en chacun de nous comme le propre secret intraduisible et intransmissible de notre solitude. [...] Vivante, croissante comme nos tissus et inconnue

<sup>29</sup> O. V. de L. Milosz, « La Nuit », [dans :] idem, *Les Éléments*, op. cit., p. 15.

<sup>30</sup> J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris 1991, p. 18.

<sup>31</sup> P. Domeracki, *Horyzonty i perspektywy monoseologii. Rozstaje samotności. Studium filozoficzne*, Toruń 2018, s. 143. « W tej wewnętrznej samotni, na drodze autorefleksji człowiek nabiera dystansu do siebie, do świata, do swojego miejsca i roli w tym świecie. Z tej perspektywy ostrzej widzi siebie wraz ze wszystkimi niedoskonałościami swojej duszy. To go mobilizuje do uruchomienia procesu moralnej metamorfozy ».

comme eux, notre mémoire est avant nous dans nos pensées, dans nos sensations et dans nos songes. Elle n'est pas un élément du passé, mais de l'éternité<sup>32</sup>.

Milosz, à son tour, le précise en ces termes :

[...] Comme la montagne m'emportait dans son vol,  
tout à coup je vis s'ouvrir devant moi sur l'autre espace  
la porte d'or de la Mémoire, l'issue du labyrinthe<sup>33</sup>.

Le poète se sent « jeté comme un pont de montagne entre les deux massifs de nuit d'avant et d'après »<sup>34</sup> et chaque souvenir exprime en effet les mouvements de l'âme errante dans le monde de la perception, de la conceptualisation et de la réflexion, qui se superposent dans un désordre de discontinuité. Par ailleurs, dans la sphère purement poétique de son œuvre, la Mémoire est intimement liée à la solitude et à la nostalgie de sa terre natale. Cependant, dans sa dimension métaphysique, d'où émerge l'extrait cité ci-dessus, la notion de Mémoire prend un tout autre sens : elle renvoie à la Pra-mémoire, transmise par notre lignée, qui conserve le souvenir de la Réalité supérieure et archétypale, dont la patrie d'enfance n'est qu'une modeste représentation.

### La solitude existentielle

L'aliénation associée au sentiment d'exil a stimulé toutes les activités créatives de Milosz, qui cherchait inlassablement des réponses à la question « Qui suis-je ? », ou plutôt « D'où suis-je ? » : « Solitude, ma mère, redites-moi ma vie ! »<sup>35</sup>, s'exclame-t-il dans « Symphonie de septembre ». La solitude apparaît ici comme un élément permanent de la structure de l'être humain, soulevant des questions de nature existentielle, notamment sur la place et le rôle de l'homme dans le monde, ainsi que sur le but et le sens de la vie humaine. Ce type de réflexion est caractéristique de Michel de Montaigne, Blaise Pascal, Jean-Jacques Rousseau, Arthur Schopenhauer, Søren Kierkegaard, des romantiques et des existentialistes, entre autres. Notons pourtant que malgré les sentiments « négatifs » qu'elle suscite, la solitude devient souvent une « condition de possibilité » de la découverte de soi. En outre, la fuite de la solitude, comme le souligne Tadeusz Gadacz, est une fuite de la vérité : « Premièrement, la vérité sur soi-même en tant qu'être humain en général, un être seul dans l'espace et éphémère dans le temps. Deuxièmement, la vérité sur soi-même en tant que personne unique et irremplaçable »<sup>36</sup>. Milosz était d'un avis similaire, admettant à la fin de sa vie :

<sup>32</sup> Y. Delétang-Tardif, *Milosz et la mémoire*, « France-Asie » avril 1948, p. 494.

<sup>33</sup> O. V. de L. Milosz, *Les Arcanes*, Paris 1927, p. 7.

<sup>34</sup> O. V. de L. Milosz, « La confession de Lémuel », [dans :] idem, *Poèmes 1895-1927*, op. cit., p. 89.

<sup>35</sup> O. V. de L. Milosz, « Symphonie de septembre », [dans :] *ibid.*, p. 40.

<sup>36</sup> T. Gadacz, *O umiejętności życia*, Kraków 2009, p. 108 : « Ucieczka od samotności jest jednak ucieczką od prawdy. Najpierw od prawdy o sobie samym jako człowieku w ogóle, o istocie osamotnionej w przestrzeni i przemijającej w czasie. Następnie od prawdy o sobie samym jako niepowtarzalnej i jedynej osobie. ».

Pourtant j'ai pénétré le secret de mon corps. Ô mon corps !  
Toute la joie, toute l'angoisse des bêtes de la solitude  
Est en toi, esprit de la terre, ô frère du rocher et de l'ortie<sup>37</sup>.

Il a donc affirmé son existence en confessant, entre autres, ce qui suit :

Je sens monter l'odeur des midis de l'enfance. Je n'ai pas oublié  
Le beau jardin complice où m'appelait Echo, votre second fils, solitude  
Je reconnaîtrais la place où je dormais jadis  
A vos pieds<sup>38</sup>.

En tant qu' « enfant du destin »<sup>39</sup>, il se tourne vers la « terre suspendue dans le silence »<sup>40</sup>, qui « apparaît la première / Dans la lucidité de [ses] réveils du déclin de la nuit »<sup>41</sup>. Elle est une source de ravitaillement pour l'esprit, mais reste un monde lointain, enténébré, dont l'apparence et l'état actuel sont inconnus dans le présent. La mélancolie et l'ennui hantent l'âme du poète qui se souvient de sa vraie nature, comme le suggèrent les premiers vers du poème « Les falaises » :

Je vous aime et vous crains, ô rois des solitudes,  
Rocs sombres et glacés qui veillez sur les mers ;  
Car des pensers de mort en noires multitudes  
S'abattent sur mon front comme ces aigles rudes  
Qui bâtissent leurs nids sur vos sommets déserts.  
[...]  
Comme vous infécond, comme vous solitaire  
Que je sois comme vous la vague sans colère  
De l'océan sans bords de l'immobilité<sup>42</sup>.

Dans un autre poème, il confirme qu'il se sent réconcilié avec son destin et que la nostalgie atténuée souvent son sentiment d'abandon : « [...] je porte en mon âme indulgente et hautaine / La consolation d'avoir tout pardonné »<sup>43</sup>. Pour lui, la solitude est, en reprenant les propos de Roman Brandstetter, « un phare marin / Sur un promontoire rocheux / De l'humanité »<sup>44</sup>. L'isolement, bien que douloureux, l'a façonné : « L'ombre

<sup>37</sup> O. V. de L. Milosz, « Nihumim », [dans :] idem, *Poèmes 1895–1927*, op. cit., p. 66.

<sup>38</sup> O. V. de Lubicz-Milosz, « Symphonie de septembre », [dans :] *ibid.*, p. 38.

<sup>39</sup> O. V. de L. Milosz, « Talita Cumi », [dans :] *ibid.*, p. 63.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> O. V. de L. Milosz, « Les falaises », [dans :] idem, *Les Éléments*, op. cit., p. 61.

<sup>43</sup> O. V. de L. Milosz, « La mer », [dans :] *ibid.*, p. 46.

<sup>44</sup> R. Brandstetter, « Samotność », [dans :] idem, *Poezje*, Warszawa 1980, p. 99 : « [Samotność] Jest morską latarnią / Na skalistym cyplu / Człowieczeństwa ».

d'un étranger qui ressemble à ma vie / Me conte à sa façon l'histoire de mon cœur »<sup>45</sup>, note-t-il dans un poème au titre révélateur « Le consolateur ». De ce fait, il est devenu un ami méditatif du parc familial et un fils de la nature. Le retour aux sources permet à Miłosz de porter un regard critique sur le présent à travers une synergie de perspectives. Sa poésie évolue, comme l'écrit Geneviève-Irène Židonis, d'un sentiment initial de désespoir et de désorganisation à un effort pour réconcilier le « monde avec lui-même ; chercher en lui les plus beaux fruits de sa création »<sup>46</sup>. Miłosz contemple donc son environnement et écoute sa vie intérieure, source de connaissance directe de la réalité : « Ici, tout le monde m'aime / Car tout le monde m'a vu souffrir »<sup>47</sup>, avoue-t-il en évoquant « ce pays, englouti pour lui dans la nuit du passé »<sup>48</sup>.

### La poésie de la solitude ou la solitude en poésie

Un spleen prématuré a laissé une marque indélébile sur cette destinée exceptionnelle et est devenu une grande inspiration, à laquelle le poète s'abandonne totalement lorsqu'il décrit le pays lointain. Cela est confirmé par les paroles d'un jeune Anglais nommé Everard Eden, le protagoniste du roman *Les Zborowski*<sup>49</sup> (1914), en qui Czesław Miłosz a vu une sorte d'*alter ego* de son parent : « C'était la vieille et mystérieuse Litwa, la Lithuanie sauvage et berceuse où le sanscrit, à peine déformé, est encore langue vivante ; la sombre Litwa qui est à la Bretagne et même à l'Écosse ce que le spleen est à la rêverie »<sup>50</sup>. Dans ce cadre naturel, tantôt merveilleusement gai et beau, tantôt mélancolique et langoureux, se jouent toutes les joies et les peines rares de son enfance. L'auteur l'exprime lui-même en ces termes :

L'esprit, la chair, le mal et le bien,  
La tristesse et la joie,  
Le grand et le petit, oh ! comme tout était humain  
En moi<sup>51</sup>.

Dans la même veine, le célèbre poème dédié à la reine égyptienne Karomama, dans lequel Miłosz établit des comparaisons entre la « prêtresse savante »<sup>52</sup> et le poète, dont l'âme en mal de nostalgie vibrait déjà à l'évocation d'un passé lointain à moitié disparu : « Que la destinée a gravé un signe étrange dans mon cœur, / Symbole de joie idéale et de réel malheur »<sup>53</sup>. Presque tous les poèmes de son âge mûr, souvent appelés

<sup>45</sup> O.V. de L. Miłosz, « Le consolateur », *Œuvres complètes*, t. 2, Paris 1960. p. 61.

<sup>46</sup> G.-I. Židonis, *O.V. de L. Miłosz, sa vie, son œuvre, son rayonnement*, Paris 1951, p. 113.

<sup>47</sup> O. V. de L. Miłosz, « Symphonie inachevée », [dans :] idem, *Poèmes 1895-1927*, op. cit., p. 50.

<sup>48</sup> G.-I. Židonis, *O.V. de L. Miłosz...*, op. cit., p. 31.

<sup>49</sup> Œuvre posthume sous forme de fragments compilés par André Silvaire.

<sup>50</sup> O. V. de L. Miłosz, *Les Zborowski*, [dans :] idem, *Œuvres complètes*, t. 12, Paris 1982, p. 125.

<sup>51</sup> O. V. de L. Miłosz, « La confession de Lémuel », [dans :] idem, *Poèmes 1895-1927*, op. cit., p. 87.

<sup>52</sup> O. V. de L. Miłosz, « Karomama », [dans :] *ibid.*, p. 6.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 7.

« poèmes de la solitude »<sup>54</sup>, proviennent des souvenirs, qui mobilisent toutes sortes d'associations métaphoriques et imaginaires. Dans les *Symphonies* et dans le recueil de poèmes d'*Adramandoni*<sup>55</sup> (1918), l'âme du poète, solitaire et éloignée de ses forêts lituaniennes natales, erre sur les terres de la mémoire, où l'intuition poétique et la maîtrise de la langue ont abouti à la perfection du lyrisme : l'extrême simplicité de l'expression révèle une émotion intense. La solitude du poète lui permet d'atteindre l'obscurité et la froideur des grands couloirs du crépuscule, les tombes rouillées ou les violettes au loin sur l'horizon de la mer. Séduit par la nature, Milosz remplit ses symphonies d'oiseaux, de petits animaux, d'insectes et de fleurs. Il y a le « bourdon velu »<sup>56</sup>, le « doux pivert »<sup>57</sup>, le « lièvre au ventre blanc »<sup>58</sup>, le « rouge-gorge au cœur gelé »<sup>59</sup>, la « guêpe dans le vent »<sup>60</sup>, l'« araignée fileuse »<sup>61</sup>, mais aussi de nombreuses plantes aux surnoms spécifiques : « le carillon des fleurs d'or »<sup>62</sup>, le « tendre églantier malade »<sup>63</sup>, l'« héliotrope mourant »<sup>64</sup>, le « cactus nain »<sup>65</sup>, les « roseaux muets »<sup>66</sup> et la « vigne amère »<sup>67</sup>. Il n'oublie pas non plus les éléments plus subtils du paysage : « le roc vêtu de temps »<sup>68</sup>, « le saule tremblant et fier »<sup>69</sup>, « le beau tilleul somnolent »<sup>70</sup>, « le faible figuier »<sup>71</sup>. Les éléments sensoriels sont complétés par des impressions auditives. Ainsi, le bruit des seaux des porteurs d'eau, les voix indéfinissables des faubourgs, les chants des artisans, les cris des pêcheurs résonnent dans les poèmes. Il y a aussi des sensations olfactives telles que l'odeur des fleurs, celle de la pluie ou du givre de Noël.

Pour souligner son état d'esprit, le poète utilise souvent des métaphores, comme le montre la figure mystérieuse d'une femme qui apparaît au 18<sup>e</sup> vers de la « Symphonie de septembre », étant une personnification de la solitude : « [...] une femme vêtue de ce

<sup>54</sup> G.-I. Židonis, *O.V. de L. Milosz...*, op. cit., p. 29.

<sup>55</sup> Milosz a emprunté ce titre à Emanuel Swedenborg, pour qui le mot « adramand » signifie à la fois le jardin de l'innocence primordiale et l'amour spirituel et pur. La notion de paradis éternel de l'amour est au cœur de la pensée de Milosz. Ici, dans ce recueil, elle semble n'intervenir que pour mieux souligner l'amertume et le désintérêt qui émanent de ces poèmes.

<sup>56</sup> O. V. de L. Milosz, « Symphonie de septembre », [dans :] idem, *Poèmes 1895–1927*, op. cit., p. 38.

<sup>57</sup> Ibid., p. 39.

<sup>58</sup> Ibid., p. 40.

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Ibid., p. 41.

<sup>61</sup> Ibid., p. 39.

<sup>62</sup> Ibid., p. 38.

<sup>63</sup> Ibid., p. 39.

<sup>64</sup> Ibid., p. 38.

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Ibid., p. 39.

<sup>67</sup> Ibid.

<sup>68</sup> Ibid., p. 37.

<sup>69</sup> Ibid., p. 38.

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Ibid.

brun pauvre / chagrin et pardonnant »<sup>72</sup>. Un autre exemple est l'arbre de Noël mort qui est « devenu un ange / Qui sort de la profonde et amère forêt [et] chemine tout seul »<sup>73</sup>. À un autre endroit, nous lisons que : « L'odeur du silence [est] celle du blé »<sup>74</sup>, « la grenouille prie dans les roseaux muets »<sup>75</sup> et « la fleur où riait la rosée »<sup>76</sup> devient son amie, à son tour, « La lune follement parée des fins d'été [...] regarde à travers la vigne amère »<sup>77</sup>, et enfin « La meute de la Mélancolie aboie en rêve ! »<sup>78</sup>. Incapable de contempler de ses propres yeux son pays bien-aimé, Milosz s'émerveille de cette vision irréaliste, même dans les moments les plus pénibles de ses méditations :

Enveloppez-vous dans mon manteau de voyage :  
 La grande neige d'automne fond sur votre visage  
 Et vous avez sommeil.  
 (Dans le rayon de la lanterne elle tourne, tourne avec le vent  
 Comme dans mes songes d'enfant  
 La vieille, — vous savez, — la vieille)<sup>79</sup>.

Avec une puissance évocatrice, visuelle et musicale, ce passé brumeux est remis au goût du jour. La fluidité de cette poésie ne semble soumise à aucune discipline prosodique. Milosz ne se soucie pas de l'ornementation extérieure, mais recherche un rythme proche du cœur qui s'adapte à chaque poussée d'émotion. C'est une complainte née de l'insomnie, de ces heures dévorantes où le passé revient avec une précision hallucinante et exacerbe la nostalgie. C'est aussi un dernier adieu à l'enfance, obscurci par le brouillard de la mémoire, mais qui revit dans l'intimité la plus harmonieuse avant la dure ascèse qu'exige toute ascension spirituelle<sup>80</sup>. Les « traces » de solitude laissées dans les textes sont le résultat de la perception individuelle de la réalité par l'auteur, ainsi que de sa sensibilité et de ses expériences subjectives.

\*

Au fil du temps, la nostalgie de l'enfance du poète fait place au besoin d'explorer l'histoire de la Lituanie et ses récits ; la préservation de cette terre et de son patrimoine devient primordiale, mais elle se fait toujours à distance, par le biais de l'écriture. Enfin,

---

<sup>72</sup> Ibid., p. 37.

<sup>73</sup> O. V. de L. Milosz, « Symphonie inachevée », op. cit., p. 48.

<sup>74</sup> Ibid., p. 47.

<sup>75</sup> O. V. de L. Milosz, « Symphonie de septembre », *Poèmes 1895-1927*, op. cit., p. 39.

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> O. V. de L. Milosz, « La berline arrêtée dans la nuit », *Poèmes 1895-1927*, op. cit., p. 29.

<sup>80</sup> Oscar Milosz affirme avoir vu le soleil spirituel le 14 décembre 1914, vers 11 heures du soir. Après cette vision, comparable à la « nuit de feu » de Pascal, le poète s'est laissé emporter par un immense élan mystique.

cette solitude se transforme en un royaume mystique dans lequel le poète emporte toute sa vision du monde : « Tout à coup je sens l'univers s'engouffrer en moi comme aspiré par le vide de tous ces jours »<sup>81</sup>. Il donne ainsi à son isolement une dimension philosophique. En témoignent également les propos de Czesław Miłosz qui, lors d'une de ses visites à son proche, l'a décrit ainsi : « Ses paupières, semblables à celles d'un oiseau de proie fatigué, découvraient une lave noire, ou plutôt des charbons ardents : ainsi, par sa violence et sa fierté contenues, par l'aura de solitude qui l'enveloppait, il semblait sortir de la Bible »<sup>82</sup>. Miłosz, homme extrêmement sensible, finit par retourner à sa solitude, qu'il garda jusqu'à ses derniers jours à l'orée de la forêt de Fontainebleau.

## Bibliographie

- Boym S., *The future of nostalgia*, New York 2001.
- Brandstetter R., *Poezje*, Warszawa 1980.
- Buge J., *Connaissez-vous Miłosz ?*, Paris 1979.
- Cassin A., *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi ?*, Paris 2018.
- Colin C., *La nostalgie comme catégorie géographique : une proposition théorique*, « The Canadian Geographer » 2018, vol. 62, n° 4, p. 494–504.
- Delétang-Tardif Y., *Miłosz et la mémoire*, « France-Asie » avril 1948, 494–496.
- Domeracki P., *Horyzonty i perspektywy monoseologii. Rozstaje samotności. Studium filozoficzne*, Toruń 2018.
- Gadacz T., *O umiejętności życia*, Kraków 2009.
- Jouanny R., *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français*, Paris 2000.
- Kohler J., *Oscar Vladislas de Lubicz Miłosz : poète français, diplomate lituanien*, « Cahiers lituaniens » 2005, n°6, p. 29–38.
- Kristeva J., *Étrangers à nous-mêmes*, Paris 1991.
- Kundera M., *L'Intouchable solitude d'un étranger (Oscar Miłosz)*, [dans :] idem, *Une rencontre*, Paris 2009, p. 148–152.
- Leclerc G., *Solitude de Miłosz*, « Le Petit Marocain » 1949, n° 10140, p. 5.
- Miłosz O. V. de L., *Les Arcanes*, Paris 1927, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10733929.image#> (consulté le 23.06.2023).
- Miłosz O. V. de L., *Œuvres complètes*, t. 2, Paris 1960.
- Miłosz O. V. de L., *Œuvres complètes*, t. 5, Paris 1958.
- Miłosz O. V. de L., *Œuvres complètes*, t. 12, Paris 1982.
- Miłosz O. V. de L., *Œuvres complètes*, t. 13, Paris 1982.
- Miłosz O. V. de L., *Poèmes 1895–1927*, Paris 1929, [https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A8mes\\_1895-1927\\_\(Miłosz,\\_1929\)/Texte\\_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A8mes_1895-1927_(Miłosz,_1929)/Texte_entier) (consulté le 23.06.2023).
- Miłosz O. V. de L., *Ténèbres et Lumière* [catalogue d'exposition], Paris 1977.
- Miłosz, O. V. de L., *L'Intouchable solitude d'un étranger*, Olivier Piveteau (dir.), Paris, Association Les Amis de Miłosz, 2019.

<sup>81</sup> O. V. de L. Miłosz, « Talita Cumi », [dans :] idem, *Poèmes 1895–1927*, op. cit., p. 63.

<sup>82</sup> O. V. de L. Miłosz, *Ténèbres et Lumière* [catalogue d'exposition], Paris 1977, p. 81.

Milosz, O. V. de L., *Les Éléments*, Paris 1911, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9785591t/f11.item> (consulté le 23.06.2023).

Rexroth K., *Introduction*, [dans :] *Fourteen Poems by O.V. de L. Milosz*, Port Townsend 1983, p. 4–8.

Silvaire A., *Présentation*, [dans :] *O. V. de L. Milosz (1877–1939)*, Paris 1959, p. 9–10.

Vaičiulėnaitė-Kašelionienė N., *Les formes de la nostalgie dans la poésie d'Oscar Milosz et d'Alfonso Nyka-Niliūnas*, « *Literatūra* » 2017, vol. 59, n° 4, p. 29–49.

Židonis G.-I., *O. V. de L. Milosz : Sa vie, son œuvre, son rayonnement*, Paris 1951.

## **« Dans un pays d'enfance retrouvée en larmes... » – la solitude d'un étranger selon Oscar-Vladislas de Lubicz-Milosz, Lituanien de naissance, Français d'adoption, poète de génie**

### **Résumé**

Le but de cet article est de présenter le motif de la solitude tel qu'il apparaît dans l'œuvre d'Oscar-Vladislas de Lubicz-Milosz. À travers l'interprétation d'une sélection de poèmes, l'auteur montre des représentations lyriques de la solitude basées essentiellement sur les archétypes de l'enfance, qui constituent l'axe paradigmatique de l'univers poétique d'un poète aux prises avec la recherche de sa propre identité. Il s'agit également de montrer la spécificité de l'expérience individuelle de la solitude, pour laquelle la question du sens de l'existence humaine semble revêtir une importance capitale. L'approche proposée permettra non seulement de décrire le mode d'être-au-monde propre à l'homme, mais aussi de mettre en évidence le besoin métaphysique de l'homme, son désir d'infini, sa relation avec ce qui est transcendant par rapport à lui.

## **„Dans un pays d'enfance retrouvée en larmes...” – the solitude of a stranger according to Oscar-Vladislas de Lubicz-Milosz, Lithuanian by birth, French by adoption, poet of genius**

### **Abstract**

The aim of this article is to present the motif of loneliness appearing in the works of Oscar-Vladislas de Lubicz-Milosz. Through the interpretation of selected poems, the author shows lyrical representations of solitude based essentially on the archetypes of childhood, which constitute the paradigmatic axis of the poetic universe of a poet struggling to find his own identity. The aim is also to show the specificity of the individual experience of loneliness, for which the question of the meaning of human existence seems to be of paramount importance. The proposed approach will make it possible not only to describe man's way of being in the world, but also to highlight his metaphysical need, his desire for the infinite and his relation to that which is transcendent of himself.

**Mots-clés :** de Lubicz-Milosz (Oscar), solitude, identité, existence, nostalgie, enfance

**Keywords:** de Lubicz Milosz (Oscar), loneliness, identity, existence, nostalgia, childhood

**Słowa kluczowe:** de Lubicz-Milosz (Oscar), samotność, tożsamość, egzystencja, nostalgia, dzieciństwo



# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 24 (2024)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.24.7

**Anna Luňáková**

Univerzita Karlova v Praze

ORCID 0000-0001-6083-737X

## Jiří Volf : un poète sans domicile fixe

La découverte d'un poète est une chose relativement rare. Et en faire l'objet d'une recherche universitaire l'est certainement encore plus. Pourtant, la littérature française et francophone ne se résume pas à une collection de classiques déjà connus dont la maturité ne fait l'objet d'aucun débat<sup>1</sup>. La littérature francophone peut apparaître là où on ne l'attend pas, et le français peut devenir non seulement un outil de communication, mais aussi le vecteur d'un transfert culturel<sup>2</sup> d'une forme et d'une signification uniques. Prenons comme exemple le cas d'un poète paradoxal, un poète bohème, un homme oublié par l'Histoire, surnommé le Rimbaud de l'Est : Jiří Volf. Commençons cet article par expliquer brièvement qui était Jiří Volf et comment j'ai découvert son travail.

Au 36 de la rue Danielle Casanova, à Toulouse, se trouve l'ancienne chapelle chrétienne Jeanne d'Arc, occupée depuis juillet 1993 par un groupe qui a adopté le nom officiel « La Chapelle », surnommé l'Atelier idéal<sup>3</sup>, et qui y a construit un centre culturel et social. Anciennement l'un des plus anciens squats de France<sup>4</sup>, il est ensuite devenu un lieu de rencontre entre la société, la politique et l'art. Ce lieu a été créé à l'origine pour

---

<sup>1</sup> Souvent, au contraire, c'est la discussion persistante qui confirme la maturité et la classification des classiques. Cf. par exemple T.S. Eliot, *What Is a Classic?*, London 1945.

<sup>2</sup> La notion de transfert culturel doit ses origines aux historiens Michel Espagne et Michael Werner. Cf. aussi les travaux de Claude Digeon (C. Digeon, *La Crise allemande de la pensée française*, Paris 1992).

<sup>3</sup> Cf. le site officiel de ce lieu, également connu sous le nom de La Chapelle : <https://lachelletoulouse.com/> (consulté le 31.07.2024).

<sup>4</sup> La Chapelle n'est plus un squat, ayant perdu ce statut en 2018 avec la signature d'un contrat avec la mairie. Cf. N. Quioc, *À Toulouse, la Chapelle, plus vieux squat de France, n'est plus un squat*, « France bleu », 21.01.2018, <https://www.francebleu.fr/infos/societe/a-toulouse-la-chapelle-plus-vieux-squat-de-france-a-desormais-une-existence-legale-1516532392> (consulté le 31.07.2024).

honorer la mémoire de Jiří Volf, qui est encore jusqu'à aujourd'hui totalement inconnu dans le milieu tchèque. Volf, qui a vécu les dernières années de sa vie comme un sans domicile fixe, vivait dans cette chapelle abandonnée et c'est là que son corps a été retrouvé. Volf fut le dernier résidant de La Chapelle avant son occupation par des squatters, c'est son nom qui est inscrit sur la façade de cette dernière, et de plus c'est lui qui lui a donné son surnom d'« Atelier idéal » dans ses poèmes. Jiří Volf est né en 1947 dans une petite ville de Bohême centrale et il est mort en 1993 à Toulouse, à l'âge de 46 ans.

C'est vers 2016 qu'un ami tchèque m'a parlé de l'existence de cette chapelle et du mystère qui lui est associé, le mystère de la lettre tchèque « Ř » inscrite sur la façade. On peut y lire le prénom de Volf, qui le rattache incontestablement à sa nationalité d'origine. Je trouvais étrange qu'un lieu alternatif, culturel et artistique en France porte le nom d'un Tchèque sur sa façade, et j'ai donc commencé à enquêter sur le sort de ce Volf. Ma recherche s'est progressivement transformée en investigation. Il n'y avait en effet plus grand monde qui connaissait Volf ou son importance pour La Chapelle. J'ai réussi à interroger des témoins encore vivants, j'ai contacté tous ceux qui pouvaient me donner des indices sur la vie et l'œuvre de cet homme afin de pouvoir ensuite écrire sur « le poète » Volf.

Ses publications comprennent un seul recueil publié officiellement, *Retour* (1984)<sup>5</sup>, sa participation à l'anthologie *Poètes de Lunoison* (1988), les deux rédigées à la main, et plusieurs articles sur Karel Čapek dans des revues de second ordre publiées par le collectif de poètes toulousains de l'époque. L'association autour du centre culturel La Chapelle a publié une édition non critique de ses textes retrouvés *Une Chapelle Un Poète*. À côté du cadavre de Jiří Volf, découvert dans la chapelle en février 1993, reposaient plusieurs cahiers de poésie écrits à la main. Je prépare une édition tchèque de tous ces textes littéraires, tous les originaux étant rédigés en français.

Volf arrive en France en automne 1968. Il s'implique immédiatement dans le milieu universitaire et culturel toulousain : il collabore pendant dix ans à l'enseignement du tchèque à l'Université du Mirail, fréquentant le cercle de poésie qui se réunit régulièrement rue du Taur à Toulouse, et devient un ami et un partenaire artistique du poète français Serge Pey. La place manque ici pour dresser une biographie complète de Jiří Volf, mais il est important d'examiner les raisons qui l'ont amené en France. Bien qu'en termes de discours historique et par souci de fluidité narrative<sup>6</sup>, il serait logique

<sup>5</sup> Ce livre a été offert à la bibliothèque de l'UFR d'Études Slaves par Karel Bartošek, historien et publiciste tchèque émigré en France.

<sup>6</sup> J. Czaplínska, *Přidaná hodnota exilu: úvahy o české exilové literatuře po roce 1968*, Česká Budějovice, 2014, p. 59–60 : « Dans ses réflexions sur l'identité narrative, Paul Ricœur introduit la catégorie 'être soi-même' pour souligner l'originalité de chaque individu, qui n'est pas exprimée par la catégorie grammaticale non spécifique 'je' : le pronom 'je' est interchangeable, chacun peut dire 'je' à propos de lui-même, mais aussi chacun peut devenir 'tu' ou 'il' en fonction du rôle qu'il joue dans la situation de communication. La supériorité de 'celui qui est lui-même' sur le pronom 'je' est qu'il n'est pas seulement une subjectivité mais aussi un objet dont les autres peuvent parler » [Sauf indication contraire, toutes les traductions de textes en langues étrangères sont de l'autrice de l'article]. La capacité fondamentale « d'être soi-même » est due à la capacité de parler de soi en préservant une certaine unité.

d'affirmer que Volf a fui en France l'intervention soviétique d'août 1968. Lui-même a toujours affirmé qu'il était venu en France uniquement pour son amour de l'impressionnisme, et ses amis ont affirmé qu'il avait fui un différend avec son père. Les raisons de son arrivée en France sont donc à la fois claires et floues. Cet étudiant en études arabes à la Faculté des lettres de Prague aurait d'abord voyagé en Afrique du Nord, mettant à profit ses connaissances en arabe et en français, avant de se rendre à Paris, d'où il est reparti vers le sud, à Toulouse. Volf n'a probablement jamais écrit en tchèque ses poèmes qui lui ont permis d'entrer dans le milieu toulousain des écrivains marginaux. Le français était son choix personnel et la langue dans laquelle il a commencé à écrire.

La procédure d'obtention des sources biographiques a été la suivante : j'ai contacté des témoins, recherché les documents d'archives disponibles. J'ai obtenu quelques documents personnels des archives de l'Université de Prague, où Volf a étudié, quelques lettres et les souvenirs de la sœur de Volf. Des textes poétiques ont été fournis par la partie française, par le centre culturel La Chapelle, et puisés dans les collections privées de ses anciens amis.

Considérant les faits liés à la vie de Jiří Volf, comme son départ de la Tchécoslovaquie en 1968, je pourrais fonder sa biographie principalement sur le thème de l'exil. J'entends par là notamment les conséquences de ce terme, à savoir qu'il s'agit d'un exil extérieur<sup>7</sup>, causé par la situation politique de la Tchécoslovaquie et le déplacement forcé dans un autre pays, mais aussi d'un exil intérieur<sup>8</sup>, lié à la situation des poètes en général. Je pense à l'image du poète qui parle toujours de l'autre côté de la frontière, de celui qui est en exil. Volf en est un exemple extrême puisqu'il a passé les dernières années de sa vie à Toulouse en étant sans domicile fixe.

Dans son livre *Přidaná hodnota exilu*, Joanna Czaplińska fait référence à la sociologue polonaise de l'exil Danuta Mostwin, qui utilise la notion de « troisième valeur » à propos de l'exilé, qui devrait se situer entre l'identification avec le pays d'origine et le pays vers lequel il s'est déplacé. Selon Czaplińska, les exilés sont divisés en deux groupes par rapport au temps, à savoir ceux qui vivent dans le présent et l'avenir et ceux qui vivent dans les souvenirs. Quoi qu'il en soit, sa biographie devient tout à fait cruciale pour l'exilé<sup>9</sup>.

Volf ne résout pas le problème de la fusion avec une autre langue ; au contraire, il utilise le français en tant que Tchécoslovaque, avec toute la verve et les possibilités de jeu que cette situation lui offre<sup>10</sup>. Czaplińska cite le roman *Le Triangle des Bermudes*, qui relate les expériences et les sentiments d'un exilé : « Elle a crié mon nom. L'accent étranger ne me dérangeait pas »<sup>11</sup>. Comme dans cet exemple, Volf n'aurait pas été

<sup>7</sup> P. Tabori, *The Anatomy of Exile*, London 1972 p. 23.

<sup>8</sup> S. Forsdyke, *Exile, Ostracism, and Democracy: The Politics of Expulsion in Ancient Greece*, Princeton 2005, p. 7.

<sup>9</sup> Volf n'a pas établi de relations avec d'autres exilés, nous savons seulement qu'il a essayé de contacter Milan Kundera et qu'il a peut-être visité le studio de Jiří Kolář. Mais il n'y a aucune trace de lui ni même un seul souvenir de lui chez les exilés tchèques encore vivants.

<sup>10</sup> Cela se voit notamment dans sa manière d'écrire des poèmes, où, avec des variations de sens entre le français et le tchèque, il invente de nouvelles expressions.

<sup>11</sup> V. Třešňák, *Bermudský trojúhelník*, Kolín nad Rýnem 1986, p. 111.

choqué que son nom soit mal prononcé ; au contraire, nous savons d'après un témoignage que lors d'une confrontation avec un employé qui ne pouvait épeler son nom, il a immédiatement trouvé une solution alternative : utiliser le surnom Georges Durand. Son français est devenu la langue de son nomadisme. Un nomadisme que je ne considère pas comme une question de choix individuel, expliqué par la situation spécifique d'un auteur particulier, mais comme un phénomène socio-historique plus général de la modernité. Le surnom de « Rimbaud de l'Est » ou de « véritable poète bohémien » que Volf a reçu dans les souvenirs de ses collègues français rappelle l'expérience des grands théoriciens de l'exil de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, tels que Hoffman<sup>12</sup> et Said<sup>13</sup>, qui décrivent leur propre processus de transition d'une culture à l'autre. Ces surnoms sont des tentatives de classification de Volf, qui s'est retrouvé en exil, a émergé en tant que poète et est mort sans domicile fixe.

### Afterness

Si la lisibilité d'un legs était donnée, naturelle, transparente, univoque, si elle n'appelait et ne défiait en même temps l'interprétation, on n'aurait jamais à en hériter. On en serait affecté comme d'une cause – naturelle ou génétique. On hérite toujours d'un secret – qui dit « lis-moi, en seras-tu jamais capable ? »<sup>14</sup>

Comment introduire Volf dans le contexte tchèque ? La figure inspiratrice, un terme développé par le philosophe allemand Gerhard Richter dans son livre éponyme<sup>15</sup>, est proche du terme plus familier de *nachleben*, ou du concept de survie ou d'après-vie des œuvres d'art d'Aby Warburg<sup>16</sup>. Dans le cas de la vie et de l'œuvre de Jiří Volf, je me situe par rapport à ce terme *afterness* comme un observateur, un témoin, selon les mots de Richter, d'une vie après la vie. J'essaie aussi de concevoir la vie et l'œuvre de Jiří Volf comme une survie artistique. Qu'y a-t-il de si irréductible chez Volf si son œuvre poétique n'éblouit pas et si sa vie ne peut pas être tissée dans un récit de l'histoire de la société tchèque ?<sup>17</sup> Quelles sont les autres interprétations possibles, en dehors de la tradition de l'exil ? « La figure de suivre, de survivre, de succéder ou de venir après quelqu'un ou quelque chose », selon Richter<sup>18</sup>, caractérise la modernité et il l'appelle donc généralement *afterness*. Si une idée ou une œuvre apparaît d'abord comme un défi, si le moment fondateur de la compréhension historique n'est pas un moment du présent

<sup>12</sup> E. Hoffman, *Lost in Translation*, London 1989.

<sup>13</sup> E. Said, *Reflections on Exile*, [dans :] idem, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge 2000.

<sup>14</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris 1993, p. 40.

<sup>15</sup> G. Richter, *Potomnost*, trad. J. Petříček, Praha, 2022. Le livre n'a pas encore été traduit en français. La traduction en anglais peut être consultée : G. Richter, *Afterness*, New York 2011.

<sup>16</sup> L'indistinction entre « survie » et « vie après la mort » cachée sous la conjonction « ou » n'est pas accidentelle, mais cruciale pour l'interprétation du concept de Warburg, qui est perçu par certains comme une notion philosophique et par d'autres comme une métaphore.

<sup>17</sup> Si nous décidons de ne pas ignorer ses raisons de partir.

<sup>18</sup> G. Richter, *Potomnost*, op. cit., p. 10.

mais naît de ce qui « dans l'œuvre ou le texte témoigne de la non-contemporanéité radicale de la compréhension »<sup>19</sup> alors nous avons affaire à un spectre au sens de Derrida. Comme dans le cas de Baudelaire<sup>20</sup>, l'exil de Volf est également lié à sa position dans la société, qui l'a à la fois loué et rejeté<sup>21</sup>. Tous les exilés, comme toutes les personnes sans domicile fixe, n'ont pas la possibilité de témoigner. « La contrepartie de l'exilé qui réussit à ouvrir un nouvel avenir ou à témoigner de son présent est une figure oubliée, toujours associée au seul passé »<sup>22</sup>. Élargir la pensée de l'exil à celle de l'*afterness* permet de le considérer non seulement comme une époque historique à respecter, mais aussi comme une possibilité pour notre présent. Cette continuité avec le destin de Jiří Volf est concrètement développée par la communauté formée autour de La Chapelle, qui fonctionne encore aujourd'hui et où le corps de Volf a été retrouvé. Jiří Volf est mort en 1993, et trente ans plus tard, des rencontres culturelles, discursives, sociales et artistiques ont toujours lieu sur le lieu de sa mort, à la recherche d'une alternative au discours dominant. Le destin de Volf résonne encore aujourd'hui comme une dette envers tous les gens de la rue et ceux qui vivent dans le dénuement. Pour beaucoup, l'exil de Jiří Volf est devenu le symbole de leur propre exclusion et une dette à régler face à l'inégalité des chances.

### Approche métabiographique

Trente ans se sont écoulés entre la mort de Jiří Volf et ma présentation de son œuvre au public tchèque. Outre son inclusion dans la poésie tchèque de l'exil et l'écriture d'une biographie, il est intéressant de chercher d'autres moyens d'écrire à son sujet. La métabiographie est une offre méthodologique qui répond à la figure de l'*afterness*, dans le sens où la métabiographie travaille également avec l'incomplétude, avec ce qui manque. Dans le cadre de mes recherches, qui consistent à écrire la biographie d'un poète, je me débats avec la narration de la vie. Cela me confronte inévitablement aux problèmes de la relation entre l'histoire et la fiction. Ma recherche d'une approche autocritique de l'écriture de la vie m'a conduite au terme de métabiographie, qui met l'accent sur la nature fictionnelle du récit biographique. Comme le note le théoricien Edward Saunders dans son article<sup>23</sup>, le terme « métabiographie » est utilisé pour désigner des approches critiques et autoréflexives de l'écriture de la vie dans des contextes fictionnels et non fictionnels. La métabiographie s'intéresse à la manière dont les réputations sont faites, dont les biographies sont construites, quelles histoires nous racontons sur nous-mêmes et pourquoi. Selon Saunders, la métabiographie présente

<sup>19</sup> Ibid., p. 12.

<sup>20</sup> Surtout dans le poème *Le Cygne*, cité et commenté par J. Hrdlička, *Poezie v exilu*, Praha 2020, p. 15.

<sup>21</sup> Volf a tracé une courbe paradoxale dans sa vie, passant d'universitaire, enseignant pendant 10 ans à l'université de Mirail, à SDF, sans sécurité ni emploi.

<sup>22</sup> J. Hrdlička, *Poezie v exilu...*, op. cit., p. 48.

<sup>23</sup> E. Saunders, *Defining Metabiography In Historical Perspective: Between Biomyths And Documentary*, « Biography » 2015, vol. 38, n° 3, p. 325–342, <http://www.jstor.org/stable/24570334> (consulté le 10.02.2024).

deux caractéristiques fondamentales, à savoir la conscience de soi de l'auteur et l'accent mis sur la nature fictive du récit biographique. Au sein de la métabiographie, Saunders identifie deux directions principales :

La première comprend les biographies qui relatent la « quête » de reconstitution de la vie de leur sujet, y compris les œuvres qui utilisent des interludes fictifs ou des médiations culturelles stériles pour compenser l'absence de sources d'archives. Dans la seconde, on trouve des œuvres qui déconstruisent les vies hypermédiatisées, où les mythes biographiques sont plus familiers que les preuves<sup>24</sup>.

Caitríona Ní Dhúill est également une chercheuse qui s'intéresse à la métabiographie, et ses publications<sup>25</sup> portent principalement sur le discours historiographique et biographique. Son objectif est d'étudier la manière dont nous archivons la vie. Dans la lecture de Saunders, Ní Dhúill travaille sur la métabiographie de manière polémique, au nom d'un rejet moderniste de la biographie factuelle afin d'en finir avec le modèle policier de l'écriture, de la tâche, de la mission, et des déductions et conclusions claires et nettes. En ce qui concerne la métabiographie, Saunders fait référence au terme de métahistoire, dans les travaux de Christopher Dawson<sup>26</sup> et de Hayden White<sup>27</sup>, qui ont développé une approche critique de l'histoire en tant que « philosophie de l'histoire », d'où l'hypothèse que la métabiographie pourrait être une « philosophie de la biographie »<sup>28</sup>. En fait, dans les années 1980, un autre terme « méta » lié à l'écriture consciente ou autoréflexive a vu le jour, chez Linda Hutcheon, dans son livre *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980). On peut également rappeler le terme plus ancien de métathéâtre, introduit par Lionel Abel dans son livre éponyme, en 1963. Ce sont ces métagenres qui servent à Saunders de champ pour mieux définir la métabiographie. De là, Saunders tire une deuxième définition de la métabiographie comme « une tentative pour sensibiliser le lecteur à la fictionnalité du récit biographique »<sup>29</sup>.

La métabiographie serait alors aliénante par nature, nous rappelant constamment qu'un certain processus de lecture et d'écriture de la vie se déroule en arrière-plan. Elle offrirait ainsi davantage de possibilités d'interprétation de la vie et, en fin de compte, elle perturberait le sens unifié du sujet biographique. Dans son article *Towards an Antibio-graphical Archive: Mediations Between Life Writing and Metabiography*<sup>30</sup>, Caitríona Ní Dhúill interprète la biographie à partir de son sens étymologique. Les mots « bios » et « graphein » reflètent la façon dont la biographie montre comment la culture s'inscrit

---

<sup>24</sup> op. cit., p. 325.

<sup>25</sup> C. N. Dhúill, *Metabiography: Reflecting on Biography*, London 2020.

<sup>26</sup> Ch. Dawson, *The Problem of Metahistory*, « History Today » 1951, vol. 1, n° 6, p. 9–12.

<sup>27</sup> H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore-London 1975.

<sup>28</sup> E. Saunders, *Defining Metabiography...*, op. cit., p. 327.

<sup>29</sup> Ibid., p. 329.

<sup>30</sup> C. N. Dhúill, *Towards an Antibio-graphical Archive: Mediations Between Life Writing and Metabiography*, « Life Writing » 2012, n° 9, p. 279–289.

dans la réalité vécue du sujet, d'une part, et comment le corps vivant et mourant devient partie intégrante de la culture, d'autre part :

La biographie, quelle que soit sa conception, est fondée sur le corps et fait référence au corps manquant. Ce genre trouve ses racines dans la pratique de la commémoration : éloges, épitaphes, notices nécrologiques, mémoires<sup>31</sup>.

Elle critique ainsi la biographie en ce qu'elle promet faussement cette rencontre, qui est soit illusoire, soit une construction. La relation entre le lecteur et le sujet étudié implique une troisième personne, le biographe, à travers lequel nous lisons réellement la vie. Selon l'opinion de Ní Dhúill, en lisant une biographie, nous lisons la lecture de quelqu'un d'autre des traces de la vie. Par sa réflexion, la metabiographie enrichit les fonctions de la biographie, la façon dont elle devient une stratégie narrative :

Alors que l'objectif du biographe est de fournir des informations et des perspectives sur les vies passées, en restant dans un modèle plus ou moins représentatif ou reconstitutif, le metabiographe lit la biographie comme une forme de pratique discursive qui soulève des questions plus larges sur la textualité, la mémorialisation, les modèles de parcours de vie, l'utilisation du passé et la médiation de ses traces<sup>32</sup>.

Dans le cas de Jiří Volf, nous pouvons au moins nous demander pour quelles raisons la biographie d'un tel poète faisait défaut, ou de quel point de vue et dans quelle interprétation elle est appréhendée aujourd'hui, par nous. Nous devons tenir compte de la partialité des témoins, du manque de fiabilité des preuves, du risque d'identification et de l'insolubilité de l'objet de notre recherche – le sujet.

### Écriture socialement responsable

Une approche metabiographique de l'écriture peut-elle se manifester par de nouvelles interprétations ? Dans son article *Terrains de la littérature*<sup>33</sup>, Dominique Viart, théoricien et critique littéraire français, aborde les questions de rapport de la société à sa littérature, rapport qui sous-tend ensuite son étude. Viart revient sur la question de savoir pour qui on écrit, pourquoi on écrit et ce que signifie écrire. La littérature française qui, depuis les années 1970, n'a pas eu un programme ou une fonction spécifique, s'est engagée sur la voie de l'indéfinissable. Mais selon Viart, on a ouvert de nouveaux espaces dans lesquels la littérature s'est déversée comme un fleuve, qu'il s'agisse des catastrophes contemporaines, du colonialisme, du sida, de la vie quotidienne, de la pauvreté ou du chômage :

---

<sup>31</sup> Ibid., 279.

<sup>32</sup> Ibid., 283.

<sup>33</sup> D. Viart, *Terrains de la littérature*, « Elfe XX-XXI » 2019, n° 8, <http://journals.openedition.org/elfe/1136> (consulté le 2.10.2020).

Mais cette extension ne se fait-elle pas seulement dans l'espace propre de la littérature, dans le champ clos des livres publiés, sans que cela ne dise rien de l'impact de la littérature dans l'espace social lui-même ? Que l'appel à communiquer de nos rencontres en revienne justement à la question de 1964 – « que peut la littérature ? » –, en dit long sur cette distorsion. Aussi convient-il de la penser<sup>34</sup>.

Selon Viart, la littérature « fait savoir » et peut souvent réécrire l'histoire en rendant visible une question. Viart considère la littérature comme un recours ; les livres témoignent des tragédies, qu'il s'agisse de la guerre de Yougoslavie, d'un tremblement de terre, d'une tornade ou de Fukushima :

Face à la sidération des images, le texte demeure un espace où l'émotion peut se déployer et se dépasser. Place y est donnée à la profondeur, à l'explication, au dépliement des réalités enchevêtrées. [...] Ainsi discourir médiatiquement des chaos du monde ne suffit pas. La société réclame de les inscrire dans une narrativité. En déficit de ses anciens récits organisateurs et légitimants, le monde contemporain a besoin que les choses soient racontées – Jean-François Lyotard l'a bien montré. Car, contrairement au discours, qui explique et théorise, le récit fait part à l'expérience, à l'implication effective des personnes. Ce pourquoi le récit est aussi de plus en plus requis par les communicants, à travers l'usage du *story telling* et de leur nouveau principe : « il faut que *cela raconte quelque chose* »<sup>35</sup>.

Cette attribution d'une identité narrative à des personnes qui, par exemple, ne sont pas reconnues par la représentation politique, peut élargir l'espace littéraire là où toute reconnaissance fait défaut. J'avais l'habitude de considérer la narration comme une sorte de violence. Lorsque l'arc de l'intrigue s'achevait, le mystère disparaissait définitivement, et le départ du mystère s'accompagnait généralement d'une explication claire, distincte et compréhensible. Mais la narration, et avec elle l'établissement d'une identité narrative, est une pratique sociale concrète qui peut attirer l'attention sur les coins sombres de la vie là où le canon n'a pas encore été établi. La littérature, bien sûr, complète la science ; avec Hayden White<sup>36</sup>, nous pourrions dire qu'elle se trouve à sa base sous la forme de tropes. L'importance de la littérature au cœur des autres savoirs est indéniable, mais Viart pousse cette idée encore plus loin en évoquant ce que l'on appelle les littératures de terrain. Cette littérature s'appuie sur les méthodes des sciences sociales. Le chercheur se rend littéralement sur le terrain, mène des recherches, conduit des entretiens, fait du travail de terrain :

En s'appropriant, de façon sauvage, les méthodes heuristiques des sciences sociales, le texte littéraire met en évidence les procédures d'élaboration de la connaissance. Dès lors, excédant le strict exercice scientifique, il place son lecteur face à sa propre relation

---

<sup>34</sup> Ibid., p. 4.

<sup>35</sup> Ibid., p. 6.

<sup>36</sup> H. White, *Tropics of Discourse*, Baltimore-London, 1986.

au monde. Dans la mesure où celui-ci n'est plus le simple récipiendaire d'un récit ou d'une fiction constitués mais assiste à leur constitution, il collabore virtuellement au processus cognitif<sup>37</sup>.

De ce point de vue, la littérature est avant tout une relation dans laquelle le lecteur voit comment l'auteur appréhende son sujet. Viart observe que la littérature de terrain adopte souvent une approche dialogique, une approche d'adresse, dans laquelle elle reflète non pas un savoir achevé et spéculatif, mais un savoir en devenir et en cours d'élaboration. Une question revient sans cesse : comment écrire ?

La nouvelle pensée de l'exil ne serait donc pas une remise en cause de sa pertinence ou un retrait de son crédit moral ; au contraire, ce moment historique particulier, cette réalité sociale particulière reviendraient en force, mais articulés par l'écriture d'une manière différente. Avec Viart, de manière un peu idéaliste, la littérature offrirait alors de nouveaux moyens non seulement de connaître mais aussi de se rapporter à l'exil en tant que phénomène, et produirait peut-être de nouvelles relations entre le lecteur et l'auteur, entre la société et la littérature, des relations non médiatisées par le critique ou le prix littéraire. La dimension relationnelle<sup>38</sup> de l'art contemporain fait que l'écriture, la pensée réfléchit à sa propre création et propose au lecteur de participer à sa création.

### Les grands problèmes d'un petit poète

Le choix de la langue peut aussi être une stratégie pour la reconnaissance. Dans le même esprit, les écrivains ruraux souffrent d'appartenir à une vaste tradition française mais en même temps ne sont pas et ne seront pas reconnus dans cette tradition et cherchent des stratégies pour éviter l'oubli. Le terme de petite littérature est peut-être curieusement proche des francophonies oubliées. Marti et Prunitsch<sup>39</sup> notent que la « petitesse » est surprenante dans le cas tchèque et qu'il s'agit d'une auto-inscription. Dans leur article, ils commencent immédiatement par confronter la terminologie qui révèle la façon dont nous pensons aux petites littératures, en distinguant les termes suivants : petite littérature, *kleine Literatur*, *mała literatury*, *small literature*, littérature mineure, *minor literature*, littérature marginale, littérature minoritaire, littérature d'un petit peuple, *literature of small nations*, etc. Le plus souvent, il s'agit de textes qui ont un ancrage territorial, par exemple la littérature slovaque en Autriche, ou qui sont séparés de leur pays d'origine, ce qui peut être le cas des émigrés. Ensuite, il y a bien sûr les littératures « autonomes », petites en termes quantitatifs, les littératures des petites nations. Les petites littératures ont tendance à être qualifiées d'amateurs ; leurs auteurs peuvent difficilement devenir des professionnels. Ce qui relève

<sup>37</sup> D. Viart, *Terrains de la littérature...*, op. cit., p. 9.

<sup>38</sup> Cf. N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998.

<sup>39</sup> R. Marti et C. Prunitsch, « *Petites littératures* » en Europe, [dans :] *Europa zwischen Fiktion und Realpolitik/L'Europe – fictions et réalités politiques*, éd. R. Marti et H. Vogt, Bielefeld 2010, p. 53–70, <http://www.jstor.org/stable/j.ctv1fxjdn.6> (consulté le 31.07.2024).

de l'amateurisme, en revanche, c'est la réception critique de ces textes, y compris leur diffusion et la vie littéraire en général. Le problème est qu'il est impossible de grandir littérairement s'il n'y a pas de communauté. La petite littérature a une fonction particulièrement identitaire, à la fois en termes de nation, en termes d'émancipation de cette nation, mais en même temps, le « petit » auteur d'aujourd'hui rejette souvent ce rôle. Si l'une des caractéristiques de la littérature mineure est qu'elle existe dans le contexte d'une littérature majeure, dans des relations asymétriques, le type d'écriture de Volf offre la possibilité d'une certaine conscience de soi qui peut être acquise grâce à la littérature mineure.

Dans le livre *The People Are Missing: Minor Literature Today*<sup>40</sup>, Gregg Lambert constate que les personnes dont il est question dans le titre manquent à plusieurs niveaux. D'une part, il est caractéristique des (petites) littératures qu'il n'y ait pas assez de personnes, au sens d'une communauté, pour mener à bien le travail littéraire. La petite littérature a pour caractéristique d'exister dans des espaces restreints où tout est immédiatement politisé. Les critères de reconnaissance de la qualité étant fixés par la grande littérature et ses auteurs, la petite littérature a tendance à succomber à la mode littéraire. Dans la question de l'exil, en particulier de l'exil littéraire tchèque, la fonction paternelle du génie n'est pas absente, il suffit de penser à l'éternel Kundera ou à la fascination pour Kolář.

Selon la lecture de Lambert, le mythe de l'écrivain toujours en marge de la société, ou du moins de la famille, déforme souvent la parole minoritaire et lui donne un rapport immanent au politique sans que l'on en connaisse le contenu. Devenir écrivain aujourd'hui est déjà lourd de sens ; ce statut est prédéterminé par la représentation, qui n'a pas le temps de se poser la question de savoir pourquoi tel ou tel individu a choisi d'écrire. Son geste créateur est en arrière-plan. Il y a une détermination objective de l'écrivain en tant qu'écrivain, des conditions objectives et historiques de l'énonciation littéraire, et donc même un membre d'une minorité doit choisir « en tant que quoi » ou « en tant que qui » il écrira.

Dans ce cas, cependant, l'écriture de Volf peut aider à mettre en lumière des questions qui, autrement, resteraient invisibles. En pensant de manière métabiographique à la biographie écrite, je peux donc, d'une part, rendre visible l'acte même d'écrire une thèse d'une manière qui rappelle aux lecteurs que mes formes de connaissance et de savoir sont d'une certaine manière des constructions. Ainsi, l'inclusion de Volf parmi les poètes de l'exil peut non seulement constituer un moment d'historicisation, mais aussi offrir une nouvelle perspective sur l'exil contemporain, même s'il ne concerne pas directement les nations européennes. Un autre problème ouvert par la vie et l'œuvre de Volf est la question des sans domicile fixe et de la rigidité de leur représentation. Le poète acquiert ainsi l'étiquette de « bohème » pour justifier sa difficile survie dans la société. La vie de Volf peut donc être utilisée comme source de réflexion sur le rôle de la culture dans la société contemporaine, grâce à l'approche métabiographique et aux tendances socialement responsables dans le domaine de la littérature, telles que Viart les décrit.

---

<sup>40</sup> G. Lambert, *The People Are Missing: Minor Literature Today*, Lincoln 2021.

## Bibliographie

- Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998.
- Digeon C., *La Crise allemande de la pensée française*, Paris 1992.
- Casanova P., *La République mondiale des Lettres*, Paris 2008.
- Czaplińska J., *Přidaná hodnota exilu: úvahy o české exilové literatuře po roce 1968*, České Budějovice, Academia, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2014.
- Dawson Ch., *The Problem of Metahistory*, « History Today » 1951, 1.6, p. 9–12.
- Deleuze D., Guattari F., *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- Digeon C., *La Crise allemande de la pensée française*, Paris 1992.
- Dhúill C. N., *Metabiography: Reflecting on Biography*, London 2020.
- Dhúill C. N., *Towards an Antibiohistorical Archive: Mediations Between Life Writing and Metabiography*, « Life Writing » 2012, n° 9, p. 279–289.
- Derrida J., *Spectres de Marx*, Paris 1993.
- Eliot T. S., *What Is a Classic?*, London 1945.
- Forsdyke S., *Exile, Ostracism, and Democracy: The Politics of Expulsion in Ancient Greece*, Princeton 2005.
- Hoffman E., *Lost in Translation: A Life in a New Language*, London 1989.
- Hrdlička J., *Poezie v exilu*, Praha 2020.
- « La Chapelle », <https://lachapelleoulouse.com/> (consulté le 31.07.2024).
- Lambert G., *The People Are Missing: Minor Literature Today*, Lincoln 2021.
- Marti R. et Prunisch C., « *Petites littératures* » en Europe, [dans :] *Europa zwischen Fiktion und Realpolitik/L'Europe – fictions et réalités politiques*, éd. R. Marti et H. Vogt, Bielefeld 2010, p. 53–70, <http://www.jstor.org/stable/j.ctv1fxjdn.6> (consulté le 31.07.2024).
- Quioc N., *À Toulouse, la Chapelle, plus vieux squat de France, n'est plus un squat*, « France bleu », 21.01.2018, <https://www.francebleu.fr/infos/societe/a-toulouse-la-chapelle-plus-vieux-squat-de-france-a-desormais-une-existence-legale-1516532392> (consulté le 31.07.2024).
- Richter G., *Potomnost*, Praha 2022.
- Said E., « Reflections on Exile », [dans:] idem, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge 2000, p. 173–186.
- Saunders E., *Defining Metabiography in Historical Perspective between Biomyth and Documentary*, « Biography » 2015, vol. 38, n° 3, p. 325–342.
- Tabori P., *The Anatomy of Exile: A Semantic and Historical Study*, London 1972.
- Třešňák V., *Bermudský trojúhelník*, Kolín nad Rýnem 1986.
- Víart D., *Terrains de la littérature*, « Elfe XX-XXI » 2019, n° 8, p. 11–23.
- White H., *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore-London 1975.
- White H., *Tropics of Discourse*, Baltimore-London 1986.

## Jiří Volf : un poète sans domicile fixe

### Résumé

À travers le thème des francophonies oubliées, je présente un projet de traduction d'un poète tchèque écrivant en français. Le texte met en lumière les circonstances entourant ce poète. En

même temps, il interroge la manière comment on peut écrire la biographie d'un écrivain. À travers la figure de *Afterness*, le texte thématise des questions liées à la recherche contemporaine sur l'exil.

### **Jiří Volf: A homeless poet**

#### **Abstract**

On the theme of "Forgotten Francophonies", I present a translation project of a Czech poet writing in French. The text sheds light on the circumstances surrounding this poet and at the same time, it questions the way in which a poet's biography can be written. Through the figure of *Afterness*, the text explores issues linked to contemporary research on exile.

**Mots-clés :** exil, afterness, nomadisme, métabiographie

**Keywords:** exile, afterness, nomadism, metabiography

**Słowa kluczowe:** wygnanie, afterness, nomadyzm, metabiografia

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 24 (2024)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.24.8

**Geneviève Nakach**

Société Jean Malaquais (France)

ORCID 0009-0008-8063-9539

## Malaquais, la floraison du temps

Jean Malaquais (1908–1998) est né à Varsovie, précisément dans le quartier juif de Muranów le 11 avril 1908. Ses prénoms successifs renseignent non seulement sur l’histoire personnelle de l’auteur, mais aussi sur celle de la Pologne. Les deux premiers, chronologiquement, sont Israël Pinkus. Mais par la suite, on n’en entendit plus parler, et cette identité juive fut une découverte tardive lors d’un premier voyage que je fis en Pologne en 2005. Malacki se prénomma ensuite Vladimir (Włodzimierz), au temps où la Pologne était dominée par la Russie. C’est ainsi d’ailleurs (Vladimir Malacki) qu’il signa ses premières publications – des nouvelles et des critiques de livres – dans différentes revues parisiennes de 1936 à 1938. Il reçut un troisième prénom, lorsqu’enfin la Pologne devint indépendante : Jan Paweł.

Et pourtant ce n’est ni en yiddish, ni en hébreu, ni en polonais, ni en russe qu’il décida finalement d’écrire.

### Pourquoi le choix du français ?

*Les Nouvelles littéraires* lui avaient posé cette question en 1940, un an après la parution de son premier roman *Les Javanais*, qui avait reçu le prix Renaudot. Malacki avait alors répondu :

J’en suis encore à me le demander... J’aurais aussi bien pu m’exprimer en quelque autre langue, car plusieurs me sont familières. L’écrivain qui, pour créer, se sert d’une langue qui n’est pas la sienne – on veut dire qui n’est pas sa langue maternelle – je pense qu’il obéit à une impulsion d’où le libre arbitre est presque entièrement absent. Il n’y a véritablement choix – au sens formel du mot – que lorsqu’il y a conflit. J’ai écrit tout de suite en français : une sorte d’impératif absolu<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> G. Higgins, *Les Conrad français*, « Les Nouvelles littéraires » 6.04.1940, n° 912, p. 4.

Au sens kantien, très fort, « l'impératif absolu » signifiait qu'il ne servait à rien de chercher une explication rationnelle à ce goût pour la langue française. D'une certaine façon, Malacki fixa ce choix en francisant son patronyme sur les conseils de son éditeur Robert Denoël.

Mais la France et le français, nul doute que Malaquais les avait fréquentés dès son enfance, ou plus exactement qu'il s'était forgé une certaine image de la France, idéalisée...

La Pologne, au début du XX<sup>e</sup> siècle, était un pays extrêmement francophile. Napoléon y avait laissé le souvenir romantique et légendaire d'un libérateur ; d'ailleurs, le nom de Bonaparte apparaît encore aujourd'hui dans l'hymne national polonais,<sup>2</sup> ce qui peut surprendre celui qui a suivi une scolarité en France. De plus, dans le milieu juif – même si le père de Malacki ne semble guère avoir été pratiquant – il était fréquent d'exalter le « pays des droits de l'homme » qui avait, en 1791, déclaré l'émancipation des Juifs. Pour la première fois, grâce à la Révolution française, le statut des Juifs ne dépendait plus du bon vouloir d'un prince et de ses lettres patentes mais du droit constitutionnel d'une nation. Et si un siècle plus tard, la France fut déchirée par l'affaire Dreyfus, pour beaucoup de Juifs, elle fut moins le pays qui condamna le célèbre capitaine que celui qui le réhabilita.<sup>3</sup> Un proverbe yiddish résume cette idéalisation de la France : « *men ist azoy wie Gott in Frankreich* » : « Heureux comme Dieu en France ». Près de 200 000 Juifs venant de l'Europe de l'Est entre 1918 et 1939 s'établirent en France, dont 80% à Paris. Ce fut le cas d'un oncle de Malaquais, coiffeur dans le quartier du Pleztl (le Marais) et de bien d'autres Polonais qu'évoque Didier Eppelbaum dans son étude<sup>4</sup>.

La France n'était pas seulement le pays de la Révolution française. C'était aussi celui de la Commune de Paris, une référence pour les marxistes. Et il est fort probable que Malaquais commença à s'intéresser aux idées de Marx et d'Engels très jeune. Par sa mère déjà qui était une ancienne militante du Bund, Malaquais était entré en contact avec les idées socialistes. « Je suis né rebelle dans le ventre de ma mère »<sup>5</sup>, disait-il. Lors d'une interview sur France Culture, en 1996, il se rappelait l'occupation russe et sa révolte contre la répression, l'armée, l'autorité. Il pouvait avoir alors six ou sept ans :

J'ai [même] le souvenir de l'occupation russe car je me souviens des cosaques galopant à travers la rue sabre au clair et massacrant les gens dans la rue parce qu'ils allaient aux manifestations et c'est peut-être là l'origine de mes penchants politiques<sup>6</sup>.

Lorsqu'il commença ses études au lycée en vue d'obtenir la matura, les événements révolutionnaires battaient leur plein. Rappelons qu'en novembre 1918, le premier

---

<sup>2</sup> *Przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę, Będziem Polakami. Dał nam przykład Bonaparte, Jak zwyciężać mamy.* Traduction : Nous passerons la Vistule, nous passerons la Warta, Nous serons Polonais. Bonaparte nous a donné l'exemple, Comment nous devons vaincre.

<sup>3</sup> C. Aderhold, *Heureux comme Dieu en France*, <https://www.historia.fr/%C2%AB-heureux-comme-dieu-en-france-%C2%BB> (consulté le 19.08.2024).

<sup>4</sup> D. Eppelbaum, *Jean le métèque*, [dans :] idem, *Les Enfants de papier*, Paris 2002, p. 190–196.

<sup>5</sup> L. Moreau, « *Né rebelle dans le ventre de sa mère* », *Jean Malaquais n'en profite jamais*, « La Rue » 01.1996, n°25, p. 15.

<sup>6</sup> France-Culture, « Mémoires du siècle » 30 août 1996.

drapeau qui fut accroché au château de Varsovie fut la bannière rouge, qui demeura arboré pendant deux semaines. Selon l'historien Maciej Górny, « Aucun des agents municipaux ne s'est senti assez courageux pour le retirer ou au moins pour mettre le drapeau national blanc et rouge. L'atmosphère était donc d'une certaine manière prometteuse si vous étiez bolchevique<sup>7</sup> ».

Deux ans avant sa mort, Malaquais regrettait toujours de ne pas avoir pu vivre les événements révolutionnaires de 1917. Et, lorsqu'on l'interrogeait sur son attirance pour la France, il ajoutait :

[...] la France était, dans mon imagination de jeune homme, de ces pays-là, LE pays où il faut vivre, LE pays où il faut étudier. C'était la Révolution française, la Commune, le pays d'accueil, ainsi de suite, ainsi de suite<sup>8</sup>.

Le père de Jean Malaquais, Mordechaj Malacki, contribua à cette idéalisation de la France. Il était à ce point amoureux de ce pays qu'il en connaissait parfaitement l'histoire aussi bien que les différents sites remarquables. Lorsqu'il rendit visite à son fils à Paris en août 1937, c'est lui qui lui indiqua vers quels lieux célèbres ils se promenaient, et non l'inverse. Il avait également une connaissance de la langue et de la littérature classique. Il avait fait ses humanités et les approfondissait en qualité de professeur de latin et de grec. Il était un produit de ce grand mouvement de la Haskala, inspiré de la philosophie des Lumières qui marqua des générations de juifs en Europe au cours du XIX<sup>e</sup> siècle ; il s'était ouvert aux valeurs de la civilisation occidentale.

C'était un lecteur compulsif. Il était bien placé pour initier son fils aux romans de cap et d'épée, notamment ceux de Ponson du Terrail. Ce romancier a été plus populaire qu'Alexandre Dumas au XIX<sup>e</sup> siècle, puisqu'il publia plus de 200 romans et feuilletons, et créa le personnage de Rocambole, sur quoi la langue française forgea le terme « rocambolesque ». Dans le bagage paternel de Malaquais figurent aussi les aventures de Cartouche. Rocambole et Cartouche, ce sont les deux noms que Malaquais citait d'abord pour parler de sa rencontre avec la littérature française ; ceux de Montaigne et de Gide venaient ensuite.

À treize ans, Malaquais commença l'écriture de poèmes en français, qu'il lisait devant ses parents, son frère et des voisins de palier. Il les avait intitulés « Abîmes », « Vertiges », « Précipices » ... autant de titres qui révélaient un certain penchant pour le pathos. Le mode tragique, c'est ce que reprochait Witold Gombrowicz dans son *Journal* à ses compatriotes polonais : « nous ne savons plus être grands, profonds, ni authentiques autrement que sur le mode tragique »<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> M. Górny et G. Piégais, *Pologne, 1920 : Les espoirs de propager la révolution vers l'Europe centrale étaient grands, selon Maciej Górny*, « Le Courrier d'Europe centrale » 9.08.2020, <https://courrierdeuropecentrale.fr/pologne-1920-les-espoirs-de-propager-la-revolution-vers-leurope-centrale-etaient-grands/> (consulté le 19.08.2024).

<sup>8</sup> D. Rabourdin, *Entretien avec Jean Malaquais*, 20.02.1996. L'entretien fut diffusé sur Arte (émission « Métropolis ») en avril de la même année.

<sup>9</sup> W. Gombrowicz, *Journal. 1953-1956*, Paris 1981, p. 79.

On retrouve également l'angoisse de vivre dans la poésie d'un Tuwim qui reste un des plus grands poètes lyriques polonais. Nombre d'entre eux prendront leur distance avec cette approche romantisée du monde, comme Malaquais le fit.

Reste qu'on ne rompt pas facilement avec la culture de sa jeunesse. Il demeure beaucoup à dire sur l'influence du symbolisme polonais dans le lyrisme de Jean Malaquais.

## L'influence de Gide

Malaquais acheva sans doute sa conversion à la langue française grâce à Gide qu'il rencontra en France en 1935.

À 17 ans, Malaquais avait en effet décidé de « découvrir le monde avant qu'il ne disparaisse »<sup>10</sup>, selon son expression ; il parcourut l'Europe et l'Afrique en exerçant toutes sortes de métiers, manœuvre, mineur de fond, ouvrier, matelot. Lors de toutes ses pérégrinations, il revenait souvent à Paris. Pour échapper au service militaire, il ne revint jamais en Pologne (sauf en 1980 lors des grèves initiées par Solidarność). Il devint « apatride » et revendiqua son statut de mètèque, ayant en horreur toute forme de nationalisme.

La seule « patrie » qu'il se choisit fut celle des mots auxquels il voua son existence. Et de ce point de vue, Gide joua un rôle décisif.

Malaquais lui adressa en 1935 une lettre rageuse qui fut à l'origine de leur amitié, comme il le raconte dans son texte « Historique de ma rencontre avec André Gide »<sup>11</sup>. Il reçut en retour, immédiatement, « l'estime » et la « sympathie » de ce « contemporain capital », selon l'expression d'André Rouveyre. Leur relation s'établit d'emblée sur les bases d'une franchise absolue. Gide ne mâcha pas ses mots en critiquant le manuscrit intitulé *La Rage au ventre* (le titre suffit à en imaginer le registre) que Malaquais venait de lui envoyer :

[...] tu t'y donnes les airs d'un type qui veut s'apitoyer à tout prix ; [...] tu compromets tout, en t'indignant pour de mauvais motifs. [...] C'est [au] *point de vue* [du lecteur] qu'il importe de se placer – ce que tu ne sembles guère t'être préoccupé de faire. Tu cours de l'avant, sans jamais regarder s'il te suit<sup>12</sup>.

La réponse de Malaquais n'a pas besoin d'être commentée pour révéler combien il était modeste et désireux d'apprendre :

Comme tu as raison de dire qu'il faut un art consommé pour traduire dans la sécheresse des mots tout ce qu'on sent et qu'on vit, pour exprimer la multitude des sentiments que l'existence inspire. Si tu savais à quel point je sens l'éclatement presque physique de ce qui m'enfle de douleurs et de joies, de haines et de révoltes surtout, si puissantes et si

<sup>10</sup> A. Bozon-Verduraz, *La Flamme du soldat méconnu*, « Télérama » 4.06.1997, n°2473, p. 47.

<sup>11</sup> *Correspondance entre André Gide et Jean Malaquais. 1935-1950*, Paris 2023 [2000], p. 21-25.

<sup>12</sup> *Ibid.*, lettre du 18 janvier 1936, p. 32-34.

nombreuses, qu'écrire, pour moi, est une délivrance, un soulagement, une désintoxication organique et morale. Comme je te suis reconnaissant de m'avoir donné la possibilité de m'ouvrir à toi, sans honte, sans ravalement, pour la première fois de ma vie<sup>13</sup>.

En exprimant toute sa gratitude au maître de la langue française classique et épurée, il avait aussi posé cette question inquiète : « Dois-je en conclure que je saurai surmonter ces difficultés consécutives à la hâte, à l'inexpérience, à la non-élaboration suffisante du sujet ?... »<sup>14</sup>

Une question qui le poursuivait toute sa vie, d'autant qu'elle faisait écho à ses traits de caractère, exigence extrême, tendance au perfectionnisme, confiance toute relative en soi. Ceci explique pourquoi Malaquais ne produisit pas de nombreuses œuvres, mais travailla et retravailla sans cesse ce qu'il avait écrit. La « délivrance », le « soulagement » dont il parlait ne signifièrent jamais une écriture facile, mais un lent accouchement au terme d'un travail acharné.

Grâce à l'aide morale et matérielle de Gide, il se lança dans l'écriture du roman *Les Javanais* qu'il acheva en moins d'un an.

### **Le lyrisme « extraordinaire » des *Javanais***

Il se servit de son expérience de mineur de fond, dans les mines d'argent et de plomb de La Londe-les-Maures, en Provence. Mais au-delà d'un récit sur la condition ouvrière des années trente, il puisa dans les profondeurs de ce que la « langue française a[vait] éveillé dans [s]on cœur de possibles sensoriels, sensitifs, poétiques »<sup>15</sup>. Dans une langue inventive, d'un parler fait de toutes les langues, s'animent et s'expriment des dizaines de personnages, Polonais, Italiens, Arméniens, Allemands, Autrichiens, Arabes, Américain... Ces « caqueux erratiques en quête de fourrière », comme Malaquais l'écrit à la fin du roman, qui « se sont décanillés cul par-dessus tête dans la vase cosmique, »<sup>16</sup> laissent le lecteur ébahi, enthousiaste et heureux. La maîtrise du lexique, la palette si variée de registres, la grandiose composition musicale et rythmique sont orchestrées par cette multitude de personnages tous héroïques, tous principaux et un narrateur embusqué et complice. Le style de ce roman parlant est tellement achevé que la plupart des critiques littéraires de l'époque, ignorant l'origine polonaise de Malaquais, ne la soupçonnèrent pas. On ne trouve guère de commentaires à ce sujet dans leurs articles.

Pour Henri Godard, c'est « le mélange de dénonciation sociale et d'interrogation métaphysique qui fait le fond »<sup>17</sup> des *Javanais*. Dans son essai *Une grande génération*,

<sup>13</sup> Ibid., lettre du 24 janvier 1936, p. 35.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> G. Higgins, *Les Conrad français*, art. cit.

<sup>16</sup> J. Malaquais, *Les Javanais*, Paris 1998 [1939], p. 238.

<sup>17</sup> H. Godard, *Une grande génération. Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*, Paris 2003, p. 14. Le chapitre consacré à Malaquais s'intitule « *Les Javanais* » de Jean Malaquais, roman des sans-papiers et de leurs langues natales, p. 359-371.

le spécialiste de Céline consacre un chapitre à Malaquais, comme à d'autres écrivains de la même période, à son auteur de prédilection, Céline, et aussi à Malraux, Guilloux, Giono, etc., parce que, selon lui, « le roman aura été, pour les romanciers majeurs de l'époque, le moyen privilégié d'expression du tragique »<sup>18</sup>. Il faudrait nuancer cette formule en ce qui concerne le Malaquais des *Javanais* : chez lui, loin de l'exaltation de la nature chantée par Giono ou de la laideur désespérée dépeinte par Céline, l'expression du tragique se fait paradoxalement dans la joie. Le roman décrit certes l'exploitation ouvrière, un éboulement mortel, une tentative de viol, et pourtant, la vitalité et la sève créatrice sont telles que rien ne pose, ni ne pèse. Le récit se joue de ses personnages, joue avec eux.

Un des critiques littéraires les plus doués, même s'il est connu pour tout autre chose, Léon Trotski, avait tout de suite repéré l'originalité de Malaquais. Il souligna d'emblée son apport considérable à la littérature française. Dans la lettre qu'il lui adressa en 1939, il lui dit :

Mon cher Malaquais

Vous avez écrit un livre remarquable. Vous avez su d'un point de vue particulier – d'en bas, du fond même, – considérer la vie humaine. Vous avez su voir en outre avec une telle fraîcheur la vie française que je me demande si vous êtes Français. La facilité et la force de votre langue parlent en faveur d'une réponse affirmative. Cependant, votre manière « lumpenprolétarienne » d'aborder la vie, peu coutumière à un Français, ainsi que la « géographie » de la préface, semble dire plutôt que non, vous n'êtes pas français. Mais, enfin, c'est secondaire. Le principal, c'est que le livre est magnifique<sup>19</sup>.

La « fraîcheur » du roman qu'évoque ici Trotski, la facilité et la force de la langue ont conduit d'autres critiques à comparer Malaquais, entre autres, à Rabelais, comme le rappelle Jean-Pierre Sicre sur la quatrième de couverture des *Javanais*<sup>20</sup>. Comme Rabelais, Malaquais s'amuse avec les signifiants : constructions syntaxiques, analogies de mots, paronymes, équivoques homophoniques. Il ne dresse pas de listes, comme le fait Rabelais, mais c'est le même jeu, la même joie, la même jubilation dans l'écriture.

Malaquais fait rebondir sa phrase, il procède par additions. Lorsqu'il dépeint un paysage ou un personnage, il approfondit progressivement le trait, comme un peintre qui passerait son pinceau sur un premier coup de crayon, puis reviendrait sur cette première ligne pour mieux la préciser, l'épaissir, lui donner du relief.

Malaquais a noué une relation tellement intime avec la langue française qu'il a su jouer de sa musicalité et de son rythme, au point d'affecter ses personnages

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 11.

<sup>19</sup> La correspondance entre Trotski et Malaquais a été publiée par la Société Jean Malaquais dans « Les Cahiers Jean Malaquais » 2022, n°13, p. 30 pour la citation. On peut également lire l'article de Trotski *Un nouveau grand écrivain : Jean Malaquais* [dans :] L. Trotski, *Littérature et révolution*, Paris 1964, p. 333-334. Trotski connaissait bien la France. Il y avait résidé pendant la Première Guerre mondiale et y avait de nouveau trouvé refuge de 1933 à 1935. Ses liens avec le mouvement ouvrier français étaient tels que ses amis le disaient francophile, comme en témoigne Alfred Rosmer.

<sup>20</sup> Éd. Phébus, dans la collection « Libretto » (1998).

d'assonances, comme les leitmotifs d'une symphonie. Comme l'a écrit l'écrivain et le critique littéraire André Brincourt : « il n'y a pas d'artifices dans ce roman. Il y a une musique »<sup>21</sup>.

C'est bien ce qu'avait reconnu Gide en louant son « lyrisme extraordinaire, de qualité tout à fait rare et spéciale »<sup>22</sup>. C'est bien aussi ce que Malaquais voulait dire en évoquant les « possibles sensoriels, sensitifs, poétiques » que la langue française avait éveillés dans son cœur.

*Un nouveau grand écrivain : Jean Malaquais, c'est donc par ce titre que Trotski avait salué dans un article paru en 1939 le roman *Les Javanais*. C'est à Trotski que Malaquais rendit indirectement hommage en lui empruntant le titre du dernier chapitre de *Ma vie*,<sup>23</sup> *Planète sans visa*, pour son deuxième roman<sup>24</sup>. L'hommage de l'écrivain au dirigeant internationaliste n'était pas convenu : tout comme lui, il lui fallait fuir l'Europe.*

Juif, marxiste, apatride, Malaquais était en effet triplement en danger. Il se réfugia un temps à Marseille, avant de parvenir finalement au Venezuela, puis de repartir au Mexique, enfin aux États-Unis. La nasse, la recherche de visas, la traque aux Juifs, le combat d'une poignée de militants internationalistes et d'humanistes sont magistralement restitués dans cette fresque de Marseille sous l'Occupation.

### ***Planète sans visa* ou le roman de la France occupée**

Dans ce grand roman, s'affirment et se déploient les caractéristiques essentielles de l'écriture de Malaquais. Par les thématiques d'abord, puisque l'œuvre fait écho à l'Histoire avec sa grande Hache, comme l'écrit Perec. À leur façon, en effet, *Les Javanais* avaient illustré les luttes ouvrières de la France de 1936. Dans *Planète sans visa*, c'est le régime vichyste qui tient le premier rôle et enserme la centaine de personnages du roman. Parmi eux, nombreux sont ceux qui connaissent une fin tragique marquée par l'exil, l'emprisonnement, le suicide, la déportation, et ainsi de suite, et ainsi de suite, aurait dit Malaquais.

« *Planète sans visa* fut inspiré à Malaquais par le bouleversement des premiers mois d'occupation. C'est une œuvre à la taille des événements qui s'y trouvent relatés, »<sup>25</sup> comme l'a dit André Bourin. De ce point de vue, Malaquais s'inscrit dans un courant réaliste, mais d'un réalisme critique marqué par une ironie mordante à l'égard des autorités et des normes. Cela passe par une écriture qui n'est ni classique, ni académique, qui s'affranchit des codes narratifs figés et univoques en privilégiant le plurilinguisme<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> A. Brincourt, *Langue française terre d'accueil*, Paris 1997, p. 229.

<sup>22</sup> *Correspondance entre André Gide et Jean Malaquais*, op. cit., p. 68.

<sup>23</sup> L. Trotski, *Ma vie*, trad. M. Parijine, Paris 1953.

<sup>24</sup> J. Malaquais, *Planète sans visa*, Paris 1999 [1947].

<sup>25</sup> A. Bourin, *Le romancier exprime l'angoisse de vivre*, « Les Nouvelles littéraires » 30.10.1947, n° 1052, p. 2.

<sup>26</sup> Malaquais n'a pas commenté son œuvre sur un plan théorique, mais si on devait le raccorder à un théoricien, ce serait sans doute à Bakhtine. Bakhtine a su réintroduire « la réalité, l'histoire et la société dans le texte, vu comme une structure complexe de voix, un conflit dynamique de langues et de styles hétérogènes », comme l'indique Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie*, Paris 1998, p. 118.

Comme dans *Les Javanais*, les multiples personnages principaux, que le narrateur continue à accompagner jusque dans leur voix, ne font d'ailleurs pas tous partie du terroir, loin de là. Ils sont russes comme les Stépanoff, allemands comme les Haenschel, polonais (ou autrichien ?) comme Papski, espagnol comme Emilio Lopez, américains comme Smith ou Mrs Bowman, luxembourgeois comme Katty Braun, nord-indiens comme Madame Babayu ; ils portent des noms d'emprunt, hongrois comme Karen Trinyi ou tout simplement, certains sont de cœur et de conviction de la planète entière, parce que ce sont des internationalistes convaincus, des militants sans frontière. Ils ont en eux une part de cette humanité que Malaquais avait connue au cours de ses rencontres sous toutes les latitudes et qu'il avait d'autant mieux su capter que lui-même ne se sentait attaché à aucune frontière. Il est un des rares écrivains de langue française, sinon le seul, à avoir créé un tel creuset, à avoir aussi brillamment réussi une telle polyphonie, qui passe par un plurilinguisme achevé, concerté, abouti. Cela correspondait bien sûr à sa volonté, à son combat contre le chauvinisme, le patriotisme, le nationalisme. En donnant vie et droit de cité aux sans feu ni lieu, aux métèques, il a proclamé sa fierté d'être apatride.

Dans les années 1990, il ajouta une suite à son *Journal de guerre* qu'il intitula *Journal du métèque* – le titre étant à lui seul une proclamation. L'étude de ce *Journal* éclaire l'enjeu de *Planète sans visa*. Deux courtes citations résument sa pensée ; l'une du 11 novembre 1941, « Toute borne est arbitraire, qui désunit et compartimente les peuples » ; l'autre du 16 février 1942 : « Citez-moi rien de plus constipé, de plus bouché à l'émeri que le raciste conscient et organisé »<sup>27</sup>.

Dans le roman *Planète sans visa*, on s'indigne et on rit de la bêtise et de la cruauté de certains personnages si fiers de se dire Français<sup>28</sup>. On entend la voix de Malaquais qui déclarait :

---

<sup>27</sup> Entrée du 11 novembre 1941 : « [...] Injuste ? Je suis injuste, dites-vous ? Partial ? Mal embouché ? Bougre ! Sais-tu combien, d'Étaples à Lisieux à Coëtquidan à Mirecourt à Limoges au Vernet à Gurs, à Milles – sais-tu combien ta douce, ton hospitalière France comptait de camps d'internement, euphémisme pour camps de concentration, et ce, dès avant Vichy ? Plus de quatre-vingt-dix ! Tiens, tu me vaudras une colère à t'empaler sur les cornes du diable !

Nationalismes... Toute borne est arbitraire, qui désunit et compartimente les peuples. Tels que, ici ou là-bas, exaltent leur chaumière, leur clocher natifs trucideraient, la conscience tranquille, leurs analogues que le sort aura fait naître de l'autre côté du poteau frontalier. Pour moi, qui récuse la moindre allégeance *politique* à l'idée d'État, de nation, il n'y a jamais eu de patriotisme que chauvin et belliqueux » (J. Malaquais, *Journal de guerre suivi de Journal du métèque*, Paris 1997, p. 296-297).

Et aussi, entrée du 16 février 1942 : « Citez-moi rien de plus constipé, de plus bouché à l'émeri que le raciste conscient et organisé. Ah ! le crime inexpiable, à ses yeux, que celui d'être né sous un ciel, dans une culture distincte des siens ! Parce que l'autre, juif ou noir ou tzigane, non, il ne se peut pas qu'il ait vu le jour à ton égal, entre les cuisses d'une femme. Ou bien serait-ce que tu aies su, et ce, dès avant la naissance de tes arrière-géniteurs, faire le choix bien pesé des gamètes dont te voilà issu ? » (ibid., p. 312).

<sup>28</sup> « – Chef, un Polaque plutôt blondasse mais avec un nom à coucher dehors, qu'est-ce que j'en fais ? s'informe un scribe légionnaire.

Installé en place et lieu du capitaine chargé du camp de Milles, le chef d'équipe Ignace Matthieu tranche les cas douteux que la conscience de ses subalternes soumet à sa juridiction.

[...] répéter constamment, quand on parle des Champs-Élysées, « la plus belle avenue du monde ». [...] On ne peut pas trouver quelqu'un qui a découvert une boutonnière pour un bouton, sans qu'on dise : « Monsieur Dupont... le Français Dupont, qui a découvert ça ». Et on ajoute « Français », au cas où on imaginerait que Dupont est Valaque !<sup>29</sup>

Et pourtant, même ces personnages si fiers de leur terroir, Malaquais sait les mettre en scène sans les juger. Comme l'écrivait le critique littéraire Marcel Thiébaud :

Ces personnages, on sent que le romancier en les évoquant a éprouvé cette ivresse de s'identifier à eux, qu'a connue au suprême degré Balzac. Leur vérité ne résulte pas seulement de l'accumulation d'observations justes, elle reflète une vie intérieure authentique, à laquelle l'auteur a participé<sup>30</sup>.

Il y a dans cette remarque une intuition qu'il faudrait approfondir. Malaquais trace un sillon original, certes, mais il s'inscrit dans la lignée des romans-monde des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles français, de Balzac à Jules Romains et Roger Martin du Gard. On pourrait aussi montrer que l'ironie constante de Malaquais le rapproche du grand styliste Stendhal.

## L'influence du cinéma

Une autre caractéristique majeure de Malaquais tient à l'originalité de la construction des récits. Déjà dans son premier roman, se chevauchent des lieux différents et des scènes concomitantes. *Les Javanais* s'ouvrent sur le voyage initiatique du jeune Maniek Bryla. On le croise dans les premières pages, on le perd de vue, puis on le retrouve à la fin du roman. Il quitte sans doute la Pologne pour une aventure improbable dans une contrée certes plus chaude, mais bientôt désertée puisqu'à la fin du livre il apparaît à La Londe-les-Maures alias Java lorsque la mine est fermée. Dans cet entre-deux, des scènes animent le récit. Celui-ci court sur une semaine et juxtapose des situations d'une grande variété. Malaquais semble emprunter au simultanésisme ses techniques de narration.

L'enchevêtrement devient beaucoup plus complexe et foisonnant dans *Planète sans visa*. Il ne s'agit plus d'un lieu relativement circonscrit comme l'était la mine de La Londe-les-Maures, mais de deux villes, Marseille le plus souvent, et Paris. Il ne s'agit plus d'un même milieu social, celui des mineurs, mais d'une diversité de couches sociales, restaurateur, cafetiers, policiers, membres du Service d'ordre légionnaire, hauts fonctionnaires, ministre même, ouvriers et employés aux Croque-fruits, imprimeurs,

---

– Fils de qui et de quoi ? s'informe Matthieu, la moustache en bataille.

Le légionnaire épelle honnêtement :

– De W-o-j-c-i-e-c-h et J-a-d-w-i-g-a P-i-e-p-r-z, vous parlez d'une crampe, chef.

S'aidant du pouce, le chef parcourt une liste de prénoms catholiques en usage chez les Polaqes.

– Si, l'est bon çui-là, tombe le verdict » (J. Malaquais, *Planète sans visa*, op. cit., p. 211-212).

<sup>29</sup> D. Rabourdin, *Entretien avec Jean Malaquais*, 20.02.1996.

<sup>30</sup> M. Thiébaud, *Parmi les livres*, « Revue de Paris » 02.1948, n° 2, p. 164-166.

professeurs... Les activités se déroulent au café de Mme Babayû, dans les bureaux d'Aldous John Smith, au camp des Milles, dans des rues de Marseille ou dans son commissariat central, ou encore rue de Lévis dans le 17<sup>e</sup> arrondissement parisien. L'histoire se développe chronologiquement, quelques mois pendant l'année 1942, et condense des événements qui ont réellement eu lieu entre 1940 et 1942. Un peu à la manière du roman urbain de Dos Passos, *Manhattan Transfer*, des vies s'entrecroisent, les scènes se construisent comme si les plans étaient montés les uns à côté des autres, reprenant la forme cinématographique du montage alterné. Par cette technique narrative, Malaquais intrigue le lecteur qui s'attache à reconnaître des personnages dont il va suivre le parcours – 59 personnages au total sans compter les 42 personnages supplémentaires qu'on ne croise que dans un seul chapitre. Une telle construction accentue la tension dramatique.

Lorsque *Planète sans visa* parut en France, en 1947, des critiques littéraires, comme Jean Rousselot, repèrent l'influence du cinéma dans son écriture. Le roman, remarqua-t-il,

s'apparente [...] aux œuvres les plus accomplies du réalisme et s'enrichit en outre d'un style neuf, parfaitement adapté aux techniques modernes de l'expression, que le cinéma influence de plus en plus, épousant avec le même bonheur le langage parlé, le monologue intérieur ou le récitatif du rêve<sup>31</sup>.

On entend dans cette remarque une parenté avec le romancier par excellence du « monologue intérieur », James Joyce. Par l'abondance des personnages et la modernité de la langue, on pourrait comparer *Planète sans visa* et *Ulysse* et se demander pourquoi le romancier Malaquais n'a pas franchi les limites du réalisme (sauf dans sa dernière œuvre dont nous parlerons plus loin). J'avance l'hypothèse qu'il cherchait ce que ses personnages ont d'universel, et non ce qu'ils ont de symbolique. Jusque dans son écriture, Malaquais est marqué par sa vision sociale, matérialiste, du monde.

Malaquais s'intéressait au cinéma. Il avait, par l'intermédiaire de Gide, travaillé avec Marc Allégret, sur le tournage de *Entrée des Artistes* en 1938. L'actrice Paula Dehelly raconte dans une interview avoir immédiatement repéré Malaquais. Elle évoque son absence de « sens pratique », mais aussi et surtout son intelligence et sa culture. Ce qui captivait Malaquais pendant le tournage, c'était plus le travail d'écriture filmique que la tâche d'assistant pour laquelle on l'avait embauché. Il ne se départit pas de son intérêt pour ce type d'écriture. En 1943, alors qu'il écrivait *Planète sans visa*, il travaillait en même temps au Mexique sur le scénario du film *El Rebelde* : son nom apparaît d'ailleurs au générique aux côtés de celui de Jaime Salvador. Après la Seconde Guerre mondiale, il fut embauché, en 1949, avec Norman Mailer, par Samuel Goldwyn à Hollywood pour adapter des romans au cinéma et il fit d'autres tentatives cinématographiques quelques années plus tard.

---

<sup>31</sup> J. Rousselot, *Une fresque prophétique. Planète sans visa*, « Caliban » 12.1947, n° 10, p. 32.

## Malaquais philosophe

Mais c'est surtout la philosophie qui intéressa Malaquais après-guerre. Son dernier roman, *Le Gaffeur*, paru en 1953, en témoigne dans une certaine mesure. Il fait parfois penser à *Candide* de Voltaire. Comme le héros voltairien, Pierre Javelin s'éduque au monde qui l'entoure en partant à la recherche de sa Cunégonde qui se prénomme Catherine. L'ironie qui s'inscrit jusque dans les titres à rallonge de chaque chapitre, les discours des personnages (Javelin, Babitch) sur le sens de l'histoire ou sur des questions métaphysiques rapprochent l'œuvre du conte philosophique. Bien des différences opposent ce roman aux deux précédents : on suit un personnage central dont le parcours est retracé de manière chronologique ; l'histoire prend place dans une Cité non clairement identifiée, à une époque tout aussi floue.

Malaquais s'écarte donc de la veine réaliste qu'il semblait avoir voulu explorer, mais jamais du réel, en fait. Car ce renouvellement dans le style lui permet de dépeindre avec force la réalité de notre temps, à savoir la toute-puissance des bureaux – une réalité tellement écrasante qu'elle anéantit l'identité des personnages. Que nous dit Malaquais ? Qu'il n'y a plus de place pour les multiples personnages principaux, qu'il n'y a même plus de place pour le personnage, fût-il de papier, parce que tout est mis en œuvre pour écraser l'individu, pour nier l'identité. Pierre Javelin en est ainsi réduit à la fin de son parcours à disparaître : il part se réfugier dans une gouttière avec le chat Salomon : « Nous partîmes sans nous retourner, »<sup>32</sup> tels sont les derniers mots du livre.

À partir de là, Malaquais se consacra de plus en plus à des essais polémiques, politiques, philosophiques. Il écrivit une pièce de théâtre<sup>33</sup>. Il soutint en Sorbonne une thèse sur le philosophe danois Søren Kierkegaard<sup>34</sup> et étudia à cette fin la langue danoise, en plus de toutes celles qu'il connaissait, polonais, allemand, espagnol, italien, anglais et français. Il fit des traductions. Il enseigna.

Et puis, contre toute attente, dans les années quatre-vingt-dix, il revint sur la scène éditoriale. Contrairement à Pierre Javelin, il décida de se retourner, de replonger dans son passé, de retrouver l'univers romanesque qu'il avait habité avant et pendant la guerre et il consacra les dernières années de son existence à réécrire ses deux premiers romans.

## Une écriture en mouvement

Réécrire, « réinvestir » ses textes, selon l'expression de Maingueneau, ce fut pour lui l'occasion d'évaluer leur portée, de les examiner mot après mot afin d'éprouver leur légitimité. Il conserva quasiment à l'identique leur trame, la personnalité des personnages, l'assemblage des situations. En revanche, il modifia considérablement le lexique, abrégé beaucoup, s'efforçant ainsi d'aller à ce qu'il estimait essentiel. Ce ne furent pas les « allongailles » de Montaigne, ce furent les « retranchailles ».

<sup>32</sup> J. Malaquais, *Le Gaffeur*, Paris 2001 [1953], p. 283.

<sup>33</sup> J. Malaquais, *La Courte Paille*, Paris 1999.

<sup>34</sup> J. Malaquais, *Søren Kierkegaard : foi et paradoxe*, Paris 1971.

Le travail qu'il effectua sur la langue révèle une maîtrise inouïe de ses potentialités. Comme nous l'avons vu avec le rythme et les sonorités, il approfondit la diversité et la richesse que recèle la langue française, en jouant avec ses sens propre et figuré, en s'intéressant à son évolution – comme le ferait un chercheur en linguistique diachronique. Il travaillait une journée entière sur une page, à la recherche de l'expression la plus précise possible.

Pour expliquer le choix de la langue française, Malaquais avait eu cette expression : « Ce fut un mariage d'amour ; un des rares mariages qui ne soient pas malheureux. »<sup>35</sup>

Le bonheur de cette relation entre notre auteur d'origine polonaise et la langue française explique pourquoi il existe toujours un public prêt à faire connaître Malaquais en France. Il existe une société littéraire active, un site internet et le travail doit se poursuivre car notre auteur demeure encore trop méconnu ; mais ce qui est réjouissant, c'est qu'ailleurs aussi, Malaquais peut rencontrer un public, comme l'atteste le succès de la toute récente traduction de son roman *Planète sans visa* en allemand<sup>36</sup>. Ce n'est que justice : Malaquais n'est pas un écrivain du passé. Loin de là.

L'auteur Jorge Semprun ne s'y était pas trompé en saluant « le retour en fanfare des *Javanais* » : « Le roman de Malaquais, avait-il alors écrit, reste d'une actualité renversante. Je dirais même, si l'on me permet cette boutade, qu'il est encore plus actuel aujourd'hui qu'au moment de sa parution ! »<sup>37</sup>

## Une écriture de la guerre

L'actualité renversante de Malaquais est aussi celle de la guerre. Sans langue de bois, il a braqué les projecteurs sur l'une des périodes les plus sombres de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, marquée en France par la débâcle et les ravages de l'Occupation. Aussi, dans le contexte de tension internationale croissante et de conflit en Ukraine que nous traversons, il n'est pas étonnant que son œuvre connaisse un regain d'intérêt. Le *Journal de guerre*<sup>38</sup> a suscité de nouvelles traductions et des articles en Europe de l'Est : en 2021 Thomas Havel, responsable de l'Institut français de Prague, l'a traduit en tchèque<sup>39</sup>. Le critique littéraire slovaque, Pavel Siostrzonek, a publié à son tour un article intitulé « Une planète sans drapeau et sans visa » dans la revue slovaque « Kapital » consacrée à l'art, la littérature, la philosophie et la politique. Il introduit son article avec

<sup>35</sup> G. Higgins, *Les Conrad français*, op. cit., p. 4.

<sup>36</sup> La traduction allemande de *Planète sans visa*, sous le titre *Planet Ohne Visum* a fait l'objet d'un reportage et d'une interview dans l'émission KulturZeit sur la chaîne 3Sat : <https://www.malaquais.org/2023/01/06/un-reportage-sur-la-traduction-allemande-de-planete-sans-visa/> (consulté le 20.08.2024).

<sup>37</sup> La citation a été publiée sur la quatrième de couverture des *Javanais* dans l'édition Libretto.

<sup>38</sup> Une nouvelle édition du *Journal de guerre* suivi de *Journal du métèque*, sous la direction de Victoria Pleuchot, devrait voir le jour en 2025 à La Thébaïde.

<sup>39</sup> *Válecny deník*, Podlesi 2021. Le romancier et poète tchèque, Jiri Danicek, a consacré un article au *Journal de guerre* suivi de *Journal du métèque* dans la revue « Ros Chodes », en mai 2023, p. 19.

la question suivante : « Comment des journaux rédigés, il y a plus de 80 ans, dans les années les plus sombres de la Seconde Guerre mondiale, peuvent-ils nous parler ? »<sup>40</sup> En France, l'écrivain et cinéaste Jérôme Prieur, dans son dernier documentaire intitulé *1941, Derniers Bateaux pour l'exil*<sup>41</sup>, cite le *Journal du métèque*. Il évoque aussi un autre texte que Malaquais avait rédigé pendant la guerre, *Marseille, cap de Bonne-Espérance*<sup>42</sup>. Deux textes exprimant combien il était urgent, pour les milliers de réfugiés coincés à Marseille et attendant désespérément un visa, de quitter la cité phocéenne. En réalité, toute l'œuvre de Malaquais porte les stigmates de la guerre. Non seulement le roman *Planète sans visa* dont le cadre et le motif, comme on l'a vu, sont entièrement concentrés sur la période de l'Occupation, mais aussi *Les Javanais*, dont un certain nombre de personnages se retrouvent dans la mine insalubre de La Londe-les-Maures précisément pour fuir la guerre. Même *Le Gaffeur*, bien qu'il ne situe l'action ni dans un lieu ni à une époque précise, met en scène une Cité en guerre ouverte ou larvée contre des pays, voire des planètes, hostiles. Aucune étude n'a encore montré les liens et les différences entre Malaquais et les autres écrivains de la guerre, à commencer par Barbusse, Roger Martin du Gard et Remarque. Nul doute que la piste serait féconde.

Quant à l'œuvre poétique et théâtrale de Malaquais, qui mériterait un travail d'analyse universitaire, elle est aussi en prise directe avec les massacres de masse : la plupart des poèmes parus dans des revues américaines<sup>43</sup> pendant la Seconde Guerre mondiale traitent directement de ce sujet. L'unique pièce de théâtre de Malaquais publiée à ce jour, *La Courte Paille*, a été inspirée par le péril atomique, puisque Malaquais l'a écrite au moment de la guerre de Corée. Il y dénonce les dangers d'un conflit nucléaire<sup>44</sup>.

Bien des recherches restent donc à faire pour mettre en lumière la vision qu'avait Malaquais de la guerre moderne. Selon lui, celle-ci n'avait qu'un très lointain rapport avec les guerres d'antan : « Le légionnaire romain qui crucifiait son Barabbas, le croisé qui estoquait son Turc, ne s'identifiaient pas, l'un à son voleur, l'autre à son infidèle. Ni, d'ailleurs, inversement. Leurs existences se rencontraient, elles ne se complétaient pas. Aujourd'hui, celui qui alimente de son corps le four crématoire, et celui qui tourne la manette de la chambre des gaz, participent d'un seul et même destin. Leurs existences

<sup>40</sup> P. Siostrzonek, *Planeta bez raporů a bez víz*, « Kapital » 2023, n° 3, p. 28-29.

<sup>41</sup> Jérôme Prieur a travaillé avec l'historien Eric Jennings, auteur de l'étude *Les Bateaux de l'espoir. Vichy, les réfugiés et la filière martiniquaise*, Paris 2020 (édition originale *Escape from Vichy. The Refugee Exodus to the French Caribbean*, Cambridge 2018). « Le journal de guerre de Jean Malaquais constitue un bijou de clairvoyance et de perspicacité », remarque-t-il p. 43.

<sup>42</sup> J. Malaquais, *Marseille, cap de Bonne-Espérance*, « Pour la Victoire » 6.03.1943, n° 10, p. 7 ; rééd. « Le Passe-muraille » 2003, n° 58, p. 1-2. On peut écouter une lecture de ce texte par la comédienne Michèle Temime sur You Tube : <https://www.youtube.com/watch?v=1-uZglg71o0> (consulté le 20.08.2024).

<sup>43</sup> Un certain nombre de poèmes ont notamment été publiés en 1943 et en 1944 dans les revues new-yorkaises « Partisan Review » et « La France Libre ». Les poèmes de Malaquais ont été réédités dans un même recueil et illustrés par le peintre Gilbert Fontanet par la Société Jean Malaquais en 2011.

<sup>44</sup> Il est prévu de représenter cette pièce, adaptée par Georges Millot, dans le théâtre Les Bormettes-Jean Malaquais, inauguré en juillet 2024 à La Londe-les-Maures.

se rencontrent et se complètent. Désormais, du plan individuel, le destin est passé au plan collectif »<sup>45</sup>.

« Plan collectif », l'expression vaut qu'on s'y attarde. Elle définit bien la vision de Malaquais. Il ne cherche pas à extraire du réel une thèse « unanimiste » à la manière de Jules Romains. Il ne soumet pas sa peinture à une vision subjective, ni comme Proust pour en tirer une conception du temps, de la vie et de l'art, ni comme Céline pour ruiner tout espoir dans l'humanité. Il pose sa caméra et propose un plan, en nettoyant le plus possible son objectif, afin de capter, non seulement l'extérieur, mais aussi l'intérieur des personnages – un instrument supérieur en cela à la caméra de *L'Invention de Morel* d'Aldo Bioy Casares. Il s'emploie à ne pas brouiller l'image que restitue cette caméra, c'est-à-dire son regard, en écartant le plus possible jugements et ressentiments personnels.

Tout serait donc clair, si, devant l'objectif Malaquais, ne se succédaient ou ne se juxtaposaient ou ne se mêlaient les innombrables personnages de cette humanité qu'il évoque d'un adjectif : « collectif ». Là est la clef : même lorsqu'il se penche sur un être en proie à une réflexion intime, Malaquais le fait baigner dans la lumière du jour, qui n'est pas que pour un, mais pour tous, et où toutes les actions individuelles s'entrecroisent pour donner un moment de l'histoire de l'humanité.

Voilà la simplicité à laquelle il a toujours voulu accéder : « ...le seul moyen de savoir si une chose est vraie, c'est de la sentir bouger à la pointe de ma plume, »<sup>46</sup> disait-il. Plume, pinceau, stylet de graveur, appareil photographique : Malaquais a manié tous ces instruments pour devenir un des yeux les plus clairvoyants de notre époque.

## Bibliographie

- Aderhold C., *Heureux comme Dieu en France*, <https://www.historia.fr/%C2%AB-heureux-comme-dieu-en-france-%C2%BB> (consulté le 19.08.2024).
- Bourin A., *Instantanés Jean Malaquais*, « Les Nouvelles littéraires » 23.10.1947, n°1051, p. 6.
- Bourin A., *Le romancier exprime l'angoisse de vivre*, « Les Nouvelles littéraires » 30.10.1947, n° 1052, p. 2.
- Bozon-Verduraz A., *La Flamme du soldat méconnu*, « Téléràma » 4.06.1997, n°2473, p. 47.
- Brincourt A., *Langue française terre d'accueil*, Paris 1997.
- Compagnon A., *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris 1998.
- Correspondance entre André Gide et Jean Malaquais.1935-1950*, Paris 2023.
- Dos Passos J., *Manhattan Transfer*, Paris 1973.
- Eppelbaum D., *Jean le métèque*, [dans :] idem, *Les Enfants de papier*, Paris 2002, p. 190-196.
- France-Culture, « Mémoires du siècle », 30.08.1996.
- Godard H., « *Les Javanais* » de Jean Malaquais roman des sans-papiers et de leurs langues natales, [dans :] idem, *Une grande génération. Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*, Paris 2003, p. 359-371.
- Gombrowicz W., *Journal. 1953-1956*, Paris 1981.

<sup>45</sup> Citation extraite des archives non publiées de Jean Malaquais et reprise dans ma monographie *Malaquais rebelle*, Paris 2011, p. 227.

<sup>46</sup> N. Mailer, *Un hommage à Jean Malaquais*, [dans :] J. Malaquais, *Planète sans visa*, Paris 1999, p. 24.

- Górny M. et Piégais G., *Pologne, 1920 : Les espoirs de propager la révolution vers l'Europe centrale étaient grands, selon Maciej Górny*, « Le Courrier d'Europe centrale » 9.08.2020, <https://courrierdeuropecentrale.fr/pologne-1920-les-espoirs-de-propager-la-revolution-vers-leurope-centrale-etaient-grands/> (consulté le 19.08.2024).
- Higgins G., *Les Conrad français*, « Les Nouvelles Littéraires » 6.04.1940, n° 912, p. 4.
- Jennings E., *Les Bateaux de l'espoir. Vichy, les réfugiés et la filière martiniquaise*, Paris 2020.
- Mailer N., *Un hommage à Jean Malaquais*, [dans :] J. Malaquais, *Planète sans visa*, Paris 1999, p. 17–24.
- Malaquais J., *La Courte Paille*, Paris 1999.
- Malaquais J., *Marseille, cap de Bonne-Espérance*, « Pour la Victoire » 6.03.1943, p. 7.
- Malaquais J., *El Rebelde (Romance de antaño)*, scénario, Mexique, 1943, 118 mn. Mise en scène : Jaime Salvador. Production : Águila Films, Oscar Dancigers. Adaptation : Jean Malaquais et Jaime Salvador.
- Malaquais J., *Le Gaffeur*, Paris 2001 [1953].
- Malaquais J., *Les Javanais*, Paris 1998 [1939].
- Malaquais J., *Journal de guerre suivi de Journal du métèque*, Paris 1997.
- Malaquais J., *Planète sans visa*, Paris 1999 [1947].
- Malaquais J., *Sören Kierkegaard : foi et paradoxe*, Paris 1971.
- Moreau L., « Né rebelle dans le ventre de sa mère », *Jean Malaquais n'en profite jamais*, « La Rue » 01.1996, n°25, p. 15.
- Nakach G., *Malaquais rebelle*, Paris 2011.
- Rabourdin D., *Entretien avec Jean Malaquais*, 20.02.1996.
- Rousselot J., *Une fresque prophétique. Planète sans visa*, « Caliban » 12.1947, n° 10, p. 7.
- Siostrzonek P., *Planeta bez praporů a bez víz*, « Kapital » 2023, n° 3, p. 28–29.
- Thiébaud, M., *Parmi les livres*, « Revue de Paris » 02.1948, n° 2, p. 164–166.
- Trotsky L., *Ma vie*, trad. M. Parijine, Paris 1973.
- Trotsky L., *Un nouveau grand écrivain : Jean Malaquais*, [dans :] idem, *Littérature et révolution*, Paris 1964, p. 333–334.
- Trotsky L., *Un livre remarquable. Lettre du 19 juin 1939*, [dans :] idem, *Œuvres*, t. 21, Paris 1986, p. 226.
- Trotsky L., *Faire connaître le roman. Lettre du 9 août 1939*, [dans :] idem, *Œuvres*, t. 21, Paris 1986, p. 380.

## Malaquais, la floraison du temps

### Résumé

Malaquais (1908–1998) occupe une place originale dans l'esthétique du roman parlant en France. Au lieu de chercher la simplicité pour rendre compte de la réalité sociale qu'il connaît, il va s'emparer de la langue dans toute sa richesse, allant jusqu'à la raffiner, jusqu'à pratiquer une forme de préciosité à fleur de peau. La construction de ses romans, la segmentation d'une narration qui joue et se joue de tous les registres expriment sa conception internationaliste du monde dans une langue lyrique qui donne autant à sentir qu'à voir, reflète la révolte, traduit les émotions jusqu'à l'incohérence. À l'instar d'un Montaigne qui cherchait par son style à approcher le plus possible la complexité de son temps, Malaquais va réécrire ses œuvres dans les années 1980, poursuivant son exigence d'une écriture constamment en mouvement qui suit la marche du monde.

**Malaquais, the flowering of time****Abstract**

Malaquais (1908–1998) occupies an original place in the aesthetics of the « talking novel » in France. Instead of looking for simplicity to account for the social reality he knows, he seizes the language in all its richness, going so far as to refine it, to practice a form of skin-deep preciousness. The construction of his novels, the segmentation of a narrative which is played out and plays on all the registers express his internationalist conception of the world in a lyrical language that gives as much to feel as to see, reflects the revolt, translates emotions into incoherence. Like a Montaigne who sought by his style to approach the complexity of his time as much as possible, Malaquais will rewrite his works in the 1980s, pursuing his requirement for a constantly moving writing that follows the march of the world.

**Mots-clés :** roman, réalité, lyrisme, internationalisme, complexité, Jean Malaquais

**Keywords:** novel, reality, lyrism, internationalism, complexity, Jean Malaquais

**Słowa kluczowe:** powieść, rzeczywistość, liryzm, internacjonalizm, złożoność , Jean Malaquais

*Catia Nannoni*

Università di Bologna

ORCID 0000-0002-3761-5311

## Une francophonie doublement négligée : la « Rital-littérature » en Belgique et sa réception en Italie via la traduction

### Introduction

S'il y a un créneau littéraire qui pâtit d'une certaine invisibilité au sein de la francophonie, c'est bien celui qu'il est convenu d'appeler la « Rital-littérature » depuis la parution de l'anthologie homonyme publiée en 1996 par les soins de l'historienne italo-belge Anne Morelli<sup>1</sup>, qui présente une étude interdisciplinaire sur la littérature écrite en territoire belge par des émigré.e.s d'origine italienne ou par leurs descendant.e.s. L'année de publication est tout sauf casuelle : elle marque le cinquantième anniversaire des accords italo-belges de 1946, basés sur l'échange de main-d'œuvre italienne contre des tonnes de charbon belge (ce que Morelli a défini comme « une déportation économique massive »<sup>2</sup>), ainsi que le quarantième anniversaire de la catastrophe de Marcinelle, où trouvèrent la mort 262 mineurs, dont 136 italiens.

Dans l'étiquette de « Rital-littérature », largement adoptée dans la littérature scientifique sur ce sujet, l'adjectif « Rital » désigne l'origine italienne des auteur.e.s, tout en se dépouillant des connotations péjoratives qu'il a pu avoir à ses débuts, rejoignant ainsi un usage familial qui est encore attesté de nos jours<sup>3</sup>.

Selon Morelli, la Rital-littérature est « une littérature 'mineure' », car elle est pour ainsi dire doublement « déterritorialisée » : quand elle est écrite en italien, elle l'est en dehors du pays d'origine, et quand elle est écrite en français ou en néerlandais, elle

---

<sup>1</sup> A. Morelli, *Rital-littérature. Anthologie de la littérature des Italiens de Belgique*, Cuesmes 1996.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>3</sup> Les principaux dictionnaires en ligne consultés reprennent les deux acceptions, péjorative (parfois marquée comme « vieillie ») et familière (illustrée par des exemples récents).

est considérée « comme une littérature étrangère » en Italie<sup>4</sup> ; dans ce second cas, ces auteurs sont également déterritorialisés par rapport à leur pays d'accueil, puisqu'ils utilisent une langue qui n'est pas celle de leur groupe ethnolinguistique<sup>5</sup>. À partir de cette condition particulière, Morelli prévoit que « la littérature des Italiens de Belgique n'aura « d'avenir qu'en Belgique »<sup>6</sup>, prophétie qui s'est effectivement vérifiée, comme il sera montré par la suite.

Assimilée au départ à la « littérature prolétarienne »<sup>7</sup>, rebaptisée parfois « littérature italienne de Belgique » ou « littérature des Italiens de Belgique »<sup>8</sup>, la Rital-littérature est désormais englobée à l'intérieur de catégories plus amples suscitant un intérêt croissant de nos jours, quelle que soit l'origine des auteurs : littérature de l'immigration ou de l'émigration, littérature migrante, voire « (post)migratoire »<sup>9</sup>. Après avoir bénéficié d'une certaine reconnaissance académique qui a marqué les années 1990 et 2000, on peut affirmer qu'actuellement la production italo-belge n'est plus l'objet d'une attention spécifique et continue d'occuper une position tout compte fait marginale au sein de la littérature belge (notion elle-même fragile et encore discutée<sup>10</sup>). Au dire de Pierre Halen, « la mode [de la Rital-littérature] est un peu passée. Peut-être aussi que les 'ritals' se sont définitivement fondus dans le paysage »<sup>11</sup>.

Cette situation, influencée, selon Lieven D'hulst, par l'alternance de catégorisations plus ou moins flatteuses<sup>12</sup>, se reflète dans une certaine frilosité du côté de la réception italienne. La connaissance en Italie de la Rital-littérature semble passer essentiellement par des études académiques de nature littéraire, socio-historique ou anthropologique, ce qui confirme le rôle crucial des universitaires en tant que médiateurs, sans que pour autant l'on puisse dire, dans ce cas, que ces « consacrats institutionnels »<sup>13</sup> aient eu un impact décisif sur le sort de cette production. Par ailleurs, pour les œuvres écrites

<sup>4</sup> A. Morelli, *La « rital-littérature ». Étude interdisciplinaire d'une littérature « mineure », « Le Carnet et les instants » 1993, n° 78, p. 19–20.*

<sup>5</sup> Cf. M. Bortolini, *Production littéraire des Italiens de Belgique depuis 1945*, [dans :] *Littératures des immigrations. 1. Un espace littéraire émergent*, éd. Ch. Bonn, Paris 1995, p. 72. Bortolini reprend la célèbre formule de Deleuze et Guattari comme suit : « La littérature mineure est le fait de personnes appartenant à une minorité dans une langue (majeure) qui n'est pas la leur et/ou dans un lieu qui n'est pas leur pays d'origine » (ibid.).

<sup>6</sup> A. Morelli, *La « rital-littérature »...*, op. cit., p. 20.

<sup>7</sup> P. Aron, *La Littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Bruxelles 2006 [1995], p. 237–246.

<sup>8</sup> M. Bortolini, *Production littéraire des Italiens de Belgique depuis 1945...*, op. cit., p. 66.

<sup>9</sup> T. Chomiszczak, A. Kukuryk et P. Szczur, *Wędrujące tożsamości. Trzy studia o migracjach literackich we francuskojęzycznej Belgii*, Kraków 2020.

<sup>10</sup> Cf. M. Bortolini, *Production littéraire des Italiens de Belgique depuis 1945...*, op. cit., p. 66, et P. Aron et F. Chatelain, *Manuel et anthologie de littérature belge à l'usage des classes terminales : Anthologie Littéraire*, Bruxelles 2015, p. 11.

<sup>11</sup> Communication personnelle via mail (5.5.2022).

<sup>12</sup> Remarque formulée au cours du workshop international *Le rôle des périphéries dans le transfert des littératures francophones en traduction* (19.11.2021, Université de Stockholm).

<sup>13</sup> Cf. P. Casanova, *Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal*, « Actes de la recherche en sciences sociales » 2002, n° 144, p. 18.

en français (soit la totalité de celles de la deuxième génération et quelques-unes appartenant à la première), le passage à la traduction en italien s'avère rare et problématique et amène à s'interroger sur les motivations possibles. Cela pourrait dépendre à la fois du contenu (qui se heurte au refoulement collectif d'un pan méconnu de l'histoire des Italiens à l'étranger<sup>14</sup>) et de la forme (ces textes qui thématisent et représentent les langues convoquées par la diégèse ont une composition souvent hétérolingue<sup>15</sup>, voire mixtilingue<sup>16</sup> pouvant poser des défis de traduction non négligeables). Ce à quoi peut s'ajouter la difficulté à caser une littérature considérée « illégitime » dans les deux pays »<sup>17</sup>, et *a fortiori* dans le système littéraire péninsulaire, où l'attention aux littératures migrantes – même celles nées sur son propre sol –, est plutôt récente<sup>18</sup>.

Dans cette étude, nous présenterons le destin de quelques auteur.e.s d'origine italienne qui ont écrit des romans, en français, à partir de leur histoire de migration, personnelle ou familiale, en Belgique. Utilisant à la fois les instruments de la sociologie de la traduction pour la contextualisation et les acquis des études traductologiques portant sur le plurilinguisme littéraire pour aborder les textes, nous nous appuyons sur le statut d'« interdiscipline » de la traductologie<sup>19</sup>, conçue, dès le début, comme un point de rencontre et d'interaction entre plusieurs disciplines et méthodes d'investigation, pouvant ainsi rendre compte de manière globale de la circulation d'une œuvre, d'un.e auteur.e, d'un courant littéraire et de son influence et sa réception dans une autre culture.

## Eugenio Mattiati

Eugenio Mattiati (1910–1991) naît en Allemagne de parents émigrés du Trentin (région majoritairement italoophone qui appartiendra à l'Empire austro-hongrois jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale) et s'installe ensuite dans le bassin houiller de Charleroi, en Belgique, avec sa famille, fuyant la misère et la montée du fascisme qu'ils ont retrouvées au début des années 1920 en Italie. À l'âge de 14 ans, Eugenio descend

<sup>14</sup> Cf. A. Morelli, *La « rital-littérature »...*, op. cit., p. 19.

<sup>15</sup> L'hétérolinguisme se définit comme « la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (R. Grutman, « Traduire l'hétérolinguisme : questions conceptuelles et (con)textuelles », [dans :] *Autour d'Olive Senior : hétérolinguisme et traduction*, éd. M.-A. Montout, Angers 2012, p. 51).

<sup>16</sup> P. Aron, *La Littérature prolétarienne...*, op. cit., p. 244, souligne cette mixité typique de la littérature de l'immigration : « Au plan linguistique, la dialectique des origines et des lieux permet de conquérir de nouveaux espaces de liberté », « de créer des langages mixtes [...] qui offrent à l'écrivain un clavier plus étendu que la norme française ».

<sup>17</sup> A. Morelli, *La 'Rital-littérature' de Belgique, témoignage d'une culture métissée*, [dans :] *Gli spazi della diversità. Atti del Convegno internazionale. Rinnovo del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, vol. 2, éd. S. Vanvolsem, F. Musarra, B. Van Den Bossche, Roma-Leuven 1995, p. 553.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 554.

<sup>19</sup> Cf. M. Snell-Hornby, F. Pöchhacker et K. Kaindl (éd.), *Translation Studies: An Interdiscipline*. Amsterdam-Philadelphia 1994.

à la mine avec son père, il s'engage très tôt comme militant syndical et collabore avec plusieurs périodiques ouvriers, pour lesquels il rédige des articles en italien. Il se met également à écrire des nouvelles, des romans et des pièces de théâtre en français, le plus souvent d'inspiration autobiographique et socialement engagés.

Sa renommée est liée essentiellement à un roman que Morelli classe parmi « les récits sur le monde du travail » typiques de la première génération<sup>20</sup>, *La Légion du sous-sol*<sup>21</sup>. Ce texte connaît un immense succès (il a été tiré à plusieurs milliers d'exemplaires), ce qui lui vaut pourtant d'être immédiatement licencié du charbonnage où il travaillait : car, à travers son héros, Malco, un mineur italien délégué à la sécurité, Mattiati dénonce les conditions de travail déplorables dans les mines belges (le drame de Marcinelle est encore bien présent à l'esprit et c'est à ses victimes qu'est dédié le livre<sup>22</sup>). En même temps, comme le confirme la préface signée par l'auteur<sup>23</sup>, ce livre s'adresse aux mineurs, surtout étrangers, pour leur proposer une sorte de manuel pour travailler en sécurité et en même temps un vadémécum pour s'intégrer en Belgique.

Le jugement de Paul Aron sur *La Légion du sous-sol*, rangé parmi les exemples de littérature prolétarienne, n'est pas pour encourager la lecture : « Une écriture un peu guindée, trop scolaire, achève de donner à l'œuvre une coloration morale qui la rend peu autonome »<sup>24</sup> ; à ses dires, « le texte de Mattiati ne se donne pas pour une œuvre littéraire », c'est un écrit de circonstance mû par la catastrophe de Marcinelle, qui se lit aujourd'hui « comme un témoignage fort et authentique »<sup>25</sup>.

Du vivant de l'auteur, aucun autre de ses textes n'a trouvé d'éditeur. Luc Ver-ton – le directeur des Éditions bruxelloises Memogrammes qui ont publié ses œuvres posthumes<sup>26</sup> – a confirmé qu'aucun des livres de Mattiati n'a été traduit dans d'autres langues et que, en dépit de ses démarches auprès d'éditeurs italiens, aucun ne s'est dit intéressé<sup>27</sup>.

Il faut admettre que cet auteur n'a pas bénéficié d'une reconnaissance critique ou académique en Italie, ce qui peut avoir freiné son importation sous la forme traductive. La seule bibliothèque italienne à posséder actuellement un texte de Mattiati – un exemplaire de *La Légion du sous-sol* – est celle du Département de Langues, Littératures et Cultures de l'Université de Bologne (Lilec)<sup>28</sup> qui héberge un Centre d'études sur la littérature belge de langue française pouvant jouer le rôle de relais pour la diffusion des auteur.e.s et des œuvres.

<sup>20</sup> A. Morelli, *La « rital-littérature »...*, op. cit., p. 18.

<sup>21</sup> E. Mattiati, *La Légion du sous-sol*, Bruxelles 2005 [1958]. Le prénom de l'auteur est toujours francisé en « Eugène » dans les livres imprimés.

<sup>22</sup> Ibid., p. 19 : « À ceux de Marcinelle et à tous les autres ».

<sup>23</sup> Ibid., « En guise de préface », p. 19–30.

<sup>24</sup> P. Aron, *La Littérature prolétarienne...*, op. cit., p. 239.

<sup>25</sup> P. Aron, *Préface*, [dans :] E. Mattiati, *La Légion du sous-sol*, op. cit., p. 17.

<sup>26</sup> Il s'agit de cinq œuvres, en français, parues entre 2006 et 2010 : *Fils de Houilleur*, *La Babel des Ténèbres*, *Le Baiser à la Morte*, *Les Fils de la Louve* et *Journal d'un Parkinsonien*.

<sup>27</sup> Communication personnelle via mail (6.11.2021).

<sup>28</sup> Cf. le catalogue du Service Bibliothécaire National italien (<https://opac.sbn.it>, consulté le 27.03.2023).

Pour ce qui concerne ce roman, s'il est vrai qu'il contient des passages stigmatisant âprement l'incapacité de la politique italienne à gérer le problème du chômage au lendemain de la Seconde Guerre mondiale autrement que par l'encouragement à l'émigration (passages qui auraient pu paraître incommodes dans la Péninsule à la fin des années 1950), rien n'explique plus une telle réticence de nos jours. Du côté de la forme, on a une narration à la troisième personne très traditionnelle ; quant à la langue, le jargon technique employé pour peindre le milieu minier peut entraver par endroits la traduction et demander des recherches terminologiques ponctuelles, sans toutefois justifier une impossibilité traductive. Il en va de même pour la présence de langues et variétés distribuées dans les dialogues, car, quoique le narrateur affirme que dans la mine se mêlent plusieurs « sabirs »<sup>29</sup>, il nous paraît que dans *La Légion du sous-sol* la confusion babélique est plus « déclarée » qu'« effective »<sup>30</sup>.

Au français de la rédaction, qui reste dominant par un souci de lisibilité dû au propos didactique de l'ouvrage, s'ajoute d'abord l'italien, réservé, de manière assez conventionnelle, surtout au langage affectif pour caractériser les mineurs italiens. On recense également des emprunts occasionnels à d'autres langues nationales (allemand, espagnol) convoquées en raison de l'origine des personnages mis en scène, occurrences facilement gérables en traduction, tout comme d'ailleurs les variétés mixtes ou simplifiées qui surgissent dans des dialogues entre locuteurs de langues maternelles différentes, puisqu'il s'agit d'une représentation très stylisée et par conséquent reconnaissable (le français cassé des mineurs étrangers, italiens, polonais, tchèques ou allemands ; le xénolecte des chefs porions s'adressant aux nouveaux arrivés non francophones).

La seule variété qui pourrait demander un effort supplémentaire au traducteur est le wallon (un dialecte français parlé en Wallonie, dans le sud de la Belgique), dont la présence considérable dans le livre se justifie par son statut effectif de langue véhiculaire entre mineurs d'origines disparates<sup>31</sup>. À ce souci de mimétisme s'ajoute probablement le désir de produire un effet pittoresque dû à la « franchise truculente »<sup>32</sup> que le narrateur attribue à ce dialecte, cité toujours en italique, non systématiquement traduit ni expliqué, quelle que soit l'étendue de ces insertions. De nos jours, il existe des ressources lexicographiques accessibles, même en ligne, qui peuvent soutenir le travail du traducteur, outre la possibilité de consulter des experts de cette langue régionale. Il faut plutôt croire que le sujet proposé par Mattiati et son approche pédagogique sont aujourd'hui ressentis comme distants, ce qui rend désormais fort improbable la récupération de cette œuvre et peut-être aussi de son auteur<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> E. Mattiati, *La Légion du sous-sol*, op. cit., p. 190.

<sup>30</sup> Cf. T. Chomiszczak, A. Kukuryk et P. Szczur, *Wędrująca tożsamości...*, op. cit., p. 196 : « Le plurilinguisme [...] peut être seulement déclaratif (lorsque le fait que le personnage parle une autre langue que le français est signalé, sans qu'il y ait un changement de code dans le texte [...]), ou effectif (quand le français coexiste réellement dans le texte avec d'autres langues) ».

<sup>31</sup> Cf. A. Morelli, *Rital-littérature...*, op. cit., p. 14.

<sup>32</sup> E. Mattiati, *La Légion du sous-sol*, op. cit., p. 106.

<sup>33</sup> C'est l'avis de L. D'hulst, exprimé lors du workshop international *Le rôle des périphéries dans le transfert des littératures francophones en traduction* (19.11.2021, Université de Stockholm).

## Girolamo Santocono

Girolamo Santocono est sans conteste l'auteur rital de Belgique le plus connu grâce au retentissant succès, tant auprès du public que de la critique, de son premier roman, *Rue des Italiens*<sup>34</sup>, devenu un classique du genre et souvent comparé aux *Ritals* (1978) de François Cavanna en France. Santocono fait figure de chef de file d'une série d'auteurs qui, dans les années 1990, ont puisé dans leur « 'italianité' retrouvée »<sup>35</sup> pour certaines de leurs œuvres parues dans la foulée de l'année-anniversaire des accords du charbon, dont Nicole Malinconi, Francis Tessa et Carmelina Carracillo. Plus récemment, l'inclusion de Santocono dans l'anthologie de la littérature belge de langue française pour l'école, éditée par Aron et Chatelain, achève en quelque sorte sa canonisation à l'intérieur de « la littérature de l'immigration »<sup>36</sup>.

Né Sicile en 1950, Santocono est arrivé en Belgique en bas âge pour rejoindre son père, un sicilien émigré après la Seconde Guerre mondiale pour travailler dans un charbonnage wallon ; il a fait des études de sociologie et a exercé la profession d'animateur culturel. *Rue des Italiens* fut publié par une maison d'édition engagée dans la littérature sociale (les Éditions du Cerisier) à l'occasion du trentième anniversaire de la catastrophe de Marcinelle et enthousiasma les « Ritals nouveaux » de la deuxième génération pour l'humour et le réalisme avec lesquels Santocono raconte à la première personne, dans la perspective d'un enfant, la vie au quotidien d'une communauté italienne installée en Wallonie. Ce roman, largement autobiographique, a révélé aux Belges l'existence des Italiens de Belgique, évitant « agressivité, amertume ou misérabilisme », tout en pointant « un certain nombre de réalités désagréablement culpabilisantes »<sup>37</sup>, si bien que selon Bortolini il fonctionne comme « une revendication politique de reconnaissance et de légitimité »<sup>38</sup>.

La langue employée est à l'image de la diversité sociale et culturelle représentée et constitue un élément d'originalité de l'œuvre, et ce dans le but déclaré de créer une impression de réalisme<sup>39</sup> : « wallonismes, italianismes, sicilianismes, jeux de mots, traces de langage populaire et mixage de niveaux invitent à une véritable 'fête du verbe' »<sup>40</sup>,

<sup>34</sup> G. Santocono, *Rue des Italiens*, Cuesmes 1986.

<sup>35</sup> P. Halen, *Le religieux dans la mémoire romanesque de l'immigration italienne : un mode du détournement*, [dans :] *Le Discours religieux, son sérieux, sa parodie en théologie et en littérature*, éd. P.-M. Beaudet et J. Fantino, Paris 2001, p. 411.

<sup>36</sup> P. Aron et F. Chatelain, *Manuel et anthologie de littérature belge à l'usage des classes terminales...*, op. cit., p. 282.

<sup>37</sup> A. Morelli, *La littérature métissée*, [dans :] *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*, éd. J.-P. Bertrand, M. Biron, B. Denis et R. Grutman, Paris 2003, op. cit., p. 527.

<sup>38</sup> M. Bortolini, *Production littéraire des Italiens de Belgique depuis 1945...*, op. cit., p. 73.

<sup>39</sup> Santocono affirme : « Le quotidien de l'immigration italienne en Belgique ne peut s'appréhender si on l'extrait de son 'jus' linguistique. Et comme je désire que mes personnages soient les plus vraisemblables possible, la manière dont ils s'expriment est donc primordiale » (Interview via mail du 12.12.2018).

<sup>40</sup> J. Paque, *Histoires de l'histoire : il était une fois en Ritalie...*, « Revue de littérature comparée » 2001/3, n° 299, p. 436.

réalisant une mixité linguistique parfois dépourvue de formes de médiation, ce qui peut constituer un écueil dans une perspective traductive. Et pourtant, dans notre corpus rital, c'est le seul roman qui ait eu jusqu'à présent une traduction publiée en italien, probablement en raison de sa notoriété et de sa valeur historico-sociologique. L'initiative revient à un étudiant sicilien, Angelo Maddalena, qui pendant un séjour à Mons, en 1996, découvre *Rue des Italiens* et le trouve en résonance avec le sujet de son mémoire final, l'émigration italienne en Belgique. Il entreprend donc avec passion la traduction de ce roman, bien qu'il soit dépourvu de connaissances linguistiques approfondies ainsi que d'une formation professionnelle à la traduction. Après de longues recherches, Maddalena trouve un éditeur disposé à publier sa traduction, qui sort en 2006 chez Gorée<sup>41</sup>, une petite maison d'édition de la province de Sienne ouverte à des thèmes tels que l'immigration et l'interculturalité, empreinte bien visible dans le péri-texte, qui insiste sur l'interprétation du roman comme autobiographie collective d'une génération désormais oubliée dans sa patrie.

Bien que, aux dires de Santocono, Gorée n'ait jamais demandé l'autorisation d'éditer *Rue des Italiens* et qu'il ait été mis devant le fait accompli, l'écrivain n'a pas voulu entreprendre une action en justice contre l'éditeur italien, estimant, à l'époque, que cette traduction « pirate » avait au moins le mérite d'exister et, à ses yeux, l'important était que le livre soit distribué en Italie. En 2007, Santocono s'y est même rendu pour en assurer le lancement à travers des rencontres et des interviews, ce qui a contribué à le faire connaître un peu mieux dans le monde académique italien. Cet acte d'importation permis par la traduction ne s'est toutefois pas avéré particulièrement efficace pour la consécration de l'auteur à long terme. Car, d'une part, l'éditeur a fermé en 2013 et n'a donc pas pu s'occuper ultérieurement de la circulation de ce livre ou d'autres du même auteur dans le territoire national ; d'autre part, comme des comptes-rendus parus dans la presse italienne l'ont souligné, la traduction en tant que telle est bien décevante, relevant d'un travail très inégal et parfois hâtif, où l'aspect caractéristique du roman, son hybridité langagière, est rendu de manière asystématique et non convaincante<sup>42</sup>.

À présent, cette traduction est en vente exclusivement en ligne, en version électronique, inchangée, et reste physiquement présente dans dix-neuf bibliothèques italiennes, universitaires ou autres, tandis que l'on ne compte que cinq exemplaires de l'original<sup>43</sup>. *Rue des Italiens* est l'unique texte de Santocono qui ait été traduit en italien, les suivants n'ayant pas eu autant de retentissement, même pas en Belgique : un second roman, *Dind-dra* (1998), histoire fictionnelle vouée aux ressentis des deuxièmes générations, et plus récemment un recueil de nouvelles axées encore une fois sur des rencontres entre langues et cultures : *Ça va d'aller... y a pas d'avance* (2018). L'écrivain serait heureux si ses livres pouvaient trouver une issue vers l'Italie, même si son éditeur est actuellement plus intéressé par une distribution vers les pays francophones (France, Québec...)<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> G. Santocono, *Rue des Italiens*, trad. A. Maddalena, Iesa 2006.

<sup>42</sup> Pour une analyse plus détaillée de cette traduction, cf. C. Nannoni, *Traduire „Rue des Italiens” de Girolamo Santocono : quand langues et dialectes s'invitent à la « fête du verbe »*, [dans :] *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des œuvres et des personnes*, éd. Béatrice Costa, Catherine Gravet, Mons 2016, p. 59–81.

<sup>43</sup> Cf. <https://opac.sbn.it/> (consulté le 28.03.2023).

<sup>44</sup> Interview de Santocono (12.12.2018).

## Francis Tessa

Né en 1935 dans un village de la province de Vicence (Vénétie), Francis Tessa (nom de plume de Francesco Tessarolo) quitte l'Italie à l'âge de 17 ans, après des études gréco-latines au séminaire, pour rejoindre sa famille émigrée en Wallonie en 1946 pour des raisons économiques. Il exerce divers métiers avant de se consacrer totalement à sa passion pour la poésie et l'édition (il est le co-fondateur de la Maison de la poésie d'Amay, qui abrite aussi une maison d'édition, l'Arbre à paroles).

Vite devenu francophone, Tessa a toujours publié dans la langue de son pays d'accueil, tout en pratiquant une activité de traducteur et d'autotraducteur entre le français et l'italien. Il écrit une œuvre ritale après avoir bâti sa réputation de poète au sein des lettres belges : *Les Enfants polenta*<sup>45</sup>, roman qui retrace l'enfance de l'auteur et de ses pairs dans les « Casette », une agglomération très pauvre dans la campagne vénète dans les années 1940 et 1950. La préoccupation majeure et quotidienne de cette collectivité était d'avoir quelque chose à se mettre sous la dent, d'où la référence emblématique dans le titre à la « polenta », le plat à base de farine de maïs qui constituait le repas principal des classes sociales défavorisées, surtout des régions du nord de l'Italie.

Par ce livre, Tessa veut faire connaître à ses nouveaux compatriotes belges une réalité locale représentative des conditions qui ont poussé à l'émigration des milliers d'Italiens ; les récriminations contre la politique italienne ne manquent pas et sont avilisées par la présence d'une préface signée par Morelli, qui abonde dans ce sens<sup>46</sup>. Cette orientation vers le public cible se manifeste à l'intérieur du roman dans le traitement des *realia* italiennes et vénètes, qui dénotent une tendance à une acclimatation plutôt qu'à la transcription, procédé qui aurait permis, au contraire, de garder un contact explicite avec la dimension culturelle de départ. Ce choix naturalisant crée une dissonance marquée dans un contexte clairement défini comme italien (par exemple par l'indication de quelques toponymes donnés directement dans leur traduction française : « Rue de la station », « Rue des remparts »<sup>47</sup>, etc.) et s'accompagne d'une francisation quasiment systématique des prénoms et des surnoms des personnages évoluant dans les Casette, presque toujours en l'absence de l'original, ce qui a pour conséquence non seulement de diluer la couleur locale, mais de brouiller parfois les références à l'appartenance culturelle<sup>48</sup>.

Ce regard résolument tourné vers l'horizon d'arrivée est également tangible dans la gestion du plurilinguisme mis en scène dans le roman. Pour modérées qu'elles soient, les insertions allophones présentes (principalement en italien et en dialecte vénète, presque toujours singularisées typographiquement à travers l'italique<sup>49</sup>), destinées

<sup>45</sup> F. Tessa, *Les Enfants polenta*, Bruxelles 1996.

<sup>46</sup> Ibid., *Préface*, p. 5-9.

<sup>47</sup> Ibid., p. 29 ; 95.

<sup>48</sup> Pour des approfondissements, cf. C. Nannoni, *Francis Tessa entre plurilinguisme et illusion de la transparence dans 'Les enfants polenta'*, « Annali dell'Istituto Armando Curcio » 2022, p. 195-217.

<sup>49</sup> Il s'ajoute plusieurs citations dans le latin de la religion, qui imprégnait la société rurale vénète de l'époque (par exemple à la p. 80), une strophe de l'hymne national allemand

à caractériser les locuteurs en tant que communauté, apparaissent très disciplinées et régulièrement maîtrisées par des techniques diverses (des traductions, des paraphrases ou des explications, souvent suivies de commentaires métalinguistiques). Dans les parties dialogales, où la manifestation de l'hétérolinguisme, motivée par un souci de vraisemblance, est plus fréquente, on assiste parfois à l'option de la double réplique, où une phrase en dialecte est suivie, ou parfois même précédée, de sa traduction française, hors parenthèses, ce qui offre au lecteur deux versions aussi légitimes l'une que l'autre<sup>50</sup>.

À côté de ces cas de reproduction effective du plurilinguisme, il faut signaler la présence de passages qui font référence, implicitement ou explicitement, à un code différent de la langue de narration, mais sans l'illustrer. L'exemple le plus frappant concerne des formules idiomatiques italiennes ou vénètes attribuées aux parents des enfants du village, des dictons complètement 'camouflés' sous le seul français et qui, dans l'éventualité d'une traduction italienne du roman, demanderaient une sorte de rétroversion pour remonter aux expressions sous-jacentes, à moins de ne tomber dans une version purement littérale et standard<sup>51</sup>. Tout compte fait, il s'agit là des seules difficultés réelles inhérentes à la composante plurilingue qui pourraient se présenter à un traducteur.

Comme c'est le cas pour d'autres textes de la Rital-littérature, *Les Enfants polenta* a fait l'objet de quelques mémoires de fin d'études dans des universités italiennes, comportant parfois une traduction intégrale de l'œuvre, sans pourtant qu'aucune d'entre elles n'ait été publiée, malgré quelques tentatives échouées. Convaincu de l'importance de transmettre la mémoire des Italiens expatriés, Tessa s'est d'ailleurs engagé à promouvoir son roman dans la Péninsule dès sa parution, en participant à plusieurs rencontres sur l'émigration organisées dans différentes villes. Récemment, il a repris des pourparlers avec un petit éditeur vicentin spécialisé dans l'histoire locale, Attilio Fraccaro, pour publier enfin la version réalisée par un ami d'enfance, Domenico Toniolo, qui est de loin sa préférée pour sa capacité de percer l'esprit de l'œuvre. Pour l'instant, l'original – épuisé depuis longtemps – est présent seulement dans deux bibliothèques universitaires sur le territoire italien<sup>52</sup>, à côté de quelques exemplaires de recueils de poésie de l'écrivain.

## Nicole Malinconi

Nicole Malinconi constitue un cas à part parmi les auteurs ici présentés. D'abord pour le fait que c'est celle qui jouit de la réputation la plus solide dans le panorama littéraire belge et qu'elle ne puise pas son inspiration majoritairement dans des thématiques

---

(« *Deutschland über Alles* », p. 99) citée quand on évoque la guerre, et quelques hispanismes contenus dans les lettres d'une tante expatriée en Argentine (p. 223).

<sup>50</sup> Cf. par exemple *ibid.*, p. 91–93.

<sup>51</sup> Cf. par exemple *ibid.*, p. 64 ; 104 ; 162 ; 196.

<sup>52</sup> Il s'agit de celles du Département Lilec de l'Université de Bologne et du Département de Lettres de l'Université de Florence (<https://opac.sbn.it/>, consulté le 28.03.2023).

ritales ; ensuite, parce qu'elle est née en Belgique en 1946 de mère wallonne et de père italien (émigré dans l'entre-deux-guerres pour travailler dans l'hôtellerie) et qu'elle a assumé très tard, comme écrivaine, son italianité. De plus, son apport à la littérature de la migration est centré sur un axe personnel et familial, hors de toute dénonciation historico-sociale, comprenant trois écrits que la critique a rassemblés sous l'étiquette de « trilogie familiale » : il en ressort une sorte de refoulement de son identité mi-italienne, largement dû au rapport fusionnel qu'elle avait avec sa mère et qui de fait excluait le père en tant qu'étranger au double sens de personne inconnue et de personne venue d'un autre pays, comme le raconte *Nous deux*<sup>53</sup>. C'est sur la quatrième de couverture de ce livre que l'on trouve pour la première fois l'indication de l'origine italienne de Malinconi<sup>54</sup>, qui disparaît pourtant dans la plupart des publications successives et dans les toutes dernières.

Le deuxième volet de la trilogie, *Da solo*<sup>55</sup>, est un hommage explicite au père, enfin retrouvé après le décès de la mère, et prend la forme d'un monologue rétrospectif attribuable à Omero Malinconi. Le titre en italien met en évidence sa double étrangeté, à savoir son isolement (« da solo » signifiant « tout seul ») et son origine italienne. L'écrivaine dit avoir voulu recréer dans *Da solo* son « parler maladroit, transgressif »<sup>56</sup>, sa parole empreinte des sonorités et des tournures phrastiques de l'italien, bien que l'on puisse dire que le filtre de la langue italienne est en réalité très ténu et qu'il s'agit plutôt de restituer une façon de parler marquée par une certaine gaucherie et simplicité<sup>57</sup>. De l'aveu de Malinconi, il s'agit du livre qu'elle aimerait le plus voir publié en italien pour honorer la mémoire de son père<sup>58</sup>.

Le triptyque familial se clôt avec *À l'étranger*<sup>59</sup>, relatant la tentative de remigration de toute la famille en Toscane, la région natale paternelle. Malinconi y a effectué sa scolarité primaire en italien, tout en étant francophone ; une fois cette parenthèse italienne close, elle a continué ses études en Belgique en utilisant exclusivement le français, qui est devenu sa seule langue d'expression littéraire, même si elle affirme que la langue italienne continue de jouer dans sa façon d'écrire<sup>60</sup>.

<sup>53</sup> N. Malinconi, *Nous deux*, Bruxelles 1993. C'est un extrait de ce livre qui est choisi pour illustrer l'œuvre de l'écrivaine dans le manuel d'Aron et Chatelain, non pas dans la section « La littérature de l'immigration », comme Santocono, mais dans celle intitulée « Se connaître (les passions humaines) » (P. Aron, F. Chatelain, *Manuel et anthologie de littérature belge à l'usage des classes terminales...*, op. cit., p. 410-413). Le profil biographique de l'auteure ne mentionne pas son origine mixte et se limite à affirmer que « son œuvre est attentive aux jeux du langage entre le français et l'italien, et aux situations de fragilité, comme l'immigration ou la mort des proches » (ibid., p. 439).

<sup>54</sup> Cf. M. Bortolini, *Production littéraire des Italiens de Belgique depuis 1945...*, op. cit., p. 77.

<sup>55</sup> N. Malinconi, *Da solo*, Bruxelles 1997.

<sup>56</sup> N. Malinconi, *Écriture du réel*, [dans :] *Roman-récit*, éd. G. Michaux, Carnières-Morlanwelz 2006, p. 66.

<sup>57</sup> Cf. C. Nannoni, *Écrire dans la langue du père dans « Da solo » de Nicole Malinconi : une traduction en filigrane ?*, « Bérénice » 2019, n° 56-57, p. 133-148.

<sup>58</sup> Interview téléphonique du 12.6.2018 avec N. Malinconi.

<sup>59</sup> N. Malinconi, *À l'étranger*, Bruxelles 2003.

<sup>60</sup> Cf. M. Zumkir, *En pays d'enfance. Entretien avec Nicole Malinconi*, « Textyles » 2019, n° 55, p. 170.

Malinconi a longtemps travaillé sur *À l'étranger* avant de pouvoir le publier, car il fut refusé par son éditeur dans les années 1990, quand le titre était encore plus évocateur du sentiment de dépaysement ressenti à la fois par la mère et la fille : *Exils*<sup>61</sup>. C'est le texte le plus représentatif des trois pour cerner le rapport à l'italianité de l'écrivaine, puisqu'à travers le regard de la narratrice, il évoque la rencontre et par moments le choc entre deux langues (le français et l'italien) et deux cultures (belge et italienne). Sans viser à un quelconque effet de réalisme, chez Malinconi l'italien reste la langue « autre » à laquelle se confronter, objet de réflexion plus que de représentation, réduite à quelques mots ou expressions sporadiques et isolés en italique, presque jamais traduits<sup>62</sup>. Par conséquent, il ne subsiste aucune entrave à la traduction qui soit inhérente à une éventuelle composante plurilingue : comme d'habitude chez cette écrivaine, la difficulté se place plus du côté du style que de celui de la langue.

En dépit de leur manière d'aborder la thématique migratoire et interculturelle, focalisant l'universel dans le particulier, aucun des trois textes de la saga familiale de Malinconi n'a été publié en italien. Ils ont fait à plusieurs reprises l'objet de mémoires universitaires, ce qui est l'indice d'une attention de la part du monde académique italien depuis quelques décennies, et d'ailleurs ce sont surtout des bibliothèques universitaires qui abritent la plupart des écrits de l'écrivaine, sauf les plus récents<sup>63</sup>. Malinconi a souvent montré une volonté de collaborer à ces projets, si bien que la seule traduction intégrale publiée en italien, celle de son œuvre la plus célèbre, *Hôpital silence*<sup>64</sup>, était, elle aussi, à l'origine un mémoire qu'un petit éditeur modénais a accepté de publier, sans toutefois pouvoir assurer, de l'avis de Malinconi, une adéquate promotion du livre<sup>65</sup>. Pour cette raison, d'accord avec son éditeur belge (Les Impressions nouvelles), elle hésite désormais à avaliser des projets de traduction portés par de petites maisons d'édition.

## Carmelina Carracillo

Carmelina Carracillo est née à Charleroi de parents originaires du Molise (une petite région du sud de l'Italie), expatriés dans le second après-guerre. Elle a fait des études de sociologie et a embrassé des professions à vocation sociale, tout en se consacrant très tôt à l'écriture (du théâtre engagé à la poésie, de l'essai au roman et à la chanson). Dans toute sa production, Carracillo assume pleinement son sentiment d'appartenance nationale et culturelle, ce qu'elle définit son « italianité »<sup>66</sup>, mais malgré cet attachement

<sup>61</sup> Cf. A. Morelli, *Rital-littérature...*, op. cit., p. 122.

<sup>62</sup> Pour une thématization de l'altérité de la langue, cf. le chapitre aux pages 11–13, dont voici l'*incipit* : « La langue étrangère vous ignore. Elle circule autour de vous à toute vitesse, elle va sans vous, elle n'est qu'un bruit étranger vous cognant aux oreilles, présent partout, comme sans issue ».

<sup>63</sup> Cf. <https://opac.sbn.it> (consulté le 27.03.2023).

<sup>64</sup> N. Malinconi, *Hôpital silence*, Paris 1985.

<sup>65</sup> Communication personnelle de l'écrivaine via mail (22.9.2021). Pourtant, la traduction italienne (N. Malinconi, *Ospedale silenzio*, trad. V. Malatesta, Modena 2008) est présente dans 14 bibliothèques italiennes (en même nombre que l'original ; cf. <https://opac.sbn.it>, consulté le 27.03.2023) et se trouve toujours en vente.

<sup>66</sup> Communication personnelle via mail du 26.3.2021.

à l'Italie (où elle se rend encore régulièrement), ses œuvres restent méconnues dans la Péninsule, même au niveau universitaire, aucune n'a été traduite et la seule qui soit présente dans trois bibliothèques italiennes<sup>67</sup> est le roman *L'Italienne*, hors commerce depuis longtemps<sup>68</sup>. Ce texte – le plus connu dans le répertoire de l'écrivaine – prolonge clairement la voie ouverte par *Rue des Italiens*, dont on retrouve de nombreux échos (et d'ailleurs Carracillo et Santocono partagent des formes similaires de militantisme social et culturel). Si l'écrivaine puise abondamment dans une italianité qui n'est pas exempte de clichés<sup>69</sup>, elle innove par l'attention portée à la dimension féminine, collective et individuelle, du phénomène migratoire en Belgique<sup>70</sup>, et par le renversement de perspective qu'elle opère en décrivant une intégration en sens inverse à celle normalement explorée, celle d'un mari belge dans une famille ritale installée en Wallonie.

Dans cette histoire, Carracillo dit s'être inspirée de son bagage culturel et identitaire, sans pourtant tomber dans l'autobiographie. Par un récit qui varie les formes, tout en privilégiant une narration assez linéaire à la troisième personne, elle a voulu proposer un cas d'exogamie réussie qui soit exemplaire de la possibilité de cohabitation entre peuples différents et a distribué les idiomes (le français, l'italien et le dialecte molisan) de manière fonctionnelle à son propos, qui est de valoriser cette richesse démographique, comme il est affirmé explicitement en quatrième de couverture<sup>71</sup>.

La variation linguistique est l'objet d'une attention particulière chez l'écrivaine, qui dans une note de remerciement dans le péri-texte avoue avoir eu recours aux corrections d'un locuteur natif du dialecte de ses origines, qui constitue sa propre langue maternelle mais qu'elle est incapable d'écrire. Carracillo affirme que le choix du molisan s'est imposé tout seul comme un véhicule incontournable de la caractérisation des personnages italiens, pour marquer non seulement leur provenance régionale, mais aussi leur origine rurale et populaire<sup>72</sup>. La représentation de l'hétérolinguisme – qui, visant à la vraisemblance, donne en même temps du brio à la narration et ajoute au pittoresque des situations – est toujours de quelque manière négociée par l'intermédiaire d'une traduction ou d'une explication en français qui accompagne les citations italiennes ou dialectales, sauf quand le contexte ou la notoriété des expressions les rendent superflues<sup>73</sup>.

---

<sup>67</sup> De ces trois bibliothèques, une est celle du département Lilec de l'Université de Bologne et une autre est une bibliothèque municipale molisane (cf. <https://opac.sbn.it>, consulté le 27.03.2023).

<sup>68</sup> C. Carracillo, *L'Italienne*, Bruxelles 1999.

<sup>69</sup> P. Halen, op. cit., p. 424, intitule un paragraphe portant sur ce roman « La sociologie sans peine ».

<sup>70</sup> Cf. J. Paque, *Histoires de l'histoire...*, op. cit., p. 441.

<sup>71</sup> « *L'Italienne* raconte l'histoire d'une double intégration », à travers laquelle « pointe la différence profonde entre deux cultures et la fabuleuse richesse qui en découle ».

<sup>72</sup> Propos recueillis lors d'une conférence tenue par l'écrivaine à l'Université de Bologne, intitulée *Les héroïnes de l'ombre. Italiennes immigrées en Belgique : quel sujet littéraire ?* (21.3.2023).

<sup>73</sup> Pour une étude du roman du point de vue linguistico-traductif, cf. C. Nannoni, *Le défi de la communication interculturelle : atelier de traduction à partir de « L'Italienne » de Carmelina Carracillo*, « RILUNE » 2022, n° 16, p. 123–138, [www.rilune.org](http://www.rilune.org).

À ce jour, une traduction italienne de ce roman n'a pas encore été tentée, bien qu'il y ait eu des pourparlers entre l'écrivaine et un éditeur local molisan, Volturina Edizioni, qui serait très intéressé à publier le livre en italien, notamment pour sa valeur mémorielle et pour célébrer une compatriote qui s'est distinguée à l'étranger.

### En guise de conclusion

À l'état actuel de notre recherche, la conclusion qui s'impose c'est le manque d'attrait en Italie pour la littérature de migration ritale francophone produite en Belgique, tous auteurs confondus, ce qui fait qu'à distance de presque trente ans de l'avis exprimé par Bortolini cette production reste encore « pour une bonne part confidentielle »<sup>74</sup>. Et cela en dépit du fait que pour certains de ces auteur.e.s (en particulier Malinconi et Santocono) les instances de consécration n'ont pas manqué (prix littéraires, inclusion dans des programmes scolaires et universitaires, commandes des bibliothèques publiques).

Cette situation semble due à des facteurs à la fois extrinsèques et intrinsèques, d'abord liés aux contextes de publication et de réception et ensuite au sujet traité dans ces œuvres, si l'on en croit Santocono, selon qui « être immigré italien est un handicap sérieux pour éditer en Italie, cette dernière n'ayant aucune envie de se remémorer cet aspect peu glorieux de son histoire »<sup>75</sup>. Ce qui paraît plausible, notamment si l'on compare le panorama ritale à d'autres domaines littéraires (il suffit de penser aux œuvres postcoloniales), c'est que cette indifférence n'est pas à mettre sur le compte des caractéristiques formelles et linguistiques des textes, puisque quasiment tous misent, avec des degrés variables, sur « la figure du narrateur-traducteur »<sup>76</sup>, qui, par des interventions de balisage et de médiation de la composante hétérolingue, en amoindrit l'impact étrangéisant et potentiellement déroutant. Certes, le passage traductif vers l'italien demanderait d'envisager des stratégies pour éviter un aplatissage total de la diversité linguistique dans le texte d'arrivée, où l'italien serait à la fois langue de l'histoire et langue du récit (au sens genettien). De son côté, depuis le début des années 2000, la recherche traductologique s'est penchée sur les textes plurilingues et a surmonté l'aporie théorique de leur prétendue intraduisibilité grâce au regard porté sur l'activité traduisante, qui a démontré que dans la pratique ce type de texte s'est traduit et continue de se traduire, d'une manière ou d'une autre<sup>77</sup>. Qui plus est, il semblerait que c'est justement d'exemples concrets de traductions qui ont osé aborder

<sup>74</sup> M. Bortolini, *Production littéraire des Italiens de Belgique depuis 1945...*, op. cit., p. 65.

<sup>75</sup> G. Santocono, *Identité et immigration*, [dans :] *Gli spazi della diversità...*, op. cit., p. 686.

<sup>76</sup> P. Szczur, *Le narrateur-traducteur : avatars d'une figure. Sur l'exemple de « Sang mêlé »* d'Albert Russo et « *Racines et épines* » d'Issa Ait Belizé, [dans :] *Penser le roman francophone*, éd. L. Gauvin, R. Fonkua et F. Alix, Montréal 2020, p. 224.

<sup>77</sup> Cf. L. D'hulst et R. Meylaerts, *La traduction dans les cultures plurilingues/Translation in Multilingual Cultures : quelques réflexions sur le plurilinguisme en traductologie*, [dans :] *La Traduction dans les cultures plurilingues*, éd. F. Mus et K. Vandemeulebroucke, Arras 2011, p. 7-20.

des œuvres polyglottes que viennent la plupart des solutions à la traduction du multilinguisme, en dépit de l'inévitable entropie d'effet sur de nouveaux publics<sup>78</sup>.

Un autre facteur clé pour analyser la faisabilité de l'importation de la Rital-littérature concerne le versant éditorial. Les quelques projets traductifs réalisés ou ébauchés étant tous dus à de petits éditeurs locaux à vocation historico-sociale ou interculturelle, il est raisonnable de se demander si ces romans peuvent intéresser le public italien principalement pour des raisons mémorielles et par conséquent s'il ne vaudrait pas mieux passer par une promotion qui les encadre d'abord d'un point de vue historique (ce qui évidemment serait réducteur pour quelques-uns), en s'appuyant sur des institutions ou des associations installées dans la région ou la province italienne d'origine de l'écrivain, donc des agents plus sensibles à la mise en valeur de cas paradigmatiques d'un vécu commun à de nombreux compatriotes.

En outre, il serait souhaitable d'envisager une récupération plus systémique de tout ce patrimoine littéraire, par exemple à travers une anthologisation (bilingue ou en italien) de quelques auteur.e.s, pour éveiller chez le lecteur la curiosité d'aller au-delà de la sélection offerte, ainsi que pour échapper à un mécanisme qui fonctionne tant bien que mal sur des coups de cœur de traducteurs le plus souvent amateurs (ou étudiants) ayant déniché un texte qui, pour une raison ou une autre, leur parle. Si l'agentivité de ces médiateurs est sans conteste louable, elle devrait, à notre avis, être mieux canalisée dans un projet structuré pour rendre vraiment service aux textes qu'elle souhaite mettre en avant.

Pour finir, quelques auteur.e.s s'attendent à trouver des éditeurs italiens d'une certaine taille et renommée, en mesure de garantir de gros tirages initiaux, quitte à renoncer à l'occasion de se faire publier en Italie. S'il est indéniable que le pouvoir de consécration d'une œuvre par l'acte traductif dépend du prestige des agents impliqués dans celui-ci (en premier lieu, l'éditeur et le traducteur)<sup>79</sup>, face à l'alternative d'un silence absolu, on peut se demander s'il ne serait pas préférable, de la part des écrivain.e.s rital.e.s, de courir le risque de confier leurs textes à de petits éditeurs ou à des traducteurs en herbe pour atteindre quand même le public italien, tout en espérant aussi que les nouvelles facilités permises par l'édition numérique, en abattant les coûts, pourront relancer les capacités d'investissement.

Il est possible que les temps et les aspirations aient changé à distance de près de trente ans des réflexions de Vanvolsem sur ce que peut signifier la traduction en Italie d'auteurs d'origine italienne : selon lui, la portée d'un tel événement va bien au-delà du simple enjeu commercial ou du désir de notoriété, c'est d'abord « un moyen pour être présents à la fois dans les deux communautés culturelles auxquelles ils se sentent liés »<sup>80</sup>. Et, ajouterons-nous, à cette satisfaction personnelle peut s'ajouter le sentiment

---

<sup>78</sup> Cf. M. Stratford, *Au tour de Babel! Les défis multiples du multilinguisme*, « Meta » 2008, vol. 53, n° 3, p. 465-466.

<sup>79</sup> Cf. P. Casanova, *Consécration et accumulation de capital littéraire...*, op. cit., p. 17.

<sup>80</sup> S. Vanvolsem, *Il codice linguistico della letteratura dell'emigrazione*, [dans :] *Gli spazi della diversità...*, op. cit., p. 561 (notre traduction).

de dédommager symboliquement des générations d'Italiens négligées et d'accomplir, par la traduction, un geste on ne peut plus politique<sup>81</sup>.

## Bibliographie

- Aron P., *La Littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Bruxelles 2006 [1995].
- Aron P. et Chatelain F., *Manuel et anthologie de littérature belge à l'usage des classes terminales de l'enseignement secondaire : anthologie littéraire*, Bruxelles 2015.
- Bortolini M., *Production littéraire des Italiens de Belgique depuis 1945*, [dans :] *Littératures des immigrations. 1. Un espace littéraire émergent*, éd. Ch. Bonn, Paris 1995, p. 65–78.
- Carracillo C., *L'Italienne*, Bruxelles 1999.
- Casanova, P., *Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal*, « Actes de la recherche en sciences sociales » 2002, n° 144, p. 7–20.
- Chomiszczak T., Kukuryk A. et Szczur P., *Wędrujące tożsamości. Trzy studia o migracjach literackich we francuskojęzycznej Belgii*, Kraków 2020.
- D'hulst L. et Meylaerts R., *La traduction dans les cultures plurilingues/Translation in Multilingual Cultures : quelques réflexions sur le plurilinguisme en traductologie*, [dans :] *La Traduction dans les cultures plurilingues*, éd. F. Mus et K. Vandemeulebroucke, Arras 2011, p. 7–20.
- Grutman R., *Traduire l'hétérolinguisme : questions conceptuelles et (con)textuelles*, [dans :] *Autour d'Olive Senior : hétérolinguisme et traduction*, éd. M.-A. Montout, Angers 2012, p. 49–81.
- Halen P., *Le religieux dans la mémoire romanesque de l'immigration italienne : un mode du détournement*, [dans :] *Le Discours religieux, son sérieux, sa parodie en théologie et en littérature*, éd. P.-M. Beauce et J. Fantino, Paris 2001, p. 407–427.
- Malinconi N., *Nous deux*, Bruxelles 1993.
- Malinconi N., *Da solo*, Bruxelles 1997.
- Malinconi N., *À l'étranger*, Bruxelles 2003.
- Malinconi N., *Écriture du réel*, [dans :] *Roman-récit*, éd. G. Michaux, Carnières-Morlanwelz 2006, p. 55–72.
- Mattiato E., *La Légion du sous-sol*, Bruxelles 2005 [1958].
- Morelli A., *La « rital-littérature ». Étude interdisciplinaire d'une littérature « mineure », « Le Carnet et les instants » 1993, n° 78, p. 18–20.*
- Morelli A., *La 'Rital-littérature' de Belgique, témoignage d'une culture métissée*, [dans :] *Gli spazi della diversità. Atti del Convegno internazionale. Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, vol. 2, éd. S. Vanvolsem, F. Musarra, B. Van Den Bossche, Roma-Leuven 1995, p. 545–555.
- Morelli A., *Rital-littérature. Anthologie de la littérature des Italiens de Belgique*, Cuesmes 1996.
- Morelli A., *La littérature métissée*, [dans :] *Histoire de la littérature belge francophone 1830–2000*, éd. J.-P. Bertrand, M. Biron, B. Denis et R. Grutman, Paris 2003, p. 529–530.

<sup>81</sup> Idée exprimée par C. Carracillo, *Les héroïnes de l'ombre. Italiennes immigrées en Belgique : quel sujet littéraire ?* (21.3.2023).

- Nannoni C., *Traduire « Rue des Italiens » de Girolamo Santocono: quand langues et dialectes s'invitent à la « fête du verbe »*, [dans :] *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des œuvres et des personnes*, Mons 2016, p. 59–81.
- Nannoni C., *Écrire dans la langue du père dans « Da solo » de Nicole Malinconi : une traduction en filigrane?*, « Bérénece » 2019, n° 56–57, p. 133–148.
- Nannoni C., *Francis Tessa entre plurilinguisme et illusion de la transparence dans « Les enfants polenta »*, « Annali dell'Istituto Armando Curcio » 2022, p. 195–217.
- Nannoni C., *Le défi de la communication interculturelle : atelier de traduction à partir de « L'Italienne » de Carmelina Carracillo*, « RILUNE » 2022, n° 16, p. 123–138.
- Paque J., *Histoires de l'histoire : il était une fois en Ritalie...*, « Revue de littérature comparée » 2001/3, n° 299, p. 429–442.
- Santocono G., *Rue des Italiens*, Cuesmes 1986.
- Santocono G., *Identité et immigration*, [dans :] *Gli spazi della diversità. Atti del Convegno internazionale. Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, vol. 2, éd. S. Vanvolsem, F. Musarra, B. Van Den Bossche, Roma-Leuven 1995, p. 683–686.
- Santocono G., *Dinddra*, Cuesmes 1998.
- Santocono G., *Rue des Italiens*, trad. Angelo Maddalena, Iesa 2006.
- Santocono G., *Ça va d'aller... y a pas d'avance*, Cuesmes 2018.
- Stratford M., *Au tour de Babel ! Les défis multiples du multilinguisme*, « Meta » 2008, vol. 53, n° 3, p. 457–470.
- Szczur P., *Le narrateur-traducteur : avatars d'une figure. Sur l'exemple de « Sang mêlé » d'Albert Russo et « Racines et épines » d'Issa Ait Belize*, [dans :] éd. L. Gauvin, R. Fonkua et F. Alix, *Penser le roman francophone*, Montréal 2020.
- Tessa F., *Les enfants polenta*, Bruxelles 1996.
- Translation Studies: An Interdiscipline*, éd. Snell-Hornby, M., Pöchhacker, F. et Kaindl, K., Amsterdam-Philadelphia 1994.
- Vanvolsem S., *Il codice linguistico della letteratura dell'emigrazione*, [dans :] *Gli spazi della diversità. Atti del Convegno internazionale. Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, vol. 2, éd. S. Vanvolsem, F. Musarra, B. Van Den Bossche, Roma-Leuven 1995, p. 557–572.
- Zumkir M., *En pays d'enfance. Entretien avec Nicole Malinconi*, « Textyles » 2019, n° 55, p. 169–173.

## **Une francophonie doublement négligée : la « Rital-littérature » en Belgique et sa réception en Italie via la traduction**

### **Résumé**

Cet article aborde la question de la « Rital-littérature », soit la littérature écrite en territoire belge par des émigré.e.s d'origine italienne ou par leurs descendant.e.s, un créneau de la littérature de migration qui, après avoir connu une certaine reconnaissance dans les années 1990–2000, pâtit actuellement d'un certain oubli en Belgique. Cette indifférence est d'autant plus marquée en Italie, pays dans lequel on analyse l'accueil de quelques écrivain.e.s rital.e.s, en se focalisant en particulier sur l'existence ou non de traductions de leurs œuvres principales, greffées sur des histoires de migration pour la plupart autobiographiques ou autofictionnelles. Utilisant à la fois les instruments de la sociologie de la traduction pour la contextualisation des œuvres et les acquis des études traductologiques sur le plurilinguisme littéraire pour rendre compte

de la composition des textes, notre recherche explore les possibles raisons de cette frilosité dans la réception italienne de la littérature italo-belge et cherche à indiquer quelques pistes pour la récupération et la valorisation de ce patrimoine.

### **A doubly neglected Francophonie: “Rital-literature” in Belgium and its reception in Italy via translation**

#### **Abstract**

This article addresses the question of the “Rital-littérature”, that is the literature written in Belgium by emigrants of Italian origin or their descendants, a niche in migration literature which, after enjoying some recognition in the years 1990–2000, is currently suffering from a certain neglect in Belgium. This indifference is all the more marked in Italy, where we analyse the reception of some of these writers. In particular we focus on the presence or not of translations of their main works, which are mostly based on autobiographical or autofictional stories of migration. Using both the tools of sociology of translation to contextualise the works and the results of translation studies on literary plurilingualism to consider the features of the texts, our research explores the possible reasons for this reluctance in the Italian reception of Italo-Belgian literature and seeks to indicate some avenues for the recovery and appreciation of this literary production.

**Mots-clés :** Rital-littérature de Belgique, traduction du plurilinguisme, sociologie de la traduction, réception italienne

**Keywords:** “Rital-littérature” in Belgium, translation of plurilingualism, sociology of translation, Italian reception

**Słowa kluczowe:** „literatura rital” w Belgii, tłumaczenie wielojęzyczności, socjologia tłumaczenia, recepcja włoska



**Victoria Pleuchot**

Université d'Artois (France)

ORCID 0000-0002-9109-2937

## **Langue du travail et travail de la langue : l'exemple de deux francophones ouvriers**

La langue nous façonne en tant qu'individu puisqu'elle est toujours contextualisée au sein d'un environnement sociologique, économique, historique et politique. Le changement de langue pour un immigré est synonyme de déracinement, ce qui accentue la précarité de son quotidien :

Décider d'abandonner sa langue maternelle pour écrire dans une langue différente implique donc une expérience identitaire et psychologique extrêmement forte menant à la « [d]épersonnalisation, [au] sentiment d'être quelqu'un d'autre »<sup>1</sup>.

La précarité linguistique va de pair avec la précarité économique ou politique durant la période de l'entre-deux-guerres : avec le traité de Versailles et la Révolution soviétique, on observe des mouvements importants des populations, particulièrement d'Europe de l'Est ou Centrale. Changer de pays sans que cet événement ne soit un choix motivé est souvent l'apanage des populations les plus humbles. Elles se retrouvent alors à cumuler au minimum deux handicaps précarisants : celui de la pauvreté et celui d'une langue mal maîtrisée voire inconnue. Dans les années 1920 ou 1930, sur les chantiers ou dans les mines en Europe, et particulièrement en France, on entend des myriades de langues différentes (on passe en effet de 6,5% de mineurs étrangers en 1906 à 42% en 1931<sup>2</sup>). Les travailleurs précaires sont affaiblis au quotidien par un travail dégradant leur santé mais aussi par les difficultés qu'ils rencontrent pour se faire comprendre. La définition suivante de la précarité correspond à la fois à cette aporie laborieuse et linguistique :

---

<sup>1</sup> G. Ansellem, *Romain Gary, les métamorphoses de l'identité*, Paris 2008, p. 18, citant Romain Gary dans *Pour Sganarelle*.

<sup>2</sup> G. Noiriel, *Les Ouvriers dans la société française : XIX-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1986, p. 133.

[Le précaire cumule] le sentiment d'impuissance (*powerlessness*), l'absence de signification (*meaninglessness*), l'absence de normes (*normlessness*), l'étrangeté aux valeurs (*value isolation*) et l'absence de réalisation de soi (*self-estrangement*)<sup>3</sup>.

Néanmoins, la survie dans les milieux les plus précaires est intimement liée à la langue et à sa maîtrise : sur un chantier, comprendre une explication ou une mise en garde est fondamental pour ne pas se blesser ou se faire tuer. Dans la mine, la communication est vitale pour éviter un éboulement ou pour survivre au grisou. Le minimum linguistique est donc requis à la fois pour travailler mais également pour survivre. Les travailleurs en situation de précarité linguistique se retrouvent donc toujours en marge, à la frontière, dans une position décentrée, tout comme les auteurs de la francophonie oubliée.

Jean Malaquais et Panaït Istrati, deux francophones ouvriers, ont des conditions de déracinement linguistique divergentes. Jean Malaquais, pseudonyme de Vladimir Jan Pavel Israël Pinkus Malacki (1908–1998) est d'origine polonaise. Refusant de rentrer en Pologne pour effectuer son service militaire, il devient apatride et publie en 1939, grâce à l'aide d'André Gide, son roman plurilingue *Les Javanais* qui remporte le prix Renaudot. Panaït Istrati (1884–1935), quant à lui, fait partie de ces nombreux écrivains roumains qui se tournent vers la France pendant l'entre-deux-guerres, comme Benjamin Fondane, Emil Cioran ou Eugène Ionesco. Istrati devient, grâce aux conseils de Romain Rolland, très apprécié en France dans les années 1920 pour ses récits comme *Kyra Kyralina* (1924) ou *Codine* (1926). Si les deux sont, *de facto*, des auteurs francophones, ils le sont différemment. Malaquais, détenteur d'un équivalent du baccalauréat avec un père enseignant, parle plusieurs langues et choisit donc le français au milieu de sa maîtrise de l'allemand, de l'anglais ou de l'espagnol tandis qu'Istrati arrête l'école très jeune et apprend le français en autodidacte à plus de trente ans alors qu'il soigne sa tuberculose dans un sanatorium.

Ces deux francophones (relativement) oubliés ont néanmoins tous deux choisi le français par amour et témoignent d'une passion fusionnelle pour cette langue :

Jean Malaquais : L'écrivain qui, pour créer, se sert d'une langue qui n'est pas la sienne – on veut dire qui n'est pas sa langue maternelle – je pense qu'il obéit à une impulsion d'où le libre arbitre est presque entièrement absent. Il n'y a véritablement choix – au sens formel du mot – que lorsqu'il y a conflit. J'ai écrit tout de suite en français : une sorte d'impératif absolu. Ce fut un mariage d'amour<sup>4</sup>.

Panaït Istrati : Si même lorsqu'il jongle avec sa langue maternelle, écrire est un drame [...] qu'est-ce que cela doit être pour moi qui, dans mon français de fortune, en suis encore aujourd'hui à ouvrir cent fois par jour le Larousse, pour lui demander [...] comment on écrit amener et quand emmener ? [...] Mais c'est l'enfer ! Et je souffre dans tous mes

<sup>3</sup> Concepts de M. Seeman, *On the Meaning of Alienation*, « *American Sociological Review* » 1959, vol. 24, n°6, p. 783–791, [dans :] S. Paugam, *Les Salariés de la précarité*, Paris 2007, p. 27.

<sup>4</sup> J. Malaquais cité dans G. Higgins, *Les Conrad français*, « *Les Nouvelles littéraires* » 6.04.1940, n° 912, p. 4, cité d'après « *La Revue des lettres modernes* » 2021, n° 8, p. 265.

pores, ne sachant presque jamais quand j'améliore et quand j'abîme mon texte [...] Ma poitrine était un haut fourneau plein de métaux en fusion qui cherchaient à s'évader et ne trouvaient pas de moules prêts à les recevoir. Toutes les minutes j'arrêtais la matière incandescente, pour voir s'il s'agissait de deux l ou d'un e grave, de deux p ou d'un seul, d'un féminin ou d'un masculin. Je ne sais pas comment je ne suis pas devenu fou à cette époque-là<sup>5</sup>.

Ce qui diffère, c'est la situation intradiégétique des œuvres de Malaquais et d'Istrati : Malaquais place l'action de son premier roman, *Les Javanais* (1939), en France, ce qui lui permet de représenter la réalité sociolinguistique plurilingue des travailleurs plus précaires des mines françaises de l'entre-deux-guerres. Istrati, quant à lui, utilise le français pour amener ses lecteurs à découvrir les Balkans avec une suspension volontaire de l'incrédulité<sup>6</sup> vis-à-vis des personnages censés parler roumain ou grec mais s'exprimant en français. Il accentue donc une dimension plus folklorique ou cosmopolite<sup>7</sup> qui le rapproche davantage des auteurs de récits de voyage de cette période. Ainsi, Malaquais utilise le français pour dévoiler une réalité que les lecteurs côtoient sans la voir tandis qu'Istrati se sert du français pour transporter le lecteur dans une réalité qu'il n'a quasiment aucune chance de côtoyer.

En leur qualité de travailleurs et d'étrangers, Malaquais et Istrati cumulent tous deux des handicaps pour réussir à entrer dans le cercle fermé de l'*intelligentsia* française de l'époque<sup>8</sup>. Si nous les étudions aujourd'hui, c'est le fruit d'une réorganisation sociologique littéraire<sup>9</sup> qui doit beaucoup notamment à Romain Rolland et André Gide, mentors de ces francophones marginaux. De même, le champ littéraire et les réseaux semi-institutionnalisés<sup>10</sup> de la littérature du travail de l'entre-deux-guerres<sup>11</sup> favorisent

<sup>5</sup> P. Istrati, *Préface à Adrien Zograffi, ou les aveux d'un écrivain de notre temps* [1932], [dans :] idem, *Œuvres*, t. 2, Paris 2006, p. 189–199, p. 190–191 pour la citation.

<sup>6</sup> S. Coleridge, *Biographia Literaria*, Edinburg 2014 [1817], p. 208 : « Willing suspension of disbelief ».

<sup>7</sup> F. Zéphir, *Le Vagabond du monde ou le cosmopolitisme de Panaït Istrati*, [dans :] G. Bridet et alii, *Décentrer le cosmopolitisme : enjeux politiques et sociaux dans la littérature*, Dijon 2019, p. 115–127.

<sup>8</sup> J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris 1988, p. 58 : « Même lorsqu'il est légalement et administrativement accepté, l'étranger n'est pas pour autant admis dans les familles. Son usage malencontreux de la langue française le déconsidère profondément – consciemment ou non – aux yeux des autochtones qui s'identifient plus que dans les autres pays à leur parler poli et chéri. Ses habitudes alimentaires ou vestimentaires sont considérées d'emblée comme un manquement impardonnable au goût universel, c'est-à-dire français. »

<sup>9</sup> M. C. Gnocchi, *Du paternalisme romantique aux « illégitimes légitimes » : stratégies de légitimation des écrivains populaires et autodidactes (1830–1939)*, [dans :] *Légitimité, légitimation*, éd. S. Amedegnato, S. K. Gbanou et M. Ngalasso-Mwatha, Pessac 2011, p. 127–140.

<sup>10</sup> G. Sapiro, *Réseaux, institution(s) et champ*, [dans :] *Les Réseaux littéraires*, éd. D. De Marneffe et B. Denis, Bruxelles, 2006, p. 44–59, surtout p. 54.

<sup>11</sup> Certaines maisons d'édition, en particulier Rieder et sa collection « Prosateurs français contemporains », ainsi que de nouvelles revues liées à de nouveaux réseaux d'auteurs du peuple indépendants. Voir Victoria Pleuchot, *Littérature romanesque et travail précaire. 1918–1939*, thèse soutenue en 2023 à l'Université d'Artois.

la visibilité de ces deux irréguliers. Par exemple, l'auteur prolétarien Henry Poulaille publie dans ses revues « À Contre-courant » et « Jean-Jacques » un certain Vladimir Malacki et décerne à Istrati le « Prix sans nom », créé pour se moquer de l'entre-soi et du clientélisme des prix littéraires.

Enfin, tous deux ont eu un parcours d'ouvrier précaire avant (mais aussi pendant) qu'ils deviennent écrivains : ce rapport au travail, à sa matérialité et sa corporéité, a eu un impact sur leurs langues littéraires qu'il convient de réinscrire dans l'Histoire littéraire de langue française de l'entre-deux-guerres.

Il nous paraît nécessaire d'étudier conjointement ces deux auteurs marginaux qui font irruption dans une langue et dans un milieu qui ne sont pas les leurs à l'origine. Doublement « mineurs », au sens deleuzien, ils permettent par la « déterritorialisation<sup>12</sup> » et le décentrement de révéler certains préjugés de la construction du canon littéraire. Parce que la condition d'extranéité par rapport à la langue française est un moyen efficace pour la renouveler, la décadenasser et l'enrichir, elle invite à la réflexion métalinguistique. En effet, la plume étrangère qui doit se heurter à une langue qui ne lui est pas familière a besoin de réfléchir davantage à la syntaxe, à la structure, au vocabulaire, à l'idéologie et au système de valeurs que la langue porte en elle. Cette attitude de remise en question des normes littéraires présente des similitudes par rapport à celle qui questionne la littérarité de la description fictionnelle du travail, depuis son premier représentant au XX<sup>e</sup> siècle, Upton Sinclair. En effet, dès *The Jungle*<sup>13</sup> (1905), la narration du geste laborieux témoigne de l'importance d'une corporéité et d'une matérialité qui redouble, dans le cas de Malaquais et d'Istrati, l'expérience de l'écriture dans une langue étrangère et qui rapproche ces deux expériences d'une démarche phénoménologique.

## La phénoménologie du travail et de la langue des francophones

La phénoménologie étudie les expériences ressenties par un sujet sentient de manière subjective. L'humain, être sentient, est donc un « sujet qui vit dans son monde propre dont il forme le centre »<sup>14</sup>. Le « monde propre » d'un individu est un fragment de son environnement qui ne peut être perçu de cette manière que par ledit individu.

Sans revendiquer une absence totale de porosité entre les « mondes propres », l'expérience vécue par les travailleurs étrangers durant l'entre-deux-guerres est un « monde propre » difficilement compréhensible et accessible pour des personnes trop éloignées de ces vécus : c'est précisément le cas du lectorat français. Lire ne suffit pas à comprendre. Pour transmettre une expérience aussi particulière que celle du travail des étrangers, une langue particulière est nécessaire. Cette langue intellectualiserait moins la description afin d'en transmettre, par les mots, une expérience tangible.

<sup>12</sup> Voir G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Paris 1972.

<sup>13</sup> U. Sinclair, *La Jungle*, trad. A. Sayez, Paris 2011.

<sup>14</sup> J. Von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, trad. P. Muller, Paris 1984 [1934], p. 19.

Ce besoin d'une langue autre est à rapprocher d'une conception phénoménologique du travail qui oppose le travail-vivant (de l'ouvrier) et le travail-mort (de la machine) depuis Marx. Ce dernier propose des descriptions :

« [p]hénoménologique[s] » du travail car il se place « du point de vue de l'individu, [où] l'actualisation des pouvoirs de la vie qui ne s'effectuent plus en lui ne peut être que représentée par lui. L'objectivité de ces pouvoirs, la confusion de leur représentation et de leur être, s'enracine dans la vie même du travailleur [...] et dans ses modalités concrètes »<sup>15</sup>.

La langue littéraire créée par les francophones ayant expérimenté cette condition précaire met justement l'accent sur l'individu, sur sa perception du temps et sur les impacts du travail sur son corps.

Le travail est peu représenté en littérature : trop itératif<sup>16</sup>, il s'éloigne des schémas actanciels narratifs classiques avec une intrigue qui doit éviter la répétition et des péripéties qui viennent divertir le lecteur. En effet, quel divertissement offre-t-on lorsqu'on souhaite raconter le quotidien d'un tourneur-fraiseur ? Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, le canon littéraire se construit particulièrement sur la notion de génie, d'unicité ou de nouveauté. Si un chef-d'œuvre est original et unique, qu'il laisse les lecteurs haletants, pressés de tourner chaque page pour découvrir la suite du récit, que faire d'un roman où le quotidien est inlassablement le même ? L'écriture du geste laborieux s'arrête sur de petits éléments qui peuvent paraître insignifiants. Cette écriture du détail qu'impose la narration du travail technique a été l'une des raisons de son rejet esthétique, du fait d'un présumé manque de littérarité. Après tout, la modernité s'est construite à l'encontre du réalisme et « le rejet du détail est à l'ordre du jour »<sup>17</sup>. Tenter de décrire un acte laborieux dans toute sa complexité relève de la gageure, d'une véritable ekphrasis, défi littéraire que tous les auteurs ne sont pas capables de relever :

Une raison, bien évidemment, pour laquelle le travail *per se* a joué souvent un si petit rôle dans tous ces écrits pourtant consacrés avec zèle à l'ouvrier, est que les opérations exécutées dans l'usine semblent si minutieuses et si insignifiantes qu'elles n'offrent que très peu de prise à l'écrivain. L'activité laborieuse peut être décrite en quelques phrases, et la même tâche est exécutée jour après jour jusqu'à ce qu'elle soit interrompue par le chômage. Dans la mesure où l'action a perdu sa personnalité, elle cesse d'avoir un sens pour le spectateur<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> M. Henry cité d'après R. Sobel, *Phénoménologie du travail, ontologie de la vie et critique radicale du capitalisme. Réflexions à propos du statut de l'interprétation de Marx par Michel Henry*, *Cahiers d'économie politique*, 2009, vol. 56, n° 1, p. 7-40, p. 16 pour la citation.

<sup>16</sup> G. Genette, *Figures III*, Paris 2014, p. 177 : « Raconter une seule fois (ou plutôt : en une seule fois) ce qui s'est passé n fois ».

<sup>17</sup> D. Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 2009, p. 30.

<sup>18</sup> M. Basso, *Men at work: Rediscovering Depression-era Stories from the Federal Writers' Project*, Salt Lake City 2012, p. 3-4 (traduction personnelle).

Pourtant, c'est précisément de cette itérativité que peut naître la poésie chez Panaït Istrati :

Je fermai les yeux pour les protéger du soleil et, aussi, pour ne plus rien voir des cruautés de la vie. J'étais fixé, maintenant : le travail, ici, était un assassin. Tuer pour vivre. Mourir pour vivre. Mourir à chaque instant, pour vivre...<sup>19</sup>

La répétition doublée du rythme ternaire de ce pêcheur d'éponges décrit, résume et fait sentir en une formule alliant poésie, désespoir et sarcasme, la condition du travailleur précaire, allant jusqu'au bout de la perception phénoménologique par l'invitation à fermer les yeux et à ne plus voir, mais ressentir.

Cette langue essaie de retranscrire les expériences vécues directement par les travailleurs : elle tente d'être moins diluée par l'intellect, d'être plus organique. Mais n'y a-t-il pas contradiction ? La langue francophone ne s'oppose-t-elle pas à la langue phénoménologique du travail ? L'auteur francophone – tout comme n'importe quel autre auteur écrivant dans une langue étrangère – doit réfléchir davantage lorsqu'il écrit en français : ce n'est pas sa langue maternelle, il est d'autant plus conscient de la matière linguistique qu'il travaille. La langue du travail revendique au contraire une sorte de spontanéité liée à la matérialité de l'expérience laborieuse. Mais cette contradiction devient une force lorsque la langue est utilisée, comme c'est le cas pour Malaquais et Istrati, non pour reproduire le français classique, mais pour casser les normes, torturer la prononciation et renouveler la langue. En décentrant les codes linguistiques, les auteurs francophones laborieux brisent plus facilement les codes narratifs qui rechignent à représenter l'itérativité du travail. Le travail de la langue mène alors à la langue du travail :

L'acte de travailler et le geste technique s'inscrivent au cœur même de leurs esthétiques et permettent de décrire « [l]es manières de faire, de s'engager dans les gestes, de ressentir, de percevoir, bref toute une phénoménologie de l'activité »<sup>20</sup>.

Cette phénoménologie du travail par le biais de la langue est particulièrement perceptible dans *Les Javanais*, nom donné aux mineurs étrangers et sans-papiers dans ce roman car ils parlent un sabir désigné comme du « javanais », mais également dans plusieurs récits d'Istrati, particulièrement dans *Codine*, *Le Pêcheur d'éponges* ainsi que dans un récit inédit *Roule-bosse ou Lénine et l'homme de la rue*.

---

<sup>19</sup> P. Istrati, *Le Pêcheur d'éponges* [1930], [dans :] idem, *Œuvres complètes*, t. 2, op. cit., p. 95-186, p. 110 pour la citation.

<sup>20</sup> T. Pillon, *Le Corps à l'ouvrage*, Paris 2012, p. 10.

## Des personnages de travailleurs plurilingues

Tout d'abord, la corporéité de la langue va être prise en charge par des personnages de travailleurs. Dans les œuvres de Malaquais et Istrati, les diégèses mettant en scène des travailleurs témoignent du plurilinguisme que les auteurs vivent ou ont vécu eux-mêmes. La spontanéité de la langue istratienne et malaquaisienne épouse les va-et-vient linguistiques incessants des personnages au travail qui reproduisent les pratiques linguistiques de leurs créateurs. Ainsi, Kir Nicolas, artisan boulanger du roman *Codine*<sup>21</sup>, navigue entre les langues pendant son travail nocturne, lorsqu'il pétrit et façonne sa *plăcintă*<sup>22</sup> machinalement. On connaît l'importance du chant au travail qui, depuis toujours, scande le dur labeur des hommes et impose un rythme en permettant de diminuer la monotonie du temps laborieux. Le narrateur s'interroge donc : « Dans quelle langue chante Kir Nicolas ? En grec ? En turc ? En albanais ? Et que dit-il<sup>23</sup> ? » La narration se poursuit en reproduisant en français le chant censé être dans une des trois langues citées ci-dessus :

Du sommet de la montagne,  
Où il avait vu le jour,  
Un jeune homme descend vers la vallée.  
Il ne fait pas une promenade ;  
Il ne va pas au marché de bestiaux :  
Son départ sera peut-être sans retour.  
Ah ! oui, il ne reviendra peut-être plus !  
Et longtemps, le regard baigné de larmes  
D'une bonne mère le poursuit :  
— Mon cher enfant, se lamente-t-elle ;  
Seule la mère connaît la douleur  
Qui ne s'oublie jamais !  
Que le Seigneur ne laisse plus en vie  
Les mères qui ont perdu leur enfant,  
L'enfant qui s'en va dans la terre,  
Ou sur les rives étrangères  
Où son parler sera raillé,  
Où sa douleur et sa joie seront incomprises  
Et où chacun lui criera : « Étranger ! »<sup>24</sup>

L'acte laborieux qui absorbe Kir Nicolas, chantant instinctivement, permet à Istrati de créer un kaléidoscope métaréflexif sur la langue et sur la condition précaire

<sup>21</sup> P. Istrati, *Codine* [1926], *Œuvres*, t. 1, Paris 2006, p. 547-644.

<sup>22</sup> La *plăcintă* est une pâtisserie très appréciée en Roumanie : sorte de brioche fourrée, soit aux pommes, soit avec une garniture salée.

<sup>23</sup> P. Istrati, *Codine*, op. cit., p. 641.

<sup>24</sup> Ibid.

du travailleur étranger. Le chant, qui retranscrit en français le roumain, l'albanais ou le grec, mentionne précisément l'intolérance linguistique qui « raille » les fautes linguistiques des étrangers. La spontanéité et le réalisme du chant au travail permettent à la langue de se faire réceptacle de chansons folkloriques des Balkans et d'allier le renouvellement de la langue et le témoignage de la condition des étrangers.

Dans *Les Javanais*, tandis que la langue française est déformée pour se moquer du travail des ouvriers français dans l'usine d'armement jouxtant la mine de Java, où on fabrique des « machins qui essplosent sous la mer, des torpilles qu'on les appelle, ils avaient même une estation d'essais secrète »<sup>25</sup>, l'allemano-javanais de Hans permet de révéler la condition précaire de ces vagabonds « en deçà des frontières »<sup>26</sup> :

Tu ne vas pas nous faire le spiel de la solidarité de classe ? Puis où veux-tu en venir ? Que les Javanais occupent la mine ? dressent des barricades ? Pas souvent. Rien de plus veule qu'un troupeau d'apatrides. C'est même pourquoi on en cultive la race. Heimatlos... Il faut des attaches, un enracinement, une patrie à la patte, pour ruer dans les brancards<sup>27</sup>.

Pas de « spiel » pour les « Heimatlos » : ces deux mots allemands, irrégularités au sein du français correct de Hans, expriment mieux l'apatridie de ces travailleurs qu'un long discours.

### Une phénoménologie des sensations au travail

En outre, cette langue plurilingue va être mise au service d'une description phénoménologique de la corporéité du travail par le biais de la narration des sensations. Il est notable que ce soit des francophones qui se penchent sur l'écriture d'un thème si peu traité dans la littérature française. L'autre grande tradition de phénoménologie du travail dans la littérature au XX<sup>e</sup> siècle est celle qu'inaugure Upton Sinclair dans *The Jungle* : le roman se déroule dans les abattoirs de Chicago et il y décrit des odeurs, ce qui donne l'impression aux lecteurs « d'avoir à se laver » après la lecture comme s'ils avaient touché quelque chose « d'impur »<sup>28</sup>. Si la description de l'odeur au travail se retrouve en France, par exemple dans le roman de Léon Bonneff *Aubervilliers* (posth. 1923) où l'odeur des abattoirs et des boyauderies constitue presque une intrigue à elle seule, elle n'est pas dominante dans les romans de Malaquais et d'Istrati. Ils lui préfèrent la représentation du bruit. Le bruit et son opposé, le silence, font partie des réflexions sur l'exil linguistique, d'autant plus si cet exil est celui d'un travailleur précaire.

<sup>25</sup> J. Malaquais, *Les Javanais*, Paris 1995 [1939], p. 24.

<sup>26</sup> J. Malaquais, *Les Javanais*, Paris 1939, p. 285. Cet extrait est emprunté à la première version des *Javanais*, avant la réécriture des années 1990.

<sup>27</sup> J. Malaquais, *Les Javanais*, op. cit., p. 225. « Spiel » signifie « jeu » et « Heimatlos » signifie « sans abri » en allemand.

<sup>28</sup> A. Blinderman, *Critics on Upton Sinclair: Readings in Literary Criticism*, Coral Gables 1975, p. 9.

Panaït Istrati témoigne du bruit infernal de l'usine, qui entraîne « douleur physique, isolement, perte de repères »<sup>29</sup>, entre déchirure proche de la guerre et usure répétitive des machines. Dans son récit *Roule-bosse ou Lénine et l'homme de la rue*, « [L]es morts devaient sûrement les entendre de leurs tombes »<sup>30</sup>. Le silence partagé de ces « morts » sociaux, les travailleurs les plus démunis, est masqué par le bruit assourdissant et douloureux de l'enfer laborieux :

Repris par notre enfer, il ne nous était plus possible d'échanger un mot, mais, nus jusqu'au nombril et ruisselants de sueur, nos regards se croisaient juste pour que l'un puisse lire dans les yeux de l'autre :

-Lénine ! Ça barde !

Et 40 fois 450 kilos d'acier roulaient leur déluge de tonnerre, sur les matrices faiseuses d'engins de meurtres<sup>31</sup>.

Istrati témoigne d'une communication qui va au-delà de « la voix s'effaçant le plus souvent au profit du geste »<sup>32</sup>, puisqu'elle ne passe plus que par le regard qui permet de témoigner de la foi révolutionnaire au milieu d'un enfer sonore. Dans une métaphore filée, témoignant de la maîtrise linguistique de l'auteur, l'élément aquatique passe de la sueur des travailleurs au déluge causé par l'acier, le corps et la matière ne faisant plus qu'un, dans une cacophonie qui dévoile toute sa poésie et sa force. Cette sarabande est reproduite dans le texte avec des propositions juxtaposées, hachées et renforcées par la mention de ce « 40 fois 450 », écrit en chiffres et non en toutes lettres, comme pour attirer le regard du lecteur dessus et insérer de l'hétérogénéité au sein du texte littéraire.

Ce français précaire, fait de tâtonnements, d'accrocs et d'irrégularités, est comme le travail précaire. Il mène à de nouvelles manières d'échanger avec autrui :

Dans les mines, pour rompre l'éloignement, on tape sur les tuyaux [...] Dans des situations de plus grande proximité, la parole devient hurlement<sup>33</sup>.

Malaquais dévoile bien cette communication non-verbale qui va au-delà de la parole et qui montre l'importance phénoménologique des sensations pour les travailleurs. Pour le vieux mineur Ponzoni, le geste suffit à reconnaître ses semblables d'infortune : « Java – pas besoin de comprendre pour comprendre. Geste d'accueil, geste d'offrande, Ponzoni désigne l'Île »<sup>34</sup>. « Pas besoin de comprendre pour comprendre » pourrait être une définition de la langue de Malaquais : le javanais est une interlangue parlée par

<sup>29</sup> T. Pillon, op. cit., p. 31.

<sup>30</sup> P. Istrati, *Roule-bosse ou Lénine et l'homme de la rue* [1929], manuscrit inédit en français, « Cahiers Panaït Istrati » 1986, n°1, p. 7-16, p. 13 pour la citation.

<sup>31</sup> Ibid., p. 14.

<sup>32</sup> T. Pillon, op. cit., p. 38.

<sup>33</sup> Ibid., p. 37.

<sup>34</sup> J. Malaquais, *Les Javanais*, op. cit., p. 253.

des travailleurs précaires qui nous permet d'accéder aux ressentis des Javanais, à leurs individualités, à leurs « mondes propres ». Malaquais témoigne d'expériences propres aux travailleurs les plus précaires chez qui « l'adaptation douloureuse au bruit rend plus étrange la survenue du silence »<sup>35</sup>. Ici, un simple « déclic inaudible dans le fracas des foreuses » amène le plus grand des silences, celui des tués dans un éboulement, un « silence irréel, palpable eût-on dit »<sup>36</sup> :

C'est arrivé tout bêtement, sans indices avant-coureurs, ou alors un déclic inaudible dans le fracas des foreuses. Toujours est-il que le plafond s'est dévissé, qu'il s'est affaissé d'une pièce, les gobant sec, le barbu et l'arbi et leurs outils et leurs quinquets et leurs casse-croûte de haut goût. Une avalanche de pierraille s'ensuit, de moraine, de caillasse menue, puis un filet d'eau gargouilla placidement la prière des morts<sup>37</sup>.

Le silence des victimes se perçoit dans cette langue française renouvelée : les corps disloqués par le travail et par l'éboulement font écho à la phrase disloquée par des propositions coordonnées et des énumérations. Les sens sont utilisés pour faire advenir ce silence. C'est le plafond qui « gobe » les mineurs puis, les ayant avalés et ingurgités, la mine se contente de « gargouiller placidement » pour témoigner de la dernière trace sensible de leur vie.

Chez Sinclair, l'odeur était palpable. Ici, c'est le silence qu'on peut toucher. Malaquais décentre la silenciation des travailleurs précaires en imposant le javanais. La virtuose créativité linguistique de ses personnages contrebalance le silence auquel la société les réduit.

La transcription du « monde propre » d'un travailleur passe aussi par son rapport à la corporalité car « la sensibilité tactile s'est prolongée jusqu'à l'outil »<sup>38</sup>. Chez Malaquais et Istrati, le rapport fusionnel et corporel à la langue française que nous mentionnions ci-avant redouble celui de leurs expériences laborieuses : « chez les mineurs, tout le corps, devenu véritable outil, est engagé dans la réalisation du geste »<sup>39</sup>. La description des gestes laborieux dans la mine des *Javanais* met effectivement en avant l'inconfort du corps, mis à mal, écartelé et disloqué entre la machine, la terre et la pierre, comme dans la description de ce piqueur :

Magnus-le-Docteur forait un trou. Une planche sous les reins, une pierre sous la nuque, il forait à la verticale un trou dans la roche. Deux lampes assujetties en surplomb derrière sa tête éclairaient la voûte du boyau certifiée sûre et saine par les porions. Ils y avaient tracé des marques à la craie, – attention, pas de conneries, une croix un trou exactement échelonnés – et lui, à plat sur le dos, jambes repliées, coudes au corps, il pesait, de bas

---

<sup>35</sup> T. Pillon, op. cit., p. 40.

<sup>36</sup> J. Malaquais, *Les Javanais*, op. cit., p. 235–236.

<sup>37</sup> Ibid., p. 134.

<sup>38</sup> T. Pillon, op. cit., p. 55.

<sup>39</sup> Ibid., p. 46.

en haut, sur les anses de la foreuse pneumatique. Cognant, mordant, creusant le toit du gîte, la foreuse lui malmenait les entrailles par choc en retour. Peu à peu, la fraise gagnant en profondeur, l'appareil s'alourdissait à proportion. Ça et là, lorsque pour redonner du mordant à la fraise il la faisait tourner un instant à vide, les trépidations et les pétarades du compresseur atteignaient la limite du tolérable<sup>40</sup>.

Tout d'abord entièrement éclairé et nommé, il devient simplement un dos, des jambes ou une tête dans des positions peu naturelles et difficilement concevables pour un lecteur n'ayant jamais pratiqué le métier pour ensuite, comme par attraction, laisser sa place de sujet à la foreuse, personnifiée, qui fait l'action à sa place : l'homme a disparu, la machine le remplace, elle s'alourdit, comme pour faire rentrer le travailleur sous terre, à la place de l'outil. Le texte, ainsi agencé, creuse au fond de la langue française, comme la foreuse de Magnus creuse au fond de la roche pour trouver l'argent.

Cette dislocation du corps se retrouve également chez Istrati : l'homme précaire et son expression en français, constitués d'entre-deux et de contradictions, partagent plus facilement leurs expériences de manière fragmentée. Dans cette description du précaire qui nous parvient du récit inédit d'Istrati, le précaire n'est plus que la somme disloquée des différents membres de son corps entrant en contradiction les uns avec les autres, tout comme les langues se retrouvent disloquées chez un auteur francophone :

L'homme de la rue est une créature que la vie ne chauffe plus. Il n'a que ses deux bras, ses deux jambes et sa tête. Les bras, qu'il les occupe ou non, cela revient au même pour son cœur. Les jambes, – plus utiles, plus liées au cœur, – le portent souvent loin de la vie, c'est-à-dire, loin de toute réalité indifférente à son désir de vivre. Et il serait presque heureux de se trouver là où ses jambes le conduisent, mais c'est alors qu'intervient son abominable tête, cette boîte remplie de questions, de visions, de projets, d'espairs, d'angoisses, de nostalgies, de souvenirs, – tout en fracas de véhémentes images, qui s'acharnent à lui prouver, encore et encore, qu'il n'est qu'un homme de la rue, un homme que la vie ne chauffe plus<sup>41</sup>.

Les jambes le font avancer vers une nouvelle langue, vers un renouvellement littéraire, tandis que la tête ramène l'auteur à sa condition d'étranger qui doit toujours redoubler d'efforts pour prouver sa légitimité à écrire en français.

Enfin, Istrati tente de décrire la douleur causée par le travail, difficile à appréhender pour un non-initié. Il met en place une synesthésie dégradée qui explique la douleur du contrecoup de la journée de travail :

Le soir, la tête en bouillie, les nerfs démolis, les mains semblables à des râpes, nous enfourchions nos vélos et filions en zig-zag comme des poissons, ivres de notre surdité et croyant traverser une ville morte. Pour nous, les trams étaient d'ouate et glissaient sur de l'eau ; les musiciens d'un orchestre ne faisaient que des gestes ridicules et les gens

<sup>40</sup> J. Malaquais, *Les Javanais*, op. cit., p. 77.

<sup>41</sup> P. Istrati, *Roule-bosse*, op. cit., 7.

qui conversaient en cheminant, nous semblaient des sourds-muets. Rentrés chez nous, nous nous endormions en mangeant, vidés, prostrés<sup>42</sup>.

Les sonorités de la langue française, assonances et allitérations, sont utilisées par Istrati pour témoigner de ce « zig-zag » physique, mental et moral du travailleur sortant d'une dure journée de labeur. La langue de l'auteur francophone ouvrier va ainsi se tourner vers la matérialité de la description et du corps pour transmettre en littérature cette réalité méconnue qu'est celle des travailleurs tout en proposant un renouvellement linguistique. La description de la *plăcintă* par l'artisan Kir Nicolas en est un exemple probant. Le boulanger ne fait qu'un avec sa matière première, au point de se transformer, la nuit, en une force laborieuse et poétique, terrifiante et épique :

Ainsi, isolé du monde, enveloppé par les ténèbres, Kir Nicolas redevenait chaque nuit l'homme-nature, tel que les montagnes d'Albanie l'avaient créé, tel qu'il avait été avant d'être offensé par les hommes et mis à genoux par la vie. [...]

Il était alors beau à voir.

Tête découverte, nu jusqu'à la ceinture, la face embrasée, ses bras musculeux et son buste carré semblaient emportés dans un tourbillon. [...]

Soudain, les deux mains qui pétrissent se crispent sur la pâte, en même temps que l'homme bombe ses pectoraux et projette une cataracte de sons métalliques qui font trembler les vitres. Sa voix puissante module harmonieusement une chanson sauvage. Il s'oublie. Et cependant que, sous la poussée violente des poumons, son cou se gonfle, devient bleu, que ses cordes vocales semblent près de se briser, ses deux mains s'acharnent à meurtrir, machinalement, interminablement, les mêmes boules<sup>43</sup>.

La difficulté à raconter le travail provient en partie de cette dislocation des corps, de cette absence de totalité qui est souvent appréciée en littérature. En revisitant la langue française à leur manière, Malaquais et Istrati essaient de faire entrer la corporalité du travailleur dans la langue française. Malaquais le fait grâce à une narration poétique et lyrique qui fait correspondre l'organisation fonctionnelle du roman à cette fragmentation corporelle ; Istrati, par des personnages forcés de la nature qui contiennent leur propre contradiction.

Le travail de la langue de ces deux francophones ouvriers permet de faire émerger une langue du travail qui reste encore, comme tant d'autres « chaînons manquants »<sup>44</sup>, à faire entrer dans notre Histoire littéraire. Malaquais et Istrati tentent, comme le dit Codine, de permettre aux lecteurs de voir la « vraie face du monde », celle qu'on « n'apprend pas à l'école ». C'est cette vérité phénoménologique, cette authenticité de l'expérience, que la langue francophone, aussi laborieuse que les travailleurs étrangers des

<sup>42</sup> Ibid., 13.

<sup>43</sup> P. Istrati, *Codine*, op. cit., p. 639.

<sup>44</sup> V. Pleuchot et J. Roumette, *Introduction. Le chaînon manquant de l'histoire littéraire française du XX<sup>e</sup> siècle*, « La Revue des lettres modernes » 2021, n° 8, p. 11-30.

récits, arrive à transcrire en transmettant l'impression d'en savoir plus « en un quart d'heure [...] qu'en dix ans de classe »<sup>45</sup>.

Malaquais et Istrati ont poursuivi ce travail visant à continuer de décentrer la langue française même lorsqu'ils ont pu arrêter de travailler comme ouvriers. Malaquais, par exemple, réécrit entièrement son œuvre dans les années 1990 : il veut remettre sur le métier, une dernière fois, sa langue pour la rendre plus vivante et plus proche du lectorat du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>46</sup>. Istrati, quant à lui, pratique l'autotraduction de ses livres, du français vers le roumain ou du roumain vers le français. Pour mieux comprendre ses propres récits, il traduit ses propres œuvres, comme si seul un travailleur et un francophone pouvait traduire l'œuvre d'un travailleur et d'un francophone. Est-ce la preuve d'une démesure babélique de la part de ces auteurs ? En renouvelant la langue française, l'écrivain se sent capable de transmettre, comme par innutrition<sup>47</sup>, ce souffle de vitalité dans sa langue roumaine maternelle et *vice versa*. Le(s) français de Malaquais et d'Istrati leur permet(tent) de s'ouvrir à la sensation, à l'expérience, à l'altérité la plus irréductible pour tenter d'approcher ce « monde propre ». Les descriptions de ces vagabonds laborieux sont donc à l'image de leur langue française apprivoisée : parce qu'elle « s'accomplit contre la règle, sauvagement, à la mesure de la violence qui est faite à la personne humaine »<sup>48</sup>, elles sont particulièrement à même de participer à la reconfiguration de l'Histoire littéraire de langue française du XX<sup>e</sup> siècle.

## Bibliographie

- Ansellem G., *Romain Gary, les métamorphoses de l'identité*, Paris 2008.
- Arasse D., *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 2009.
- Basso M., *Men at work: Rediscovering Depression-era Stories from the Federal Writers' Project*, Salt Lake City 2012.
- Blinderman A., *Critics on Upton Sinclair: Readings in Literary Criticism*, Coral Gables 1975.
- Coleridge S., *Biographia Literaria*, Edinburg 2014 [1817].
- Deleuze G. et Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Paris 1972.
- Genette G., *Figures III*, Paris 2014.
- Gnocchi M. C., *Du paternalisme romantique aux « illégitimes légitimes » : stratégies de légitimation des écrivains populaires et autodidactes (1830–1939)*, [dans :] *Légitimité, légitimation*, éd. S. Amedegnato, S. K. Gbanou et M. Ngalasso-Mwatha, Pessac 2011, p. 127–140.

<sup>45</sup> P. Istrati, *Codine*, op. cit., p. 579.

<sup>46</sup> V. Pleuchot, *Les Javanais entre hier et aujourd'hui. Une comparaison des versions de 1939 et de 1995*, [dans :] *Malaquais entre deux mondes*, éd. G. Nakach et J. Roumette, Paris 2017, p. 199–214.

<sup>47</sup> Terme utilisé par les poètes de la Pléiade à la Renaissance pour désigner le processus par lequel un auteur se nourrit des œuvres du passé (en particulier celles de l'Antiquité) pour écrire les siennes.

<sup>48</sup> J. Malaquais, texte inédit, sans titre ni date, Archives Jean Malaquais, Harry Ransom Center, container 3.10 : « Untitled and unidentified, French handwritten and typescript drafts, 1936–1941, undated. »

- Higgins G., *Les Conrad français*, « Les Nouvelles littéraires » 6.04.1940, n° 912, p. 4.
- Istrati P., *Codine* [1926], *Œuvres*, t. 1, Paris 2006, p. 547–644.
- Istrati P., *Le Pêcheur d'éponges* [1930], *Œuvres*, t. 2, Paris 2006, p. 95–186.
- Istrati P., *Roule-Bosse ou Lénine et l'homme de la rue* [1929], « Cahiers Panaït Istrati » 1986, n°1, p. 7–16.
- Kristeva J., *Étrangers à nous-mêmes*, Paris 1988.
- Malaquais J., texte inédit, sans titre ni date, Archives Jean Malaquais, Harry Ransom Center, container 3.10 : « Untitled and unidentified, French handwritten and typescript drafts, 1936–1941, undated. »
- Malaquais J., *Les Javanais*, Paris 1939.
- Malaquais J., *Les Javanais*, Paris 1995.
- Noiriel G., *Les Ouvriers dans la société française : XIX-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1986.
- Paugam S., *Les Salariés de la précarité*, Paris 2007.
- Pillon T., *Le Corps à l'ouvrage*, Paris 2012.
- Pleuchot V., *Les Javanais entre hier et aujourd'hui. Une comparaison des versions de 1939 et de 1995*, [dans :] *Malaquais entre deux mondes*, éd. G. Nakach et J. Roumette, Paris 2017, p. 199–214.
- Pleuchot V. et Roumette J., *Introduction. Le chaînon manquant de l'histoire littéraire française du XX<sup>e</sup> siècle*, « La Revue des lettres modernes » 2021–8, n° 3, p. 11–30.
- Sapiro G., *Réseaux, institution(s) et champ*, [dans :] *Les Réseaux littéraires*, éd. D. De Marneffe et B. Denis, Bruxelles, 2006, p. 44–59.
- Sinclair U., *La Jungle*, trad. A. Sayez, Paris 2011.
- Sobel R., *Phénoménologie du travail, ontologie de la vie et critique radicale du capitalisme. Réflexions à propos du statut de l'interprétation de Marx par Michel Henry*, *Cahiers d'économie politique*, 2009, vol. 56, n° 1, p. 7–40.
- Uexküll J. Von, *Mondes animaux et monde humain*, trad. P. Muller, Paris 1984 [1934].
- Zéphir F., *Le Vagabond du monde ou le cosmopolitisme de Panaït Istrati*, [dans :] G. Bridet et alii, *Décentrer le cosmopolitisme : enjeux politiques et sociaux dans la littérature*, Dijon 2019, p. 115–127.

## **Langue du travail et travail de la langue : l'exemple de deux francophones ouvriers**

### **Résumé**

Le travail en littérature est un thème aussi marginal que le sont les francophones oubliés. Sujet foncièrement pluridisciplinaire, il regroupe des interrogations littéraires, philosophiques, politiques et socioéconomiques. Ce mélange des genres semble propice au statut décentré de la francophonie oubliée. Poussés sur les routes et révéralant la culture littéraire française, auteurs du travail et auteurs de la francophonie se recourent. Avec leur position irrégulière et leur pratique d'une littérature du pas de côté, leur langue du travail et leur travail de la langue vont de pair. Jean Malaquais et Panaït Istrati créent des œuvres novatrices, tant du point de vue éthique qu'esthétique en proposant un enchevêtrement entre authenticité de l'expérience vécue, poéticité et labeur. Là où la littérature prolétarienne nationale est parfois chauvine, la littérature francophone du travail permet de dire le travail et de donner voix aux classes populaires internationalement et corporellement. L'analyse des liens entre langue française et thème du travail dans les œuvres de Jean Malaquais (*Les Javanais*, 1939) et de Panaït Istrati (*Cycle d'Adrien Zograffi*,

1924–1933), tant du point de vue de l'itérativité, du plurilinguisme et du renouvellement du réalisme, permet de repenser leur place au sein du champ littéraire français de l'entre-deux-guerres.

**Language of work and work with language:  
The example of two working-class Francophone authors**

**Abstract**

In literature, labour is a topic as marginal as the Forgotten Francophones. Multidisciplinary subject, labour brings together literary, philosophical, political and socio-economic questions. This combination of disciplines is conducive to the decenter status of the Forgotten Francophonie. Forced to hit the road and idolizing the French literary culture, labour authors and Francophonie authors intersect with each other. Through their irregular position, with a literature of the "side-step", the language of work and the work with language go hand in hand and rejuvenate the French literature. Jean Malaquais and Panaït Istrati create innovative works, ethically and esthetically speaking, by an entanglement of the authenticity of their experience, of poetic and labour. Where national proletarian literature sometimes turns to chauvinism, the Francophone labour literature tries to represent labour and to give voices to the working-classes, in an international and corporal way. The analyzes of the connections between the poetic language and the labour theme in *Les Javanais* (Jean Malaquais, 1939) and in the *Cycle of Adrien Zograffi* (Panaït Istrati, 1924–1933), because of the iterativity, the multilingualism and the realism renewal, enable us to think back on their place in the literary French field of the interwar period.

**Mots-clés** : francophonie, travail, entre-deux-guerres, littérature ouvrière, phénoménologie

**Keywords**: francophonie, work, interwar period, workers' literature, phenomenology

**Słowa kluczowe**: frankofonia, praca, okres międzywojenny, literatura robotnicza, fenomenologia



**Julien Roumette**

Université de Toulouse Jean Jaurès

ORCID 0009-0007-9873-7789

## **Romain Gary dans les pas de Conrad... francophonie sublimée ou francophonie déchirée ?**

L'expression « francophonies oubliées » peut se comprendre de plusieurs manières. Elle peut renvoyer à des œuvres francophones oubliées du public et du monde littéraire, comme l'ont longtemps été celles de Jean Malaquais, par exemple, à la redécouverte de laquelle Geneviève Nakach a été si active et décisive, ou celles de certains écrivains prolétariens, comme ceux sur lesquels travaille Victoria Pleuchot, ou encore nombre de celles évoquées dans ce dossier, de Bruno Durocher aux écrivains de la Rital-littérature. Mais on peut également l'entendre comme un oubli du terme « francophone » et le rattachement de certaines œuvres sinon à une origine du moins à un parcours d'écrivains que l'on ne désigne pas habituellement sous cette étiquette. C'est dans ce second sens que l'œuvre de Gary peut s'y rattacher.

La notion de francophonie ne devient véritablement employée qu'à partir des années 1960 et ne se concrétise par des institutions pérennes qu'à partir de 1970. Elle est anachronique pour un écrivain comme Romain Gary, arrivé en France dans les années 1920, qui publie ses premières nouvelles dans les années 1930, et se fait connaître comme romancier à partir de 1944. Lui-même ne s'en réclame pas, tout simplement parce qu'elle n'existe pas pour lui à cette époque. Et on n'a pas non plus, à ma connaissance, qualifié Gary d'écrivain francophone, peut-être parce que la notion est peu utilisée pour les écrivains d'Europe de l'Est, étant surtout employée dans la sphère géographique coloniale et post-coloniale. Pourtant la permanence de l'attirance pour la langue française, très ancienne en Pologne et dans toute cette aire géographique, jusqu'en Russie, reste un fait littéraire marquant au 20<sup>e</sup> siècle. Dans l'entre-deux guerres, de nombreux écrivains originaires de cette partie de l'Europe écrivent en français et viennent s'installer en France. La notion de francophonie peut aider à faire émerger cette réalité en la considérant, au-delà des parcours individuels, comme un ensemble, explorant la possibilité de caractéristiques communes, sans aller pourtant jusqu'à forcer l'interprétation en en faisant une école : l'apport culturel qu'ils ont constitué, un certain

rapport à la langue et à la littérature, peut-être à l'humour aussi, demanderaient à être approfondis. Le concept peut ainsi aider à montrer la vitalité d'un dialogue interculturel très ancien, profond et riche, dont la place n'est pas toujours reconnue.

L'œuvre de Gary interroge les définitions : se plaçant sur les frontières littéraires, brouillant les genres, jouant sur les pseudonymes, refusant les étiquettes, elle est particulièrement pertinente dans ce contexte. L'écrivain, de par son histoire personnelle et sa vie, a, en quelque sorte, intériorisé ce débat, contribuant à le formuler en termes originaux. Dans une précédente étude sur la figure de l'étranger dans son œuvre, j'avais montré comment Gary passait d'une posture d'intégration et de gommage de ses origines étrangères à une posture plus revendicative. Ce cheminement cristallisait en deux images : faisant un chemin à rebours de l'idéal d'assimilation, il a commencé par s'identifier à un caméléon – un animal qui s'adapte – avant de se revendiquer du terme injurieux de « métèque », affichant ainsi une différence et une étrangeté irréductibles, ne serait-ce qu'en réponse aux attaques subies<sup>1</sup>. Cette dualité s'étend à la figure de l'écrivain et à la manière dont il se perçoit dans ce rôle : il balance ainsi entre se revendiquer totalement écrivain français et mettre en avant, au contraire, ses origines étrangères. C'est là que la question de la francophonie peut intervenir, dans le débat autour de la norme littéraire, entre une œuvre qui s'ingénie à donner des gages ou, à l'inverse, la revendication d'un écart par rapport à cette norme. De ce point de vue, Gary a joué presque toutes les cartes, successivement, mais aussi parfois, ce qui est plus exceptionnel, simultanément.

### Être un écrivain français... comme Conrad !

Gary n'aurait sans doute pas apprécié d'être qualifié d'écrivain « francophone ». De la même manière que Joseph Conrad se voyait comme un écrivain britannique, il se considérait, avant tout, comme écrivain français.

Disons d'abord que Gary plaide coupable. La France, pour lui, c'est d'abord une tradition qui le fascine et à laquelle il rêve de s'intégrer. Tournant gentiment en dérision Sartre, il range, par exemple, celui-ci parmi les grandes figures littéraires, non sans quelque irrévérence (les deux hommes se détestent cordialement) :

Ma francophilie se nourrit de ces profils de médailles sur la couverture des classiques Garnier. Il ne leur manque que la perruque. C'est la France, la grande France traditionnelle, ah, que c'est beau, ah, que c'est permanent, ah, que c'est toujours là, ah, que mon âme de cosaque se réjouit d'être admise, de flairer, de remuer la queue, de jouir de son patrimoine [...] : c'est si bon, si bon, de se sentir chez soi, d'avoir appris son *home* spirituel en classe et de pouvoir ensuite y pénétrer sur la pointe des pieds le chapeau à la main, le croupion en l'air<sup>2</sup> [...].

<sup>1</sup> Cf. J. Roumette, *Du caméléon au métèque. Masques et résurgences de la figure de l'étranger chez Gary*, « La Revue des lettres modernes » 2021-8, n° 3, p. 157-176.

<sup>2</sup> R. Gary, *Pour Sganarelle*, Paris 2003 [1965], p. 121-122. Abrégé PS pour les références.

Dans ces années-là, Gary est suffisamment reconnu pour se permettre une bonne dose d'auto-dérision. Mais il revient de loin.

Les débuts de sa carrière littéraire ont été très violents. Il était difficile de critiquer *Éducation européenne* en 1945, pour des raisons politiques. Mais, ses romans suivants ont essuyé des attaques très révélatrices. Pour certains, c'était simple : puisqu'il était étranger, il n'était pas – *il ne pouvait pas être* – un écrivain français. Ses origines, son arrivée en France à l'âge de quatorze ans servent d'angle d'attaque à certains défenseurs d'une pensée réactionnaire de la littérature – qui ne peuvent pas l'attaquer autrement. Francophone défaillant, non français, pas digne de l'être.

Ses succès, surtout, attisent les jalousies. On peut le mesurer au fiel d'attaques comme celles de Kléber Haedens : « *Les Racines du ciel* laissent l'impression d'une traduction embarrassée, pesante et incorrecte<sup>3</sup> », ajoutant :

Romain Gary s'est héroïquement battu pendant la dernière guerre et il est une des gloires de l'aviation. Ses biographes disent qu'il connaît sept langues. Mais je suppose que parmi ces sept langues il ne vient à l'idée de personne de compter le français. Nous avons le regret, mais aussi le devoir de le dire : Romain Gary ne sait pas le français. Il n'existe pas d'ouvrage aussi lourdement incorrect dans toute l'histoire de la littérature française. Son style est celui d'une exécration de traduction. Et si le héros des *Racines du ciel* fonde un comité pour la défense des éléphants, nous pensons qu'il est dès maintenant nécessaire de fonder un comité pour la défense de la langue française contre Romain Gary<sup>4</sup>.

Plus directement antisémite, André Billy écrit à propos de *La Danse de Gengis Cohn*, dix ans plus tard, en 1967 : il « semble porter en lui une hérédité tout à fait incompatible avec notre tradition littéraire »<sup>5</sup>. Un autre qualifie le texte de « casse-tête mongol »<sup>6</sup>.

Ces attaques blessent profondément Gary. Face à ceux qui cherchent à le disqualifier comme écrivain français, Gary répond, d'abord par le silence et le mépris que le succès lui autorise. Puis plus ouvertement. Vient alors l'argument d'autorité, à travers la figure du grand aîné :

Je plonge toutes mes racines littéraires dans mon « métissage », je suis un bâtard et je tire ma substance nourricière de mon « bâtardisme » dans l'espoir de parvenir ainsi à quelque chose de nouveau, d'original. [...] C'est pourquoi certains critiques littéraires traditionalistes voient dans mon œuvre quelque chose d'« étranger »... Un corps étranger

<sup>3</sup> K. Haedens, *Faut-il tuer les chasseurs d'éléphants ?*, « France-Dimanche » 30/11/1956, cité d'après A. Poier-Bernhard, *Romain Gary im Spiegel der Literaturkritik*, Frankfurt am Main 1999, p. 71.

<sup>4</sup> K. Haedens, *Les enfants terribles de Gariguel. Les enfants sages de Gibeau... et les élus de nos jurys littéraires*, « Paris-Presse – L'Intransigeant » 1.12.1956, p. 2, cité d'après A. Poier-Bernhard, *Romain Gary im Spiegel der Literaturkritik*, op. cit., p. 64.

<sup>5</sup> A. Billy, *L'erreur d'un homme de talent*, « Le Figaro » 7.08.1967, n° 7135, p. 7, cité d'après A. Poier-Bernhard, *Romain Gary im Spiegel der Literaturkritik*, op. cit., p. 122.

<sup>6</sup> Voir la notice de Firyel Abdeljaouad sur *La Danse de Gengis Cohn*, [dans :] R. Gary, *Romans et récits*, t. 1, Paris 2019, p. 1416. Abrégé D.

dans la littérature française. Ce sont les générations futures, pas eux, qui décideront si ce « corps littéraire étranger » est assimilable ou s'il vaut la peine d'être assimilé. Mais cela ne constitue-t-il pas justement ce qu'on appelle un apport original ? Sans prétentions autoflatteuses, c'était le cas de Joseph Conrad, ce Polonais, en Angleterre. Les Anglais ne lui ont sans doute pas pardonné d'être sans doute leur plus grand romancier du siècle<sup>7</sup>.

La boutade est révélatrice des ambiguïtés du monde littéraire, des jalousies rentrées, du chauvinisme. Avec le temps – ce texte est de 1974 – Gary s'est revendiqué de plus en plus ouvertement métissé, mais à la fin des fins, c'est toujours d'« assimilation » qu'il parle. Gary ne veut pas être écrivain ceci ou cela, mais écrivain tout court, sans adjectif accolé.

La figure de Conrad sert ainsi à Gary de relais d'honorabilité, de certificat littéraire. « Je ne voyage jamais sans mon *Lord Jim* », disait-il. Cela impressionne. Plus léger, il ne se prive pas de faire des clins d'œil presque parodiques, comme dans le passage de *La Promesse de l'aube* où il raconte que ses camarades à l'école le surnommaient ironiquement « Gentleman Jim » à cause de sa propension chevaleresque à aller au tapis<sup>8</sup>. Conrad l'a aidé, au début des années 1950, à asseoir sa réputation en lui donnant les clés d'un système narratif romanesque original qu'il a été l'un des rares, dans la littérature française, à expérimenter. *Les Racines du ciel* est écrit sur le modèle avoué de *Lord Jim*, mis en avant complaisamment devant les critiques et les journalistes, ce qui est rare chez lui. L'influence littéraire se double de la référence à un auteur majeur, reconnu, qui lui confère une place originale dans le paysage littéraire français de l'époque et une légitimité.

À dire vrai, quand Gary s'en réclame, Conrad n'est plus autant la référence du roman moderne qu'il a pu être dans l'entre-deux guerres en France, aux côtés de Virginia Woolf et de James Joyce. Après 1945, il est détrôné par William Faulkner. Gary, en léger décalage – mais, après tout, sa période de formation est l'entre-deux guerres – se verrait pourtant bien intégrer la famille des « Conrad français », titre d'une enquête des *Nouvelles littéraires* du printemps 1940, enquête où il ne figure pas, n'ayant pas encore publié de roman, mais où figure, par exemple, Jean Malaquais auréolé de son récent prix Renaudot, et qui résume tout un monde littéraire d'avant-guerre, cosmopolite et ouvert<sup>9</sup>.

Faire référence à Conrad a le double avantage de renvoyer à un romancier majeur et de se situer sur une frontière, de revendiquer à la fois un statut d'écrivain français et de souligner son origine étrangère, préservant une part d'originalité, voire de mystère. Qui plus est Conrad a écrit l'essentiel de son œuvre en anglais, comme on sait, et il est assez significatif que Gary ne se compare pas à un écrivain français, ce qui, là aussi, le tire vers une forme d'exotisme : tout en affirmant son assimilation, il se réserve une part d'irréductible étrangeté, qui fait partie de son genre de beauté – jeu auquel

<sup>7</sup> R. Gary, *La nuit sera calme*, Paris 2002 [1974], p. 225. Abrégé N.

<sup>8</sup> R. Gary, *La Promesse de l'aube*, Paris 2010 [1960], p. 141.

<sup>9</sup> Cf. V. Pleuchot, *Les « Conrad français », une photo de famille jaunie*, « La Revue des lettres modernes » 2021–8, n° 3, p. 239–258 ainsi que V. Pleuchot et J. Roumette, *Introduction. Le chaînon manquant de l'histoire littéraire française du XX<sup>e</sup> siècle*, « La Revue des lettres modernes » 2021–8, n° 3, p. 11–30.

il joue également dans la vie, pour séduire. Plus tard, il laissera derrière lui ce certificat d'honorabilité littéraire, qui l'a bien servi pour *Les Racines du ciel*, mais également, et on l'oublie trop, pour *Lady L.*, court récit sur le terrorisme démarqué de *Sous les yeux de l'Occident*<sup>10</sup>. Une fois sa position confortée par le prix Goncourt, puis par l'énorme succès de *La Promesse de l'aube*, il va chercher ailleurs d'autres modèles, plus lointains, comme le roman picaresque dans *Pour Sganarelle*, et il évitera de se réclamer de modèles littéraires modernes.

### **À Français, Français et demi : le francophone en porte-à-faux (« franco-faux-ne ! »)**

L'histoire pourrait s'arrêter là. L'écrivain français reconnu laissant derrière lui le jeune étranger francophone dont l'assimilation ne conserverait de ses origines que juste ce qu'il faut d'exotisme pour satisfaire au goût de nouveauté du public.

Pourtant non. D'abord parce que le français aurait très bien pu ne pas constituer son port d'attache final. Les motivations de la mère dans leur départ pour Nice étaient claires. Mais le fils allait-il les accepter ? Allait-il contresigner son désir d'intégration ? Au témoignage de Paul Pavlowitch, son neveu, à son arrivée à Nice, Gary, comme sa mère, ne parle pas très bien la langue. Il doit travailler d'arrache-pied pour se perfectionner. Il devient francophone par choix. Il s'identifie à son nouveau pays, perfectionne son français au lycée. Mais ce choix aurait pu changer. Il a une grande facilité avec les langues, et il aurait pu – il a failli, aux dires de ses biographes – continuer plus à l'ouest, comme son modèle, Conrad, – dans son cas, l'Amérique – et choisir ensuite l'anglais comme langue d'écriture. Il l'a d'ailleurs fait en partie, puisqu'à partir du milieu des années 1950, il écrit directement en anglais les versions américaines de ses romans. Au point que David Bellos pose la question d'un moment au début des années soixante – quand il y vit une partie importante du temps, qu'il a épousé une Américaine, Jean Seberg, etc. – où Gary aurait pu devenir un auteur américain.

Outre ce plurilinguisme qui menace une suprématie de la francophonie qui n'a rien, en soi, d'évident, il fait, par ailleurs, d'étranges déclarations paradoxales d'amour-haine qui témoignent d'une certaine méfiance vis-à-vis de sa langue d'élection. Pour écrire un bon roman, il déclare ainsi qu'il lui faut d'abord :

[...] résister aux extraordinaires sensations de raffinement, de nuance, d'élégance que vous offre le langage le plus subtil et le plus cérébral que je connaisse – le français vous saisit, vous pousse, et, pour peu que vous vous laissiez aller à cette heureuse griserie, à cette délectation en soi, c'est la roue libre de l'abstraction, les plumes déployées du paon qui vous guettent, si vous ne parvenez pas à vous arracher à ce jeu aux délices infinis avec vous-même (*PS*, p. 138).

---

<sup>10</sup> Cf. J. Roumette, *Le nihiliste au placard : « Lady L. » de Romain Gary ou Conrad contre Dostoïevski*, « Modernités » 2011, n° 33, <http://books.openedition.org/pub/8190> (consulté le 23.03.2024).

Étonnant, tout de même, de voir un écrivain qui a choisi la langue française exprimer une telle méfiance. Peu commun de reprocher à la langue d'être un *trop* bel outil d'expression, qui risque de perdre le romancier en le distrayant de l'essentiel. Comme si la francophonie était devenue une sorte de piège pour lui. Au point, sacrilège, provocation des provocations, de mettre en cause le culte très français du style, et trahison, de passer par une autre langue :

Demander toujours tout à l'imagination et à la péripétie, forcer la littérature à servir le roman, empêcher ce serviteur de devenir mon maître, échapper coûte que coûte aux délices du langage, à ses entraînements. Au besoin, recourir [...] dans le premier brouillon à un langage que je ne connais plus très bien, comme le russe ou le polonais, ou qui ne saurait prendre le dessus sur moi par la richesse de ses possibilités dans l'analyse et l'ivresse conceptuelle : l'anglais me paraît tout indiqué pour le brouillon et le premier jet du flot narratif (*PS*, p. 138–139).

Paradoxe réticence, qui n'est restée qu'une provocation, comme le montrent les brouillons de ses romans, où il ne semble pas avoir appliqué cette étrange méthode. S'il lui est arrivé d'écrire en anglais d'abord certains récits, cela n'a jamais été sous la forme de premiers jets, mais sous celle de récits destinés au public américain qu'il a ensuite repris, parfois plusieurs années après leur publication initiale en langue anglaise, pour en donner des versions françaises, comme *The ski bum* devenu *Adieu Gary Cooper*. Ce qui est vrai, en revanche, c'est qu'à chaque fois, cela a donné lieu à un exercice de réécriture, parfois assez poussé. Mais qui a fonctionné dans les deux sens : du français vers l'anglais aussi bien que de l'anglais vers le français.

On peut même se demander si, contrairement à ce qu'il écrit dans *Pour Sganarelle*, dans le feu de sa démonstration, l'influence des littératures anglaise, notamment celle de Conrad, et américaine, celle de son ami Styron, de James Baldwin, ou de textes contemporains devenus rapidement des classiques de l'après-guerre comme *The Catcher in the Rye (L'attrape-cœur)* de Salinger, n'a pas influé y compris sur sa manière d'écrire en français. Il est très probable que le roman américain, en particulier, a contribué à l'aider à se libérer d'une langue académique pour inventer peu à peu, livre après livre, ce qui est devenu le style Ajar.

### **Retourner la politesse : la revanche de l'écrivain métèque**

En réalité, Gary a réussi une intégration quasi-parfaite et cela lui pose problème. À la fois comme homme – diplomate, héros de guerre – et comme écrivain, il finit par être réduit à son image publique, ce qui l'agace profondément. On ne le voit plus, on ne le lit plus que comme un ancien combattant gaulliste. Son personnage public trop réussi a fini par bloquer la perception de l'œuvre<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Cf., par exemple, l'entretien intitulé « Le nouveau romantisme » où il exprime son agacement, recueilli dans : R. Gary, *L'Affaire homme*, Paris 2006, p. 297.

À un moment donné, donc, il cale. Il se met en congé des Affaires étrangères, refuse de candidater au saint des saints – l'Académie française –, comme certains le lui conseillent (Kessel notamment) et comme certains écrivains francophones l'ont fait. Être intégré, oui, mais seulement jusqu'à un certain point. Au début des années 1970, cela devient pour lui une urgence vitale de sortir du costume qu'on lui a taillé.

C'est alors qu'il va plus loin que simplement répondre aux attaques en se revendiquant pluriel et métissé : il le démontre en actes avec la création d'une nouvelle figure d'écrivain, un nouveau double, Émile Ajar, qui est comme la revendication, sous le masque, de cette étrangeté à laquelle il lâche la bride. « Romain arrêta les frais. Il cessait de frimer et de jouer le jeu que tout le monde attendait de lui. Une nouvelle naissance », écrit Paul Pavlowitch dans *L'Homme que l'on croyait*<sup>12</sup>.

Il est vrai que des haines tenaces étaient là pour le rappeler à la réalité. Celle de Paul Morand, par exemple, qui, jusque dans les années 1970, le poursuit de ses sarcasmes. Il y a là de quoi éviter de vous endormir dans le confort d'une position sociale : « Kacew, c'est le vrai nom de Romain Gary. Toutes ces manigances extralittéraires des Juifs russes nous font de drôles de mœurs littéraires »<sup>13</sup>. Ne pas se fier aux apparences, donc. Et, tant qu'à faire, revendiquer le plus haut et le plus fort possible ce qu'on est, sa part étrangère. C'est ce qu'il fait sous le nom d'Ajar, auquel il donne bientôt un visage, celui de son petit-cousin, Paul Pavlowitch, qui a, comme l'on dit, la « gueule de l'emploi » et surjoue le jeune homme en colère, un peu voyou, n'hésitant pas à frapper un journaliste trop insistant, ce qui est du meilleur effet et lui fait de la pub, confortant les clichés qu'il cherche à convoquer.

À une étrangeté négative, Gary va donc opposer une étrangeté positive, et jouer sur les deux tableaux. Il poursuit dès lors ces deux images, celle de l'écrivain français établi, honoré, reconnu, et, en parallèle, celle du nouveau métèque des années 1970, visiblement et génialement dans l'écart avec la norme, provocateur, cultivant soigneusement une irrégularité littéraire patente.

Il est significatif que les premières critiques élogieuses sur le style Ajar soient apparues dans la presse francophone, belge et suisse, en particulier. Certains y virent même une influence d'Europe de l'Est, à un moment où Ajar, pas encore incarné par Paul Pavlowitch, est présenté comme un « oranais ». Ainsi Christine Arnothy note à propos de *Gros-Câlin*, sans bien sûr connaître l'identité réelle de Gary alors sous le masque d'Ajar, un « humour tchèque » et une « angoisse russe »<sup>14</sup>. Kerwin Spire, dans la notice de *La Vie devant soi* de l'édition de la Pléiade, remarque que « c'est la presse étrangère francophone qui s'intéresse à cet aspect fondamental du roman [la langue d'Ajar], avant même qu'il n'obtienne le Goncourt »<sup>15</sup>. Par exemple, la belle analyse de l'écrivain belge Jacques De Decker, dans *Le Soir* du 1<sup>er</sup> octobre 1975 :

<sup>12</sup> P. Pavlowitch, *L'Homme que l'on croyait*, Paris 2005 [1981], p. 34.

<sup>13</sup> P. Morand, *Journal inutile*, t. 2, Paris 2001, p. 673.

<sup>14</sup> Ch. Arnothy, *Gros-Câlin, l'impuissance et la gloire*, « Le Parisien libéré » 29.10.1974, cité d'après Denis Labouret dans la notice de *Gros-Câlin*, [dans :] R. Gary, *Romans et récits*, t. 2, Paris 2019, p. 1550.

<sup>15</sup> Cf. la notice de *La Vie devant soi* [dans :] R. Gary, *Romans et récits*, t. 2, Paris 2019, p. 1578.

Stylistiquement, ce livre est un tour de force. Ajar a une langue bien à lui qui, dans ce cas-ci, se prête admirablement à la restitution du langage du petit Momo. Avec une apparente candeur qui est en réalité le comble de l'art, Ajar sabote le système du français classique. Il met la langue de Descartes devant ses contradictions, ses illogismes, ses absurdités, et exploite ses trouvailles avec une bonne humeur féroce<sup>16</sup>.

Que ce soit le style qui ait retenu l'attention des critiques francophones n'est pas anodin, puisque c'est peut-être l'implicite le plus grand de la francophonie, toujours en tension entre la « belle langue » et la recherche d'une originalité dissonante.

Gary joue alors sur les deux tableaux. Il a désormais deux visages. D'un côté, il demande à Roger Grenier de corriger la langue dans *Les Enchanteurs*, qu'il veut irréprochable, et, au même moment, sous la plume Ajar, il force au contraire l'irrégularité<sup>17</sup>.

Dans *La Vie devant soi*, cette langue si particulière, qui a tant fait pour le succès du livre, est une invention, beaucoup plus qu'une tentative de reproduire une langue qui pourrait être celle d'immigrés polonais. Contrairement à Malaquais dans *Les Javanais*, par exemple (et encore...), il n'y a pas de recherche sociologique, mais une manière de tordre la langue pour en faire une langue littéraire d'un nouveau genre. Une francophonie sublimée, c'est-à-dire une étrangeté qui prend la langue au mot et la travaille de l'intérieur, la poussant à ses propres limites – comme peut-être seulement un étranger peut le faire parce que sa vision de la langue française lui permet de la manipuler autrement. Non pas en important une langue dans une autre, ni par le lexique ni par la syntaxe, mais en assumant une irrégularité telle qu'elle séduira tout en la renouvelant radicalement.

Comme pour ratifier ce virage symbolique, après un premier personnage assez anonyme, Cousin, Gary/Ajar choisit ensuite des personnages typés, qui affichent une coloration étrangère à la langue qu'il invente : une prostituée d'origine juive polonaise, Madame Rosa, élève un enfant d'origine algérienne, musulman, Momo, dans lequel il a mis beaucoup de son propre ressenti d'adolescent confronté à la société française de l'entre-deux guerres. Dans *La nuit sera calme*, entretien fictif paru la même année (1974), il compare ainsi le regard sur lui dans la France des années 1930 à celui que portent les Français des années 1970 sur les immigrés algériens (*N*, p. 22). C'est comme si lui, prix Goncourt, français de nationalité depuis les années 1930, officier décoré, diplomate tenait à faire réapparaître sous le visage du quasi-notable, celui de l'étranger. Au lieu de chercher à l'effacer, il l'accentue et le met en avant. Il retourne en emblème ce par quoi on a cherché à le stigmatiser.

Écrivain français reconnu, il revendique donc simultanément un statut d'écrivain étranger francophone ancré dans une culture, des traditions littéraires et peut-être même une ou plusieurs langues d'Europe de l'Est (par exemple l'influence du *skaz*

<sup>16</sup> J. De Decker, *Émile Ajar*, « *La Vie devant soi* », *Gavroche à Belleville*, « *Le Soir* » 1.10.1975, cité d'après A. Poïer-Bernhard, *Romain Gary im Spiegel der Literaturkritik*, op. cit., p. 237

<sup>17</sup> « [...] Gary me demanda de lire son manuscrit [*Les Enchanteurs*] avec encore plus de soin que d'ordinaire. Il me dit qu'étant donné l'époque à laquelle se situait le roman, il fallait qu'il soit très bien écrit, dans un style très classique. » (R. Grenier, *Le citoyen de la rue du Bac*, « *Littératures* » 2007, n° 56, p. 21–22).

sur son style<sup>18</sup>). Comme s'il cherchait à accorder son œuvre avec sa « gueule ». Tout en ménageant sa position : sous deux noms, il mène pendant six ans, de 1974 à 1980, deux carrières de front, divergentes mais se recoupant sur certains points. Sous le nom d'AJar et le visage de Paul Pavlowitch, il fait de sa position d'étranger, d'*outsider* un atout pour proposer une écriture nouvelle, qui s'ancre dans une étrangeté affirmée (même si elle est en réalité en partie jouée). Sous le nom de Gary, il continue une œuvre où il s'attache à des recherches littéraires plus sobres, dans une langue plus dépouillée, de *Clair de femme* aux *Cerfs-volants*.

Pourtant, même dans ses romans signés Romain Gary, l'écrivain multiplie les références à son pays de naissance, à Vilnius, à la Pologne. Il joue avec une identité d'homme de l'Est, la faisant osciller entre origine russe, polonaise ou lituanienne. Surtout, il entretient le flou. Une façon de se maintenir sur la frontière, de ne pas « appartenir », ou sinon à des minorités – « je suis un minoritaire-né », écrit-il dans *Chien blanc*<sup>19</sup>. Jusqu'au paroxystique choc de deux identités antinomiques du personnage récurrent de « Gengis Cohn »<sup>20</sup>. Il laisse croire qu'il est d'une famille russe comme il laisse croire qu'il a fait la guerre d'Espagne. Il ne dément pas. Dans *Les Enchanteurs*, il joue sur un imaginaire russe d'autant plus crédible qu'il parle bien cette langue, mais dont Ruth Diver a montré qu'elle était pour un lecteur russe en partie parodique<sup>21</sup>. Dans *Les Cerfs-volants*, son dernier roman, c'est d'une aristocrate polonaise que le héros, bien français, Normand, tombe fou amoureux.

Écrivain francophone revendiquant une part d'étrangeté contre écrivain français reconnu, Gary incarne à lui seul toute une part du débat autour de la littérature francophone et de sa place. *Bifrons*, il en a les deux visages. Son cas pose avec éclat la question de la définition de celle-ci : si elle englobe tous les textes écrits en français, alors pourquoi préciser ? Si elle signale une écriture différente, dont on établit les critères, est-on bien sûr que l'originalité et la différence ne sont pas consubstantielles à la création littéraire elle-même et partant que l'on n'est pas en train de renationaliser ce qui, par nature, est effort vers l'universalité ?

<sup>18</sup> Cf. notamment l'étude de Sophie Bernard-Léger, *L'oralité du skaz et la voix de l'Autre, de Gary à Ajar*, [dans :] *Romain Gary, une voix dans le siècle*, éd. Julien Roumette, Alain Schaffner et Anne Simon, Paris 2018, p. 83–90.

<sup>19</sup> R. Gary, *Chien blanc*, Paris 2001 [1970], p. 205.

<sup>20</sup> Personnage principal du cycle « Frère Océan », et des deux romans *La Tête coupable* et *La Danse de Gengis Cohn*, inspiré par la figure de Sganarelle. Son nom renvoie à une double identité paradoxale : « Mon nom est Cohn, Gengis Cohn. Naturellement, Gengis est un pseudonyme : mon vrai prénom était Moïché, mais Gengis allait mieux avec mon genre de drôlerie. » (*D*, 1043) Gary s'identifie au personnage. Il déclare dans un entretien : « Je suis fils d'une Juive russe et d'un Tartare, c'est-à-dire d'un homme dont la race était fâcheusement spécialisée dans les pogroms. Au fond, Gengis (Tartare) et Cohn (juif), c'est moi... » Entretien paru dans « Le Figaro » (4.07.1967), reproduit dans le *Cahier de l'Herne « Romain Gary »*, Paris 2005, p. 37.

<sup>21</sup> Cf. R. Diver, *La Russie des « Enchanteurs », ou l'art de tromper son monde*, « Littératures » 2007, n° 56, [https://www.persee.fr/doc/litts\\_0563-9751\\_2007\\_num\\_56\\_1\\_2045](https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_2007_num_56_1_2045) (consulté le 23.03.2024).

Et pourtant, malgré son pied de nez magistral au monde de l'édition, ses définitions, ses cases ou niches éditoriales, il reste la démonstration éclatante que si l'écrivain s'est fait en refusant toute appartenance trop étroite, il s'est également appuyé sur la revendication d'en mêler plusieurs. Renoncement, sublimation, déchirement ? Avec toutes ses contradictions, parmi les multiples masques avec lesquels il a jonglé avec *maestria*, Gary ne s'est jamais complètement dévoilé, rappelant que l'art de l'écrivain est aussi un art de la mystification, irréductible à toute définition trop étroite. Et que, si oublié il y a, il n'est jamais que provisoire : dans le jeu de rôle de la littérature, la partie de cache-cache avec les identités littéraires n'est jamais terminée, elle peut toujours être relancée. Gary, écrivain francophone ? À condition, sans doute, d'introduire la dimension du faussaire : plutôt franco-*faux*-ne ! Dans le jeu sans fin des faux semblants qu'il a organisé autour de sa figure d'écrivain, c'est un masque qui en vaut bien un autre.

## Bibliographie

- Bernard-Léger S., *L'oralité du skaz et la voix de l'Autre, de Gary à Ajar*, [dans :] Romain Gary, *une voix dans le siècle*, éd. J. Roumette, A. Schaffner et A. Simon, Paris 2018, p. 83-90. *Cahier de l'Herne* « Romain Gary », Paris 2005.
- Diver R., *La Russie des « Enchanteurs », ou l'art de tromper son monde*, « Littératures » 2007, n° 56, [https://www.persee.fr/doc/litts\\_0563-9751\\_2007\\_num\\_56\\_1\\_2045](https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_2007_num_56_1_2045) (consulté le 23.03.2024).
- Gary R., *Chien blanc*, Paris 2001 [1970].
- Gary R., *La nuit sera calme*, Paris 2002 [1974].
- Gary R., *Pour Sganarelle*, Paris 2003 [1965].
- Gary R., *L'Affaire homme*, Paris 2006.
- Gary R., *La Promesse de l'aube*, Paris 2010 [1960].
- Gary R., *Romans et récits*, t. 1-2, Paris 2019.
- Grenier R., *Le citoyen de la rue du Bac*, « Littératures » 2007, n° 56, p. 13-26.
- Morand P., *Journal inutile*, t. 2, Paris 2001.
- Pavlowitch P., *L'Homme que l'on croyait*, Paris 2005 [1981].
- Pleuchot V., *Les « Conrad français », une photo de famille jaunie*, « La Revue des lettres modernes » 2021-8, n° 3, p. 239-258.
- Pleuchot V. et Roumette J., *Introduction. Le chaînon manquant de l'histoire littéraire française du XX<sup>e</sup> siècle*, « La Revue des lettres modernes » 2021-8, n° 3, p. 11-30.
- Poier-Bernhard A., *Romain Gary im Spiegel der Literaturkritik*, Frankfurt am Main 1999.
- Roumette J., *Le nihiliste au placard : « Lady L. » de Romain Gary ou Conrad contre Dostoïevski*, « Modernités » 2011, n° 33, <http://books.openedition.org/pub/8190> (consulté le 23.03.2024).
- Roumette J., *Du caméléon au métèque. Masques et résurgences de la figure de l'étranger chez Gary*, « La Revue des lettres modernes » 2021-8, n° 3, p. 157-176.

## **Romain Gary dans les pas de Conrad... francophonie sublimée ou francophonie déchirée ?**

### **Résumé**

Romain Gary, né à Wilno, se plaisait à se reconnaître comme une sorte de « Conrad français »... mâtiné de Gogol. Il est l'exemple même d'une polyglossie féconde, d'un don des langues qui le conduit à une francophonie toute en inventivité et en transgression, qui ne cesse de prendre des libertés avec la langue qu'il a adoptée et qu'il finit par réinventer joyeusement sous le pseudonyme Ajar. Derrière le désir d'assimilation et les succès littéraires, frappe l'insistance à maintenir une forme d'étrangeté, qui va en s'accroissant dans son œuvre. Comme s'il s'agissait de ne surtout pas oublier d'où l'on vient... même et surtout quand on accède à la plus grande reconnaissance littéraire.

## **Romain Gary in the footsteps of Joseph Conrad... a sublimated or a fractured Francophonie?**

### **Abstract**

Romain Gary, born in Wilno, liked to think of himself as a sort of "French Conrad"... with a touch of Gogol. He is the very example of a fertile polyglossia, a gift for languages that led him to a Francophonie full of inventiveness and transgression, constantly taking liberties with the language he had adopted and which he ended up happily reinventing under the pseudonym Ajar. Behind his desire to assimilate and his literary successes, he insisted on maintaining a form of strangeness, which became increasingly visible in his work. It's as if it's all about not forgetting where you come from... even and especially when you achieve the greatest literary recognition.

**Mots-clés :** histoire littéraire, étranger, métèque, écrivain étranger, anti-académique, Romain Gary

**Keywords:** literary history, stranger, metic, foreign writer, anti-academic, Romain Gary

**Słowa kluczowe:** historia literatury, obcy, metys, pisarz zagraniczny, anty-akademicki, Romain Gary



**Dorota Rybicka**

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

ORCID 0000-0003-3898-9320

## Julien Green – amerykański Brytyjczyk z Paryża: tożsamość transkulturowa?

Julian<sup>1</sup> Hartridge Green urodził się i zmarł w Paryżu, tam też spędził większość swego 98-letniego życia. Jego rodzice nie byli jednak Francuzami: oboje pochodzili z arystokratycznych rodzin amerykańskiego Południa i do Francji wyjechali tylko dlatego, że zbankrutowawszy, nie mieli innego wyjścia. Mary Green – matka pisarza – nigdy nie pogodziła się z wygnaniem. Mówiła po francusku z błędami, a do dzieci zwracała się wyłącznie po angielsku. Była osobą energiczną i wesołą, lecz o świecie, który unicestwiła wojna secesyjna, opowiadała dzieciom jako o raj utraconym.

W tekście<sup>2</sup> dotyczącym napisanej po angielsku autobiografii *Memories of Happy Days*<sup>3</sup> pisarz podkreśla, że angielskiego uczył się z wielkim trudem. Jest to dziwne, zważywszy, że w języku tym zwracała się do niego Mary. Być może chłopiec więcej czasu spędzał z francuskojęzycznymi nianiami. Tak czy inaczej, choć Julien uwielbiał matkę, za rodzimym uważał język francuski:

Na próżno nauczyłem się angielskiego w dzieciństwie i nigdy nie przestałem nim mówić, nie mogę pisać w tym języku bez wrażenia, że próbuję nałożyć ubranie, które nie jest dla mnie; ubranie to mnie uwiera i mam świadomość, że noszę je gorzej niż by należało. To mundur, który mnie uciska. Mój szlafrok, mój strój codzienny, w którym czuję się swobodny i szczęśliwy, to francuski<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Do zamiany amerykańskiego „a” na bardziej francuskie „e” skłonił Greena pierwszy wydawca w drugiej połowie lat dwudziestych.

<sup>2</sup> J. Green, *Mon premier livre en anglais / My first book in English*, [w:] J. Green, *Le Langage et son double / The Language and its Shadow*, 1985, s. 214–252.

<sup>3</sup> J. Green, *Memories of Happy Days*, New York 1942, London 1944.

<sup>4</sup> „J’ai beau avoir appris l’anglais dans mon enfance et n’avoir jamais cessé de le parler depuis, je ne puis écrire en cette langue sans me dire que j’essaie de mettre un vêtement qui n’est pas fait pour moi; ce vêtement me gêne et j’ai conscience de le porter moins bien qu’il ne

W poświęconym dwujęzyczności eseju *Une expérience en anglais*<sup>5</sup> Green podkreśla wpływ języka na wybory człowieka. Stwierdza, że każdy język to pewien obraz świata, bo słowa w swojej konkretnej dźwiękowej i wizualnej postaci nie tylko wyrażają, ale też sugerują idee: pisząc *Endymiona* po francusku, Keats uzyskałby inną treść<sup>6</sup>. Tak też człowiek może mówić biegle w wielu językach, ale za własny uważa tylko jeden. Zgodnie z tą opinią, tylko sześć spośród siedemnastu powieści Greena rozgrywa się w Stanach Zjednoczonych<sup>7</sup>, a wszystkie zostały napisane po francusku, podobnie jak pięć nowel, pięć sztuk teatralnych, dziewięć tekstów autobiograficznych i osiemnaście tomów dziennika. Po angielsku Green stworzył tylko jedno opowiadanie – podczas młodzieńczych studiów na uniwersytecie w Wirginii<sup>8</sup> – i dwa teksty autobiograficzne – również w czasie pobytu w Stanach<sup>9</sup>.

Jednocześnie jednak w tym samym eseju Green wyznaje, że wcale nie jest pewien, czy język rzeczywiście ma aż takie znaczenie: ludziom zdarza się przecież zapominać mowę ojczystą<sup>10</sup>. W wywiadzie udzielonym Robertowi de Saint-Jean w 1926 roku oświadcza:

Wokół mojej osoby panuje pewne nieporozumienie. Często uchodziłem w oczach Amerykanów za Francuza; w oczach Francuzów, bardziej słusznie, za Amerykanina. Ludzie dziwią się, że piszę po francusku. Pewien wydawca spytał, czy piszę najpierw po angielsku, by następnie przetłumaczyć tekst na francuski. Piszę po francusku, ponieważ otrzymałem francuskie wykształcenie i ponieważ francuski stał się dla mnie nawykiem umysłowym<sup>11</sup>.

Faktem jest, że pisarz nigdy nie przyjął francuskiego obywatelstwa. W 1996 roku zrezygnował z przynależności do Akademii Francuskiej, stwierdzając, że „żadne zaszczyty go nie interesują” i że czuje się „wyłącznie Amerykaninem”<sup>12</sup>. Został pochowany w austriackim Klagenfurcie, w kościele Świętego Idziego (który zauroczył go posągami

---

faudrait. C'est un uniforme qui me serre. Ma robe de chambre, mon costume de tous les jours, celui dans lequel je me sens heureux et libre, c'est le français” [tłum. moje – D.R.; w dalszym ciągu tekstu wszędzie, gdzie nie podano inaczej, również tłumaczenie moje] – *Journal intégral 1919–1940*, t. 1, Paris 2019, notatka bez daty, między 14 a 17 lutego 1931 r., s. 362 (w dalszym ciągu tekstu cytaty z nieocenzurowanego *Dziennika* będą oznaczane jako: JI, numer strony).

<sup>5</sup> J. Green, *Une expérience en anglais...*, dz. cyt., s. 155–186, 173.

<sup>6</sup> Tamże, s. 162–163.

<sup>7</sup> J. Green, *Mont-Cinère, Moira, Każdy w swojej nocy, Les Pays Lointains, Les Étoiles du Sud, Dixie*.

<sup>8</sup> J. Green, *The Apprentice psychiatrist*, „University of Virginia Magazine” 1920, t. 63, s. 334–346 (wydanie francuskie w przekładzie É. Jourdan, *L'Apprenti psychiatre*, Paris 1977).

<sup>9</sup> J. Green, *Memories of Happy Days*, Harper, New York 1942, London 1944; J. Green, *Memories of Evil Days*, Charlottesville 1976.

<sup>10</sup> J. Green, *Mon premier livre en anglais...*, dz. cyt., s. 221.

<sup>11</sup> L. Treich, *Julien Green*, „L'Avenir”, 23 avril 1926, [w:] J. Green, *Oeuvres complètes*, t. 1, 1972, s. 1019–1020.

<sup>12</sup> Zob. *Julien Green quitte l'Académie Française*, notatka w „Libération” z 16 listopada 1996 r., [https://www.liberation.fr/culture/1996/11/16/julien-green-quitte-l-academie-francaise\\_188347/](https://www.liberation.fr/culture/1996/11/16/julien-green-quitte-l-academie-francaise_188347/) Jego dymisji nie przyjęto i został zastąpiony dopiero po śmierci.

Marii Panny), ponieważ francuski kościół katolicki odmówił mu pochówku w kościele w Andrésy (gdzie spędzał wakacje jako dziecko). Na nagrobku jego imię ma postać amerykańską: Julian, nie francuską: Julien.

Niezdecydowanie pisarza dzielają jego badacze. Na pytanie: „Kim jest Julien Green?” nie istnieje jedna, ogólnie przyjęta odpowiedź. Francuska Wikipedia określa go jako pisarza amerykańskiego tworzącego po francusku<sup>13</sup>, a także jako jednego z „amerykańskich pisarzy frankofońskiego pochodzenia” (obok m.in. Jonathana Littella, Jacka Kerouaca i Marguerite Yourcenar<sup>14</sup>). Wikipedia angielska przedstawia go jako pisarza amerykańskiego, polska jako „francuskiego pisarza katolickiego pochodzenia amerykańskiego”. John Brown pisze o jego przynależności do „literackiej wspólnoty francusko-amerykańskiej”<sup>15</sup>, Robie MacAuley nazywa Greena galijskim Amerykaninem<sup>16</sup>, a Giovanni Lucera i Michael O’Dwyer – Amerykaninem w Paryżu<sup>17</sup>. Z kolei I.W. Brock stwierdza stanowczo: „Choć rodzice Julienu Greena byli Amerykanami i choć on sam zachował amerykańskie obywatelstwo, trzeba zawsze pamiętać, że ponad wszelką wątpliwość był Francuzem. [...] Amerykaninem może być nazwany wyłącznie ze względu na swoje pochodzenie. Jego idee, język i filozofia są w przeważającej mierze francuskie”<sup>18</sup>. Pierwszy tom rocznika Międzynarodowego Stowarzyszenia Badań nad Greenem nosi tytuł *Julien Green et Amérique*, co świadczy o wadze, jaką kwestia amerykańskości francuskojęzycznego pisarza zachowuje w oczach jego miłośników<sup>19</sup>. Tytuł tomu czwartego, *Un Américain de Paris*<sup>20</sup>, stanowi oczywiście aluzję do filmu z Gene’em Kellym z 1951 roku oraz do pisarzy amerykańskich, którzy w latach dwudziestych minionego wieku szukali w Paryżu artystycznej tożsamości (tzw. „stracone pokolenie”: Hemingway, Fitzgerald, Stein)<sup>21</sup>, ale zamiana „w” na „z” wskazuje na źródłowość „francuskości”, przywracając równowagę. We wstępie do wspomnianego już pierwszego numeru rocznika „Études Greeniennes” Carole Auroy stwierdza, że omawiany autor

<sup>13</sup> „un écrivain de langue française”.

<sup>14</sup> Zob. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:%C3%89crivain\\_am%C3%A9ricain\\_francophone](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:%C3%89crivain_am%C3%A9ricain_francophone)

<sup>15</sup> Zob. J.L. Brown, *Remembering Julian Green, The Free Library*, January 1 1999, <https://www.thefreelibrary.com/Remembering-Julien-Green.-a054743313>

<sup>16</sup> Zob. R. MacAulney, *Review: Gallic American*, recenzja *Memories of Happy Days* Julienu Greena, „The Kanyon Review” 1943, t. 5, nr 2, <https://www.jstor.org/stable/4332412?seq=1>

<sup>17</sup> Zob. Przedmowa Giovanniego Lucery do *Le Langage et son double...*, dz. cyt., s. 7; M. O’Dwyer, *The Quest of an American in Paris: The Case of Julien Green*, „An Irish Quarterly Review” 1998, t. 87, nr 346, s. 121–127.

<sup>18</sup> „Although Julien Green’s parents were Americans, and although he himself has maintained American citizenship, it should be borne in mind that he is unmistakably French. [...] Mr Green may be called American only by his parentage. His ideas, language, and philosophy are primarily French” – I.W. Brock, *Julien Green: A Biographical and Literary Sketch*, „French Review” 1950, t. 23, nr 5, s. 347–359.

<sup>19</sup> „Études Greeniennes 1. Julien Green et l’Amérique”, red. C. Auroy, M.-F. Canérot, M. Raclot, Éditions Caliopées, 2009.

<sup>20</sup> „Études Greeniennes 4. Julien Green. Un Américain de Paris”, red. C. Auroy, M.-F. Canérot, M. Raclot, Éditions Caliopées, 2012.

<sup>21</sup> Zob. <https://www.francealumni.fr/fr/statique/ecrivains-americains-a-paris-11153>

jest „najbardziej amerykańskim z powieściopisarzy paryskich i najbardziej francuskim z pisarzy amerykańskich”<sup>22</sup>, obie opcje uznając za równoprawne. Glens S. Burne uważa, że Green „w pewnym sensie rozwiązał transatlantyczne problemy postawione przez Henry’ego Jamesa”, czyli „doskonale zmiksował stary świat z nowym”<sup>23</sup>. Czy jednak rzeczywiście można mówić o równowadze?

Jacques Petit, jeden z najważniejszych badaczy twórczości Julienu Greena, w tytule książki poświęconej temu pisarzowi określa go jako człowieka skądinąd<sup>24</sup>. W rzeczy samej, Green w różnych epokach swojego życia podkreślał towarzyszące mu poczucie wyobcowania. Była to obcość metafizyczna. Świat pełen udawania, przemocy i cierpienia budził w nim lęk, każąc tęsknić za bliskością Boga, którą odczuł kilka razy w życiu i której, ze względu na potrzeby ciała, nie umiał uczynić jedynym celem swoich dążeń. Obcość ta miała jednak również oblicze bardziej prozaiczne: miejsca, w których przebywał, ujawniały mu swoje wady, zaś dalekie kusily urokami. W Paryżu podkreślał swoją niechęć do środowiska francuskich twórców. Kiedy podczas drugiej wojny światowej znalazł się w Stanach, tęsknił za Paryżem i w dzienniku pisał o Francji jako o miejscu, bez którego świat byłby nie do zaakceptowania.

Green wydaje się idealnym, choć nieco przedwczesnym, przypadkiem niepowodzenia w budowaniu tożsamości transkulturowej. Przypomnijmy, że transkulturowość to stworzona przez filozofa Wolfganga Welscha<sup>25</sup> pod koniec XX wieku interpretacja procesów wywoływanych we współczesnych społeczeństwach przez bliższe niż kiedykolwiek sąsiedztwo różnych kultur narodowych. Pojęcie transkulturowości stanowi próbę rozwiązania problemów niesionych przez kulturowe różnice. Od wielokulturowości i interkulturowości różni ją przekonanie o nieistnieniu kultur jako pewnych osobnych całości, posiadających granice i dających się oddzielić od innych podobnych całości<sup>26</sup>. Pokazując, że każda kultura zawiera w sobie obce elementy, Welsch sytuuje się w nurcie „histori[i] zmagania z odmiennością innych kultur i uniwersalnym podziałem na nas i »ich«, innych, obcych”<sup>27</sup>. Jednocześnie jego koncepcja rzuca nowe światło na proces upodabniania się kultur, który budzi niepokój nie mniejszy

<sup>22</sup> „le plus américain des romanciers parisiens ou le plus français des écrivains américains” – „Études Greeniennes 1” ..., dz. cyt., s. 11.

<sup>23</sup> „had, in a sense, resolved the transatlantic problems posed by Henry James”; „had perfectly blended the old world and the new” – G.S. Burne, *Julian Green*, New York 1972, s. 11.

<sup>24</sup> J. Petit, *Julien Green, l’homme qui venait d’ailleurs*, Paris, Bruges 1969.

<sup>25</sup> Zob. W. Wolfgang, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, przeł. B. Susła, J. Wietecki, [w:] *Filozoficzne konteksty koncepcji rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 2, red. R. Kubicki, Poznań 1998, s. 195–222.

<sup>26</sup> Dorota Misiejuk wyjaśnia: „Transkulturowość jako koncept w miejsce idei całościowych kultur wprowadza ideę sieci kulturowych [...]. Transkulturowość nie zakłada relacji pomiędzy kulturowymi całościami, to poszczególne elementy sieci wzajemnie się przenikają. Konsekwencją tego jest proces hybrydyzacji kultur. Sieciowe rozumienie kultury czyni treści innych kultur treściami naszej kultury, o ile jesteśmy zainteresowani ich dziedziczeniem”. D. Misiejuk, *Transkulturowość*, [w:] *Leksykon studiów nad granicami i pograniczami*, <https://leksykon.granice.uni.wroc.pl/Artykuly/Transkulturowosc>

<sup>27</sup> K. Deja, *Transkulturowość: Od koncepcji Wolfganga Welscha do transkulturowej historii literatury*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2015, t. 26, s. 87–107.

niż ich antagonizmy: „[Welsch] wyraża przekonanie, że globalizacja prowadzi nie do unifikacji, ale do wytworzenia nowej różnorodności”<sup>28</sup>. Różnorodność ta wynika ze sposobu, w jaki członkowie współczesnych społeczeństw zmuszeni są konstruować swoją tożsamość: „ważną uwagą, w kategoriach definiowania transkulturowości, jest [...] myśl, że nie tylko społeczności, ale i ludzie stają się wielokulturowi”<sup>29</sup>. Jednostki sięgają mianowicie po elementy różnych kultur i stapiają je w sobie w wyjątkowy, niepowtarzalny sposób: „nawet jeśli dwoje ludzi korzysta z tego samego zestawu kulturowych elementów, każdy z nich nadaje zapewne poszczególnym elementom różną wagę”<sup>30</sup>. Aby pogodzić w sobie współistnienie elementów zaczerpniętych z różnych systemów, jednostki powinny wykształcić w sobie nowy rodzaj racjonalności, umożliwiający godzenie tego, co niewspółmierne, i rezygnujący z odwoływania się do tradycji<sup>31</sup>. Czy zatem Greenowskie wyobcowanie było efektem niewykształcenia w sobie tego rodzaju racjonalności?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, musimy się zastanowić, czy rzeczywiście wyalienowanie Greena wynika z nieumiejętności pogodzenia w sobie tego, co francuskie, z tym, co amerykańskie. Innymi słowy, będziemy próbowali ustalić, czy jego problemy stanowią jakąś postać opisywanego przez Williama Jamesa konfliktu Europy z Ameryką. Zaczniemy jednak od ustalenia, czym w przypadku Greena są „francuskość” i „amerykańskość”, czyli co oznacza wybór francuskiego jako języka twórczości, co odrzucenie francuskiego obywatelstwa oraz czym była dla pisarza Ameryka.

W tytule czwartego tomu „Études Greeniennes” „francuskość” Greena zostaje sprowadzona do relacji z Paryżem<sup>32</sup>. Jakkolwiek bowiem Green pisał po francusku, wśród francuskich pisarzy nie ma praktycznie żadnego, o którym mówiliby się, że wywarł na niego jakiś wpływ. Jako powieściopisarz poruszający tematykę religijną bywa zestawiany z Mauriakim, Camusem i Bernanosem<sup>33</sup>, ale też z Kafką, Grahamem Greenem, Huxleyem,

<sup>28</sup> D. Misiejuk, *Transkulturowość...*, dz. cyt.

<sup>29</sup> Tamże

<sup>30</sup> Cyt. za: Tamże

<sup>31</sup> Misiejuk stwierdza: „W kontekście tożsamości kulturowej jednostki myśl tę powinniśmy czytać jako postulat przeformułowania kategorii tożsamości zbiorowej z monolitycznie pojmowanego modernizmu w sieciowe jej rozumienie, wyznaczone przez postmodernizm. Pozostanie bowiem w narracji całościowo ujmowanej tożsamości zbiorowej sprawi, że narracje tożsamości dla jednostek staną się źródłem dylematów i ograniczeń raczej niż zasobem innowacyjności i drogą do szczęśliwego życia” – Tamże.

<sup>32</sup> Zob. „Études Greeniennes 4. Julien Green. Un Américain de Paris”..., dz. cyt.

<sup>33</sup> M.-F. Canérot, *Faut-il tuer le père? Méditation sur „Le Sagouin” de François Mauriac, „Épaves” de Julien Green*, „Études Greeniennes 8. Julien Green et les figures de la parenté”, red. C. Auroy, M.-F. Canérot, M. Raclot, Éditions Caliopées, 2016, s. 85–93; I. Aggoun, *Le Déchirement et le Châtiment de Soi dans „Épaves” de Julien Green et „la Chute” d’Albert Camus*, doktorat, San Jose State University, summer 2013.

Wilde'em, Moravią czy Beckettem<sup>34</sup>. Z autorami francuskimi, takimi jak Leiris<sup>35</sup>, Mauriac, Claudel<sup>36</sup> i Yourcenar<sup>37</sup>, jest porównywany wyłącznie jako autor autobiografii. Carole Auroy pisze, że choć podziwiał Balzaka, bliższa mu była metoda Dostojewskiego, którego przeczytał dopiero w latach pięćdziesiątych, bojąc się jego wpływu<sup>38</sup>. Ta sama badaczka pokazuje, że jego podejście do powieściopisarstwa było radykalnie różne od podejścia Gide'a i francuskich pisarzy postmodernistycznych<sup>39</sup>. Z kolei Gaëtan Picon stwierdza, że dzieło omawianego autora nie może być porównywane z żadnym innym: „Gdzie by nie zaklasyfikować Juliana Greena [...], zestawienie jego dzieła z dziełem innych współczesnych pisarzy zawsze będzie wydawać się arbitralne. Jego samotność jest całkowita”<sup>40</sup>. Michèle Raclot zauważa, że jest to prawda o praktycznie każdym wielkim pisarzu, ale jednocześnie podkreśla, że angielska, irlandzka i szkocka krew, płynąca w żyłach Juliana, dała mu szczególne wycucie tajemnicy kryjącej się za wszystkim, co zwyczajne i pospolite. Atmosfera niesamowitości, panująca w jego licznych powieściach, zbliża go do pisarzy anglosaskich: Dickensa, którego podziwiał za „nieświadomy sadyzm”, sióstr Brönte, które cenił za bezkompromisowość, z jaką podążały za wyobraźnią, Edgara Allana Poe, którego nazywał „księciem tajemnicy”, i Nathaniela Hawthorna, „bliższego nocy niż dniowi”<sup>41</sup>. Mamy tu nowe elementy: „irlandzkość”, „szkockość” i „angielskość”, powiązane z amerykańskością poprzez język i pochodzenie amerykańskiej rodziny pisarza, ale jednak odrębne. Sam Green, podkreślając swoje poczucie obcości wobec innych francuskich autorów poruszających tematykę wiary (Bernanosa, Mauriaka

<sup>34</sup> W pierwszym tomie książki Charlesa Moellera *Littérature du XXe siècle et christianisme. 1. Silence de Dieu*, Casterman, Paris 1959, Green figuruje obok Alberta Camus, André Gide'a, Aldousa Huxleya, Simone Weil, Grahama Greena i Georges'a Bernanosa. Zob. też A.-L. Andevent, „L'ennui est la mère de tous les vices”. *Mère et ennui dans „Mont-Cinère” de Julien Green et „L'Ennui” d'Alberto Moravia*, „Études Greeniennes 8. Julien Green et les figures de la parenté”..., dz. cyt., s. 59–68; E, Vernadakis, *Oscar Wilde et Julian Green: Marges, espaces et interlignes*, „Études Greeniennes 10. Julien Green et les écrivains d'expression anglaise”, red. C. Auroy, M.-F. Canérot, M. Raclot, Éditions Caliopées, 2018, s. 11–25; M. Raclot, *Trois formes contemporaines de la soif d'absolu: Green, Kafka, Beckett*, „Études Greeniennes 2. Julien Green et son siècle”, red. C. Auroy, M.-F. Canérot, M. Raclot, 2010, s. 23–54.

<sup>35</sup> Zob. K. Khalifé, *Les autobiographies de Julien Green et de Michel Leiris. Approches thématique et générique*, Paris 2015.

<sup>36</sup> Zob. C. Auroy, *Hôtes du langage. Claudel, Mauriac, Bernanos, Green*, Paris 2015.

<sup>37</sup> Zob. T.J.D. Armbrrecht, *At the Periphery of the Center: Sexuality and Literary Genre in the Works of Marguerite Yourcenar and Julien Green*, „Chiasma” 2007, t. 23.

<sup>38</sup> C. Auroy, „Par la cafetière de Balzac”: *Julien Green et le plus grand des romanciers français*, „L'Année Balzacienne” 2015, nr 16, s. 87–118; zob. też M. O'Dwyer *Julien Green: An avid Balzac reader*, „French Studies Bulletin” 2000, t. 21, nr 74.

<sup>39</sup> Zob. C. Auroy, *Malfaiteurs et faux-monnayeurs: Gide, Green et la genèse du roman*, [w:] *Julien Green et alii. Rencontres, parentés, influences*, red. C. Auroy, A. Schaffner, Éditions Universitaires de Dijon, 2011, s. 259–280.

<sup>40</sup> G. Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, S.R.F., rééd. 1953, s. 93 – cyt. za: M. Raclot, *Le sens du mystère dans l'oeuvre romanesque de Julien Green [Poczucie tajemnicy w dziele powieściowym Juliana Greena]*, Atelier National Reproduction des thèses, Lille 1988, s. 1.

<sup>41</sup> Michèle Raclot, *Le sens du mystère...*, dz. cyt., s. 3–4.

i Gide'a)<sup>42</sup>, wskazywał na dziedzictwo wyspiarskie: „Jestem z wychowania synem rasy anglosaksońskiej, angielskiej i szkockiej”<sup>43</sup>.

Amerykańskość to w oczach badaczy przede wszystkim związek z Południem. Większość artykułów zawartych w pierwszym tomie „Études Greeniennes” dotyczy właśnie tej tematyki. Emmeline Gros nazywa Greena Południowcem, zestawiając go z Faulknerem i podkreślając, że związek z amerykańskim Południem, które przecież po wojnie secesyjnej przestało istnieć jako materialna rzeczywistość i stało się mitem, rodzi specyficzne podejście do czasu: zawieszenie jego biegu, brak przyszłości, przedłużanie się w nieskończoność chwili obecnej, poprzedzającej katastrofę. Również obsesja Greena na punkcie ukazania prawdy może być powiązana z amerykańskim Południem, którego wizerunek w historii ukształtowała zwycięska Północ<sup>44</sup>.

Autorka artykułu postanowiła sprawdzić, co o „amerykańskości”, „angielskości” i „francuskości” Juliana Greena powie zestawienie wybranych tekstów tego autora o różnym stopniu fikcyjności (referencyjności). Wybrane powieści dziejące się w Stanach zostaną porównane z powieściami dziejącymi się we Francji, fragment autobiografii napisanej po francusku z autobiograficznym tekstem napisanym po angielsku, zaś portrety pisarzy angielskich zawarte w esejach z portretami pisarzy francuskich w nieocenzurowanym *Dzienniku*.

Opublikowany w 1926 roku *Mont Cinère*<sup>45</sup> i wydana rok później *Adrianna Mesurat*<sup>46</sup> to powieści niemal bliźniacze. Emily Fletcher mieszka na prowincji amerykańskiej, zaś Adrianna w małym miasteczku francuskim, ale ich los rozwija się według identycznego schematu. Obie bohaterki są półsierotami, obie są poddane specyficznej tyranii nieśmiałego, owładniętego obsesją rodzica. Obie rodziny składają się z trzech członków. W obu przypadkach trzecia osoba również cierpi z powodu materialnej zależności od pani lub pana domu i aby się uwolnić, wciąga główne bohaterki w swoje intrygi. Zarówno Emily, jak i Adrianna próbują znaleźć ratunek w relacji z mężczyzną, pokonują rodzica, ale mimo to ponoszą klęskę. Oba utwory pytają o możliwość przewyciężenia przez dziecko destrukcyjnego wpływu egoistycznych, posiadających absolutną władzę rodziców, oba też udzielają takiej samej pesymistycznej odpowiedzi. W obu powieściach dom dostarcza właścicielowi tożsamości posiadacza. W obu rodzina jest zamkniętym światem, a bohaterki, szukające wsparcia poza rodzinnym kręgiem, trafiają

<sup>42</sup> „Neguję wszelkie duchowe pokrewieństwo z pisarzami, których katolicyzm jest tak bardzo francuski” – „[...] je ne toute parenté spirituelle avec des écrivains qui sont d'un catholicisme tellement français.” – M. Raclot, *Interview de Julien Green le 31 août 1989*, [w:] „Roman 20–50”, nr 10: *Julien Green, Chaque homme dans sa nuit*, décembre 1990, Université de Lille III, Centre d'étude du roman des années 1920 à 1950, s. 105–118, 110.

<sup>43</sup> „Je suis de formation, de race anglo-saxonne, anglaise et écossaise.” – M. Raclot, *Interview de Julien Green le 31 août 1989...*, dz. cyt., s. 110.

<sup>44</sup> Zob. E. Gros, *Julien Green dans la tradition sudiste de William Faulkner et des écrivains de langue anglaise*, „Études Greeniennes 10. Julien Green et les écrivains d'expression anglaise”..., dz. cyt., s. 43–56.

<sup>45</sup> J. Green, *Mont-Cinère...*, dz. cyt.

<sup>46</sup> J. Green, *Adrienne Mesurat*, Paris 1927 (*Adrianna Mesurat*, przeł. W. Bieńkowska, Warszawa 1973).

na niezrozumienie. Istnieją oczywiście różnice. Po pierwsze, Emily mieszka z matką, a jej babka wprowadza się do Mont-Cinère, gdy dziewczyna stoi na progu dorosłości, natomiast Adrianna wzrasta u boku ojca, zaś Herminia, jako starsza siostra, jest przy niej od narodzin. Po drugie, Emily przejmuje dom dzięki małżeństwu z niekochanym mężczyzną, zaś zakochana bez wzajemności Adrianna zajmuje miejsce ojca, spychając go ze schodów. Po trzecie, Emily niszczy dom i siebie, zaś Adrianna popada w szaleństwo. Różnice te uwydatniają jednak tylko podobieństwo ludzkich pragnień, reakcji i problemów w różnych kontekstach społecznych, wskazując na istnienie ludzkiej natury, która sprawia, że zastąpienie miłości posiadaniem prowadzi do katastrofy, przemoc nie daje rzeczywistego uwolnienia, a marzenie o niezależności rozmija się z najgłębszymi potrzebami człowieka. Wydaje się, że różnice nie wynikają z odmienności kulturowej, lecz z wewnętrznej ewolucji samego autora. Można mianowicie przypuszczać, że w *Mont-Cinère* przepracowuje on relację z matką. Agresja przybiera w tej powieści postać autoagresji, ponieważ podniesienie ręki na matkę nie wydaje się możliwe: odrzucenie jej wpływu może nastąpić tylko poprzez autodestrukcję. Mężczyzna jest przez kobietę postrzegany jako narzędzie do uzyskania niezależności. W *Adriannie* agresja kieruje się na zewnątrz (ku ojcu), co umożliwia narodzenie się pozytywnych uczuć wobec osoby przeciwnej płci, która nie jest już postrzegana wyłącznie jako środek do wyzwolenia.

Do wniosku, że los powieściowych postaci Greena jest przedstawiany jako niezależny od miejsca, w jakim się rozgrywa, zdaje się prowadzić również porównanie dwóch powieści „amerykańskich”, napisanych w odstępie dziesięciu lat: *Moïry* (1950)<sup>47</sup> i *Każdego w swojej nocy* (1960)<sup>48</sup>, których bohaterowie na pierwszy rzut oka nie mają ze sobą nic wspólnego. Amerykanie Joseph Day i Wilfred Ingram stanowią swoje przeciwieństwo: pierwszy studiuje, drugi pracuje jako subiekt; pierwszy to nienawidzący seksualności purytanin, drugi nie potrafi obyć się bez rozkoszy fizycznej; pierwszy zakochuje się w kobiecie niemoralnej i odczuwa nieświadomy pociąg wobec homoseksualisty będącego człowiekiem honoru, drugi zakochuje się w kobiecie pobożnej i gardzi homoseksualistą uprawiającym prostytutkę, choć jednocześnie tylko z nim potrafi rozmawiać o religii; pierwszy popełnia morderstwo, drugi zostaje zamordowany. A jednak między bohaterami istnieje pewne podobieństwo, które naprowadza nas na ciekawy trop w kwestii „amerykańskości” Julienu Greena. Otóż obaj bohaterowie mają wiarę i marzą o świętości. Otóż takich marzeń nie żywi żadna z głównych postaci mieszkających w Europie. Wręcz przeciwnie, bohaterowie najbardziej francuskiej z powieści Greena: *Manekinów*<sup>49</sup>, której akcja rozgrywa się w Paryżu, są areligijni. Eliana co prawda wychowała się w klasztorze, ale nie ma wiary – stara się postępować moralnie, ale jest to raczej przymus uwarunkowania niż odruch serca. Religijną letniość Europy daje się odnieść również do zestawienia *Mont-Cinère* i *Adrianny Mesurat*: Emily zwraca się o pomoc do pastora – lekarza dusz, Adrianna natomiast do lekarza ciała (nawiasem

<sup>47</sup> J. Green, *Moïra*, Paris 1950.

<sup>48</sup> J. Green, *Chaque homme dans sa nuit*, Paris, 1960 (*Każdy w swojej nocy*, przeł. W. Bieńkowska, Warszawa 1964).

<sup>49</sup> J. Green, *Épaves*, Paris 1932 (*Manekiny*, przeł. B. Durbajło, Warszawa 1985).

mówiąc, lekarz dusz zaleca małżeństwo, a lekarz ciała pobożność). Można by w tym dostrzec formę Jamesowskiej opozycji między cyniczną Europą a „czystą” Ameryką. Wniosek ten potwierdzają uwagi, jakie znajdujemy w wywiadach udzielonych przez Greena po publikacji *Mont-Cinère*. Stwierdza on w nich, że Europejczycy nie znają Ameryki, nie są bowiem świadomi „nastawienia tej rasy na duchowość, a nawet woli mistycyzmu”, widocznych zwłaszcza na prowincji, gdzie „wycucie Boga zapuściło głębokie korzenie”<sup>50</sup>. Co ciekawe, w parze z amerykańską wiarą idzie głęboki pesymizm, który krytycy zarzucali Greenowi w komentarzach do jego pierwszych dwóch powieści. Sam Green podkreślał ten związek:

Na dnie amerykańskiej duszy drzemie niewyleczalny smutek, melancholia, o której w Europie nie mają najmniejszego pojęcia. Purytanizm głosi pesymizm w niewielkim tylko stopniu powściągnięty, a purytanin istnieje w Amerykaninie najbardziej nawet nowoczesnym, najbardziej „europejskim”.<sup>51</sup>

Czy takie określenie amerykańskości znajduje potwierdzenie na poziomie autobiografii?

Napisany po angielsku tekst autobiograficzny, któremu chcemy przyjrzeć się bliżej, powstał w Stanach Zjednoczonych i został wydany w Ameryce w roku 1942, w Londynie natomiast w 1944. Trzeba jednak podkreślić, że kiedy w czasie wizyty w Ameryce w 1940 roku Green postanowił napisać autobiografię, zaczął po francusku i dopiero po ukończeniu pierwszego rozdziału stwierdził, że skoro przez kilka najbliższych lat pozostanie w Stanach, rozsądniej będzie redagować wspomnienia od razu po angielsku. Istniejące fragmenty francuskie zostały opublikowane w czasopiśmie „Oeuvres Nouvelles” w 1943 roku. Fragment francuski otrzymał tytuł *Quand nous habitons tous ensemble*<sup>52</sup>, autobiografia angielska natomiast – *Memories of Happy Days*<sup>53</sup>: „wspólne zamieszkiwanie” zostaje zamienione na bardziej jednoznaczne „szczęście”. Zmianie tytułu towarzyszy zmiana pisarskiego celu. W krótkiej notce poprzedzającej *Quand nous habitons* pisarz stwierdza, że pragnął „utrwalić w pamięci niektóre punkty własnej przeszłości, a przede wszystkim mówić o Francji do francuskich przyjaciół na wygnaniu”<sup>54</sup>. We wstępie do *Memories of Happy Days* cel osobisty nie zostaje

<sup>50</sup> „le côté spirituel, voire mystique de la race” „le sentiment de Dieu plonge de profondes racines” – L. Treich, *Julien Green...*, dz. cyt., s. 1019–1020.

<sup>51</sup> „Au fond de l’âme américaine dort une incurable tristesse, une mélancolie dont on n’a pas la moindre idée en Europe. Le puritanisme prêche un pessimisme à peine mitigé, et il y a un puritain au fond de l’Américain le plus moderne, le plus »européen«” – R. de Saint-Jean, *Une heure chez M. Julien Green. Une découverte de l’Amérique*, „L’Avenir”, 3 novembre 1926, [w:] J. Green, *Oeuvres complètes*, t. 1..., dz. cyt., s. 1020–1022.

<sup>52</sup> J. Green, *Quand nous habitons tous ensemble*, [w:] J. Green, *Oeuvres complètes*, t. 4, 1990, s. 807–828 (pierwsze wydanie „Œuvres nouvelles”, nr 2, New York 1944).

<sup>53</sup> J. Green, *Memories of Happy Days...*, dz. cyt.

<sup>54</sup> „un peu pour fixer certains points du passé dans ma mémoire mais surtout pour parler de la France à mes amis français en exil”. J. Green, *Quand nous habitons tous ensemble...*, dz. cyt., s. 809.

wspomniany: wskrzeszenie przeszłości ma służyć wyłącznie wyrażeniu wdzięczności wobec kraju, który umożliwił dalekie dziś szczęście, oraz pogardy dla jego zwycięzcy. Tekst francuski zaczyna się od tradycyjnego „Urodziłem się...”<sup>55</sup>, angielski natomiast od „Oboje moi rodzice byli Południowcami”<sup>56</sup>. O mieszkaniu na ulicy Ruhmrkoff, w którym bohater przyszedł na świat, w tekście francuskim nie dowiadujemy się niczego, w tekście angielskim natomiast pojawia się informacja, że frywolne amerykańskie meble kontrastowały z surowością architektury. Narrator podkreśla też, że niedopasowanie mebli do charakteru pomieszczeń było przez Greenów interpretowane jako dowód ich wyższości nad meblami francuskimi, nie zaś jako wada. Tekst angielski informuje też, że niewiele brakowało, by Julien nie mógł się chwalić, że jest jednocześnie paryżaninem i obywatelem amerykańskim, ponieważ mieszkanie znajdowało się na obrzeżach Paryża. Narrator podkreśla przy tej okazji, że nie jest Amerykaninem naturalizowanym, lecz z urodzenia. W tekście francuskim o pochodzeniu rodziców nie ma mowy – pisarz zakłada, że czytelnik zna powody, dla których jego matka mówiła w domu po angielsku. W tekście angielskim pojawia się też Lasek Buloński z jego dwoma obliczami: miejsca zabaw dzieci i miejsca „scen o mniej niewinnym charakterze”<sup>57</sup>. Narrator podkreśla, że rodzina nie była świadoma istnienia tego drugiego oblicza. Oba teksty mówią o biedzie, w której rodzina żyła w najwcześniejszym okresie życia Julienu, jakkolwiek w tekście francuskim zostaje ona określona jako bieda najboleśniejsza, bo pamiętająca okres dostatku. W tekście angielskim podkreśla ona raczej rodzinne szczęście, którego nie mogła udaremnić. W obu wersjach narrator zwraca uwagę na brzydkie brzmienie nazwy ulicy, która ujrzała jego przyjście na świat, ale w tekście francuskim zostaje ono uznane za nieistotne wobec faktu bycia paryżaninem, a w tekście angielskim zostaje porównane do kasłania i wywołuje skojarzenie z ubóstwem. W tekście angielskim narrator dodaje, że gdy po latach odwiedził miejsce, w którym spędził pierwsze trzy lata swojego życia, wydało mu się czyste i porządne, inne niż w opowieściach dorosłych. Powyższe przykłady, które można by mnożyć, pokazują, że zwracanie się do czytelnika francuskiego lub amerykańskiego miało wpływ na sposób konstruowania przez Greena autobiograficznej opowieści, a ściśle rzecz biorąc, decydowało o wysuwaniu na pierwszy plan odmiennych jej składników.

Obie wersje różni jednak również pewna cecha, której nie da się powiązać z narodowością odbiorcy, a która wykazuje związek z zauważoną przez nas różnicą między powieściami francuskimi i powieściami angielskimi. Autobiografia angielska mianowicie bardziej niż francuska skupia się na konkretach i unika mówienia o uczuciach. Wnętrza pomieszczeń są w niej dokładnie opisywane, jak w powieściach. W wersji francuskiej pozostają niewidoczne. Fakt, że drzwi salonu otwierały się w sposób, który umożliwiał chłopcu wyskakiwanie zza nich i napędzanie stracha wchodzącym osobom, zostaje wspomniany w wersji angielskiej. W wersji francuskiej konkret łączy się z głębszym znaczeniem. W obu wersjach pojawia się kos, który w scenie

---

<sup>55</sup> Zob. Tamże, s. 810.

<sup>56</sup> „Both my parents were Southerners.” – J. Green, *Memories of Happy Days...*, dz. cyt., s. 1.

<sup>57</sup> Tamże, s. 3.

z ocenzurowanego *Dziennika* ściągą na Julienu niezasłużoną karę<sup>58</sup>. W wersji francuskiej jednak kos gwizdże w liściach kasztanowca, na który chłopiec spogląda, bawiąc się u stóp matki czytającej po angielsku Biblię jego siostrom. Śpiew ptaka towarzyszy tu nieoczekiwanemu narodzeniu się zdolności rozumienia angielskich słów, o którym dziecko nie może powiedzieć pochłoniętej lekturą matce<sup>59</sup>. W wersji angielskiej ptak śpiewa wczesnym rankiem, dodając otuchy chłopcu czekającemu na rozproszenie się nocnego mroku<sup>60</sup>. W wersji francuskiej znajdujemy metarefleksję, dotyczącą celowości przywoływania wspomnień: motywacją okazuje się pragnienie odnalezienia prawdy o sobie poprzez sięgnięcie do źródeł<sup>61</sup>. W wersji angielskiej przedsięwzięcie autobiograficzne nie domaga się umotywowania. Motyw przywoływania diabła z szafy zawierającej garderobę matki pojawia się w obu wersjach, ale we francuskiej dowiadujemy się, że zaciekawienie piekielną osobą zostało obudzone przez ilustracje Gustava Doré do *Piekieła* Dantego i wyjaśnienia uzyskane od niani Joséphine. Przerazony Julien przybiega do matki i nie opowiada o tym, co mu się przydarzyło, a jedynie pyta, czy jest pewna, że on nie pójdzie do piekła. Matka wyśmiewa jego obawy, zapewniając, że dla chrześcijanina jest to niemożliwe<sup>62</sup>. W autobiografii angielskiej nie ma rozmowy o piekle, Julien po prostu rzuca się w objęcia matki, chowając twarz na jej łonie z okrzykami przerażenia. Epizod ten w wersji angielskiej kończy się żartem: „Każda kolejna próba [przywołania diabła] kończyła się takim samym haniebnym odwrotem i w efekcie do dzisiaj moje wyobrażenia o powierzchowności Szatana opierają się na informacjach z drugiej ręki”<sup>63</sup>. I wreszcie wersja angielska nie zawiera sceny, w której modląc się z matką, chłopiec po raz pierwszy doświadcza emocji o charakterze religijnym. Można powiedzieć, że autobiografia angielska ma charakter zbioru anegdot z dzieciństwa, podczas gdy tekst francuski w większym stopniu skupia się na uczuciach i emocjach, dotykając również kwestii religijnych.

Dokonane ustalenia znajdują potwierdzenie w uwagach zawartych w eseju *Mon premier livre en anglais*<sup>64</sup>, w którym Green opowiada o okolicznościach powstania *Memories of Happy Days*. Pisarz stwierdza, że tekst ten nie mógł być prostym tłumaczeniem *Quand nous habitons tous ensemble*, ponieważ angielski wywołuje odmienne wspomnienia i domaga się odmiennego sposobu pisania: „Język francuski

---

<sup>58</sup> 27 lutego 1933 roku Green opisuje scenę, która świadczy o tym, że impulsywność czyniła czasem matkę przyszłego pisarza niesprawiedliwą i że czuł się on odpowiedzialny za jej uczucia: zapytany o francuską nazwę ptaka, którego wspólnie obserwowali, chłopiec odpowiedział „merle” i zainkasował policzek, ponieważ matka wzięła „merle” za „merde”. Nie wyjaśnił pomyłki, bo nie chciał zawstydzić ubóstwianej osoby. – II, s. 781.

<sup>59</sup> J. Green, *Quand nous habitons tous ensemble...*, dz. cyt., s. 807–828.

<sup>60</sup> J. Green, *Memories of Happy Days...*, dz. cyt., s. 7.

<sup>61</sup> J. Green, *Quand nous habitons tous ensemble*, dz. cyt., s. 811.

<sup>62</sup> Tamże, s. 819–820.

<sup>63</sup> „each new attempt ended in the shameful flight I have described, and to this day my conception of Devil’s appearance is based on second-hand information” – J. Green, *Memories of Happy Days...*, dz. cyt., s. 7.

<sup>64</sup> J. Green, *Mon premier livre en anglais...*, dz. cyt.

interpretuje wszechświat w jeden sposób, a język angielski w inny<sup>65</sup>. Autor posuwa się wręcz do stwierdzenia, że pisząc po angielsku, stawał się kimś innym niż kiedy pisał po francusku: „Nie mówiłem w obu językach tego samego, ponieważ pisząc po angielsku, miałem poczucie, że nie jestem całkiem tą samą osobą”<sup>66</sup>. Green precyzuje tę różnicę: „Kiedy czytałem próbny wydruk mojej książki, uderzyło mnie wszystko, czego nie mówiłem lub co z pewnością bym powiedział, gdybym pisał ją po francusku”. Okazało się, że język angielski zmusza do dużo większej dyskrecji niż język francuski: „Nie wiem dlaczego, ale wyznanie uczynione po angielsku ma od razu niejasny posmak skandalu”<sup>67</sup>. Pisarz podkreśla, że ów imperatyw dyskrecji był szczególnie gwałtowny w kwestiach religijnych: „Kusiło mnie nawet, by z drugiej części książki usunąć to niewiele, co już tam na ten temat napisałem”<sup>68</sup>. Mamy tu sprzeczność: w powieściach to Amerykanie posiadają wiarę i marzą o świętości, na poziomie autobiografii język angielski nie nadaje się do mówienia o religii i uczuciach. Sprzeczność ta jest jednak pozorna. W tekście *Les Blessures de la parole dans „l'Autobiographie” greenienne*<sup>69</sup> Carole Auroy podkreśla, że dla Greena to, co autentyczne, nie potrzebuje słów: matka kocha, więc nie potrzebuje tego mówić, słowa natomiast stwarzają miejsce na nieporozumienia<sup>70</sup>. Angielski odsyła zatem do tego, co religijne, najintymniejsze i niewyraźne, a francuski jest miejscem emocji i komunikacji. Amerykańskość/angielskość jest miejscem doświadczenia mistycznego, francuskość przestrzenią, w której można się do niego zdystansować i je opisać.

Kolejny poziom fikcyjności ujawnia różnicę między angielskością a francuskością. Jacques Petit stwierdza, że działalność krytyczna nudziła Julienu Greena<sup>71</sup>. Mimo to w latach dwudziestych napisał aż dziewięć esejów prezentujących pisarzy anglojęzycznych: Williama Blake’a, Lorda Byrona, Jamesa Joyce’a (dwa artykuły), Samuela Butlera, Samuela Johnsona, Charlotte Brontë i Nathaniela Hawthorne’a<sup>72</sup>. Czytając te teksty, jesteśmy zaskoczeni ujawniającym się w nich poczuciem humoru, niemal nieobecnym w utworach powieściowych i autobiograficznych. Green bezlitośnie eksponuje

<sup>65</sup> „En lisant les épreuves de mon livre, je fus donc frappé de tout ce que je n’y disais point et de ce que j’aurais certainement dit, si je l’avais écrit en français, par exemple tout ce qui pouvait avoir trait au développement du sentiment religieux. Je fus même tenté de supprimer le peu que j’avais dit sur ce point dans la seconde moitié du livre en question. Pourquoi ? Je n’en sais rien. C’était à cause de l’anglais” – Tamże, s. 233.

<sup>66</sup> „Je ne disais pas les mêmes choses dans les deux langues, parce qu’en écrivant en anglais j’avais le sentiment obscur de n’être pas tout à fait la même personne” – Tamże, s. 229.

<sup>67</sup> „Je ne sais pas pourquoi, une confidence en anglais prend une vague apparence de scandale” – Tamże, s. 235.

<sup>68</sup> „Je fus même tenté de supprimer le peu que j’avais écrit sur ce point dans la seconde moitié du livre en question” – Tamże, s. 233.

<sup>69</sup> C. Auroy, *Les Blessures de la parole dans l'Autobiographie greenienne*, [w:] Julien Green. *Non-dit et ambiguïté*, red. M.-F. Canérot, M. Raclot, Paris 2007, s. 145–167.

<sup>70</sup> Tamże, s. 147.

<sup>71</sup> J. Petit, notka do *Suite anglaise*, [w:] J. Green, *Oeuvres complètes...*, t. 1, dz. cyt., s. 1243.

<sup>72</sup> Eseje te zostały opublikowane w zbiorze *Suite anglaise*, Les Cahiers de Paris, II<sup>e</sup> série, cahier VII, Paris 1927.

śmieszności sławnych postaci, nie odzierając ich jednak z wielkości. O Samuelu Johnsonie pisze na przykład:

Rozmowa Johnsona miała dwie cechy szczególne: po pierwsze ograniczała się ogólnie rzecz biorąc do monologu, którego lepiej było nie przerywać, po drugie dotyczyła wszystkiego i opiniowała o wszystkim w sposób nieodwołalny. [...] Największe głupoty wychodzące z ust Johnsona nabierały pozorów prawdziwości, wynikających niewątpliwie ze stylu mówcy, doskonałej symetrii zdań i straszliwego arsenału uczonych słów o łacińskich końcówkach<sup>73</sup>.

Również napisany po angielsku w 1942 roku w Stanach esej dotyczący francuskiego pisarza Charlesa Péguy<sup>74</sup>, stanowiący wstęp do pierwszego tomu dokonanych przez Greena przekładów poezji tego autora, jest pełen zabawnych sformułowań. Można uznać, że właśnie humor wyzwalany przez „angielskość”, narzucającą emocjonalny dystans, mógł stanowić dla autora *Adrianny* motywację do zajęcia się twórczością krytyczną. Zupełnie inaczej ma się sprawa z portretami pisarzy francuskich w *Dzienniku*. Są one złośliwe, ale zupełnie pozbawione humoru. Uwagi o Mauriaku w *Dzienniku* wyrażają ten sam krytycyzm w dużo mniej elegancki sposób. 2 maja 1929 roku Green określa na przykład starszego kolegę jako „jedną z największych miernot w okropnym literackim środowisku paryskim”<sup>75</sup>, 18 listopada 1934 roku jako „stare szydercze ptaszysko” i „stare dziecko pozbawione złudzeń”<sup>76</sup>. 29 marca 1933 roku pisze: „Uśmiechnął się smutno, pokazując zęby jak pies”<sup>77</sup>. 16 listopada 1932 roku opowiada bez cienia życzliwości: „Mauriac peroruje ile może, bo głos nie pozwala mu już przerywać innym, jak kiedyś”<sup>78</sup>, a 14 czerwca 1932 roku kreśli kilkoma słowami mało życzliwy portret: „Mauriac onegdaj mówi mi o Gidzie ze smutkiem i pogardą. Jego twarz starej kobiety kurczy się, nozdrza rozszerzają, jakby wyczuł jakiś brzydki zapach”<sup>79</sup>.

Analiza utworów na różnym poziomie fikcyjności pokazuje, że amerykańskie korzenie Greena ujawniają się przede wszystkim w charakterze jego wiary, opartej

<sup>73</sup> „La conversation de Johnson avait deux particularités: la première était qu'en général cette conversation se réduisait à un monologue qu'il ne faisait pas toujours bon d'interrompre, et la seconde qu'elle traitait de tout et se prononçait sur tout d'une manière irrévocable. [...] Les plus énormes bêtises qui sortaient de la bouche de Johnson prenaient en effet je ne sais quel accent de véracité qui tenait sans doute au style de l'orateur, à la parfaite symétrie de ses phrases et à son redoutable arsenal de mots savants à désinances latines” – J. Green, *Suite anglaise*, Éditions du Seuil, 1988, s. 12.

<sup>74</sup> J. Green, *Vie et mort d'un poète / Life and Death of a poet*, [w:] J. Green, *Le Langage et son double...*, dz. cyt., s. 253–298.

<sup>75</sup> „un des plus médiocres de l'épouvantable milieu littéraire parisien” – II, s. 221.

<sup>76</sup> „un vieil oiseau blagueur”, „ce vieil enfant désabusé” – Tamże, s. 1128–1129.

<sup>77</sup> „Il sourit tristement, montrant les dents comme un chien” – Tamże, s. 804.

<sup>78</sup> „Mauriac péroré de son mieux, sa voix ne lui permettant plus de couper la parole à autrui comme jadis” – Tamże, s. 719.

<sup>79</sup> „Mauriac l'autre jour me parle de Gide avec tristesse et dédain. Sa babine se retousse, sa narine s'ouvre comme s'il flairait quelque mauvaise odeur” – Tamże, s. 625.

na bezpośrednim doświadczeniu, nie zaś na rozumowaniu, wiary pełnej niepokoju, charakterystycznej dla amerykańskiego Południa. Bohaterowie europejscy, a zwłaszcza francuscy, są ateistami. Francuskość to obszar, na którym może być wyrażone to, co w obszarze amerykańskości znajduje się poza słowami, a także obszar emocji i twórczości. Analiza tekstów na najniższym poziomie fikcyjności pokazała z kolei, że Greenowska „angielskość” to humor, z jęgo dystansem i lakonicznością.

W osobowości Greena znajdujemy zatem elementy opozycyjne: żarliwą amerykańską wiarę i francuski racjonalizm. Sytuację komplikuje pierwiastek szkocko-irlandzki w postaci trącającego pogaństwem zamięłowania do niesamowitości oraz brytyjska powściągliwość i ironia. Mimo to wydaje się, że źródłem Greenowskiego wyalienowania nie jest niezdolność do scalenia w nową całość elementów zaczerpniętych z różnych kultur narodowych. Wbrew transkulturowości wydaje się, że żadna racjonalność nie byłaby w stanie tego dokonać. Poza tym pisarz dla każdego z nich znalazł w swoim życiu stosowną przestrzeń. Jednocześnie niejako ponad różnorodnością kultur narodowych znajdujemy sklepienie kultury śródziemnomorskiej. Trzeba podkreślić, że poszukiwania, które Green, niezadowolony z chrześcijaństwa, prowadził na obszarach innych systemów religijnych, usytuowanych poza tą kulturą, nie przyniosły zadowalających rezultatów, ponieważ elementy obce zniszczyłyby spójność, której, przeciwnie, nie rozrywały wewnętrzne konflikty pisarza – nie rozrywały w tym sensie, że tożsamość ta zachowywała swoją zdolność pełnienia funkcji regulatora. Wydaje się zatem, że źródłem Greenowskiej alienacji nie była niezdolność pogodzenia w obrębie własnej osobowości elementów różnych kultur, lecz wyrażane przez Greena przekonanie, iż nie może być kochany, każące pragnąć niemożliwej pełni.

## Bibliografia

- Aggoun I., *Le Déchirement et le Châtiment de Soi dans „Épaves” de Julien Green et „la Chute” d’Albert Camus*, doktorat, San Jose State University, summer 2013.
- Andevert A.-L., „L’ennui est la mère de tous les vices”. *Mère et ennui dans „Mont-Cinère” de Julien Green et „L’ennui” d’Alberto Moravia*, „Études Greeniennes 8. Julien Green et les figures de la parenté”, red. C. Auroy, M.-F. Canérot, M. Raclot, 2016, s. 59–68.
- Ambrecht T.J.D., *At the Periphery of the Center: Sexuality and Literary Genre in the Works of Marguerite Yourcenar and Julien Green*, „Chiasma” 2007, t. 23.
- Auroy C., „Par la cafétéière de Balzac”. *Julien Green et „le plus grand des romanciers français”*, „L’Année Balzacienne” 2015, nr 16, s. 87–118.
- O’Dwyer M., *Julien Green: An avid Balzac reader*, „French Studies Bulletin” 2000, t. 21, nr 74.
- Auroy C., *Les Blessures de la parole dans l’Autobiographie greenienne*, [w:] *Julien Green. Non-dit et ambiguïté*, red. M.-F. Canérot, M. Raclot, Paris 2007, s. 145–167.
- Auroy C., *Malfaiteurs et faux-monnayeurs: Gide, Green et la genèse du roman*, [w:] *Julien Green et alii. Rencontres, parentés, influences*, red. C. Auroy, A. Schaffner, 2011, s. 259–280.
- Auroy C., *Hôtes du langage. Claudel, Mauriac, Bernanos, Green*, Paris 2015.
- Brown J.L., *Remembering Julian Green*, *The Free Library*, January 1 1999, <https://www.thefreelibrary.com/Remembering-Julian-Green.-a054743313>

- Brock I.W., *Julien Green: A Biographical and Literary Sketch*, „French Review” 1950, t. 23, nr 5, s. 347–359.
- Burne G.S., *Julian Green*, New York 1972.
- Canérot M.-F., *Faut-il tuer le père? Méditation sur „Le Sagouin” de François Mauriac, „Épaves” de Julien Green*, „Études Greeniennes 8. Julien Green et les figures de la parenté”, red. C. Auroy, M.-F. Canérot, M. Raclot, 2016, s. 85–93.
- Dutter C., *Flannery O’Connor, Julien Green: Des écrivains en résonance. Joseph Day, anti-héros de Moïra tout droit sorti d’une nouvelle o’connorienne*, „Études Greeniennes 10. Julien Green et les écrivains d’expression anglaise”, red. C. Auroy, M.-F. Canérot, M. Raclot, 2018, s. 57–64.
- Green J., *Mont-Cinère*, Paris 1926.
- Green J., *Adrienne Mesurat*, Paris 1927 (*Adrianna Mesurat*, przeł. W. Bieńkowska, Warszawa 1973).
- Green J., *Épaves*, Paris 1932 (*Manekiny*, przeł. B. Durbajło, Warszawa 1985).
- Green J., *Moïra*, Paris 1950.
- Green J., *Chaque homme dans sa nuit*, Paris 1960 (*Każdy w swojej nocy*, przeł. W. Bieńkowska, Warszawa 1964).
- Green J., *Les Pays Lointains*, Paris 1987.
- Green J., *Les Étoiles du Sud*, Paris 1989.
- Green J., *Dixie*, Paris 1995.
- Green J., *Partir avant le jour*, Paris 1963 (*Wyruszyć przed świtem*, przeł. Z. Milewska, Warszawa 1969).
- Green J., *Mille chemins ouverts*, Paris 1964 (*Tysiąc dróg stoi otworem*, przeł. I. Kania, Kraków–Wrocław 1985).
- Green J., *Terre lointaine*, Paris 1966.
- Green J., *Quand nous habitons tous ensemble*, [w:] *Oeuvres complètes*, t. 6, Gallimard, 1990, s. 807–828 (pierwsze wydanie „Oeuvres nouvelles”, nr 2, New York 1944).
- Green J., *Journal intégral 1919–1940*, t. 1, Paris 2019.
- Green J., *The Apprentice psychiatrist*, „University of Virginia Magazine” 1920, t. 63, s. 334–346 (wydanie francuskie w przekładzie É. Jourdan, *L’Apprenti psychiatre*, Paris 1977).
- Green J., *Memories of Happy Days*, New York 1942, London 1944.
- Green J., *Memories of Evil Days*, Charlottesville 1976.
- Green J., *Suite anglaise*, 1988 (*Samuel Johnson, William Blake, prophète, Charles Lamb, Charlotte Brontë, Nathaniel Hawthorne*).
- Green J., *Une expérience en anglais / An Experiment in English*, [w:] J. Green, *Le Langage et son double / The Language and its Shadow*, 1985, s. 155–186.
- Green J., *Mon premier livre en anglais / My first book in English*, [w:] J. Green, *Le Langage et son double / The Language and its Shadow*, 1985, s. 214–252.
- Green J., *Vie et mort d’un poète / Life and Death of a poet*, [w:] J. Green, *Le Langage et son double / The Language and its Shadow*, 1985, s. 253–298.
- Gros E., *Julien Green dans la tradition sudiste de William Faulkner et des écrivains de langue anglaise*, „Études Greeniennes 10. Julien Green et les écrivains d’expression anglaise”, red. C. Auroy, M.-F. Canérot, M. Raclot, 2018, s. 43–56.
- Khalifé K., *Les autobiographies de Julien Green et de Michel Leiris. Approches thématique et générique*, Paris 2015.

- MacAulney R., *Review: Gallic American*, recenzja *Memories of Happy Days* Julienna Greena, „The Kanyon Review” 1943, t. 5, nr 2, <https://www.jstor.org/stable/4332412?seq=1>
- Moeller C., *Littérature du XXe siècle et christianisme. 1. Silence de Dieu*, Paris 1959.
- O'Dwyer M., *The Quest of an American in Paris: The Case of Julien Green*, „An Irish Quaterly Review” 1998, t. 87, nr 346, s. 121–127.
- Raclot M., *Le sens du mystère dans l'oeuvre romanesque de Julien Green*, Atelier National Reproduction des thèses, Lille 1988.
- Raclot M., *Interview de Julien Green le 31 août 1989*, „Roman 20–50”, nr 10: *Julien Green, Chaque homme dans sa nuit*, décembre 1990, Université de Lille III, Centre d'étude du roman des années 1920 à 1950, s. 105–118.
- Raclot M., *Trois formes contemporaines de la soif d'absolu: Green, Kafka, Beckett*, „Études Greeniennes 2. Julien Green et son siècle”, red. C. Auroy, M.-F. Canérot, M. Raclot, 2010, s. 23–54.
- Saint-Jean R. de, *Une heure chez M. Julien Green. Une découverte de l'Amérique*, „L'Avenir”, 3 novembre 1926, [w:] J. Green, *Oeuvres complètes*, t. 1, 1972, s. 1020–1022.
- Treich L., *Julien Green*, „L'Avenir”, 23 avril 1926, [w:] J. Green, *Oeuvres complètes*, t. 1, 1972, s. 1019–1020.
- Vernadakis E., *Oscar Wilde et Julian Green: marges, espaces et interlignes*, „Études Greeniennes 10. Julien Green et les écrivains d'expression anglaise”, red. C. Auroy, M.-F. Canérot, M. Raclot, 2018, s. 11–25.

### Strony internetowe

- Julien Green quitte l'Académie Française*, notatka w „Libération” z 16 listopada 1996 r., [https://www.liberation.fr/culture/1996/11/16/julien-green-quitte-l-academie-francaise\\_188347/](https://www.liberation.fr/culture/1996/11/16/julien-green-quitte-l-academie-francaise_188347/)
- [https://fr.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:%C3%89crivain\\_am%C3%A9ricain\\_francophone](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:%C3%89crivain_am%C3%A9ricain_francophone)
- <https://www.francealumni.fr/fr/statique/ecrivains-americains-a-paris-11153>

## Julien Green – An American Brit from Paris: Transcultural Identity?

### Abstract

Julien Green was an American with insular roots, born in Paris, where he spent most of his life. Throughout his life, he experienced a sense of alienation, which could be attributed to the clash within his personality of elements stemming from various national cultures. Julien Green did not develop the new rationality proposed by transculturalism, which would allow for the integration of elements from different cultural systems into a unified whole. A closer examination of the differences between Green's works written in or set in the United States and those written in or set in France reveals that his American heritage manifested as faith based on direct experience, his French heritage as a need for rational answers, his British heritage as an ironic sense of humor, and his Irish-Scottish heritage as a sensitivity to mystery. These elements cannot be synthesized into a new whole, yet the place Green found for them in his life suggests that this inability to integrate them was not the cause of his alienation.

**Słowa kluczowe:** tożsamość, wyobcowanie, kultura narodowa, transkulturowość, Julien Green

**Keywords:** identity, alienation, national culture, transculturality, Julien Green

**Przemysław Szczur**

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0001-9474-5887

## Quelques jalons pour l'étude des francophonie et francographie polonaises

Évoquant la présence du français en Pologne, le grand historien de la langue, Ferdinand Brunot, notait : « La langue française est une tard venue dans le pays<sup>1</sup> ». Pourtant, cette implantation tardive du français dans notre pays ne l'a pas empêché de devenir un outil d'expression littéraire pour un certain nombre d'auteur(e)s qui, de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, l'ont choisi comme langue d'écriture. Dans ce qui suivra, mon objectif sera de réfléchir aux contextes et raisons de ce choix linguistique de certains Polonais et Polonaises. En effet, ce choix ne va pas de soi pour des locuteurs d'une langue devenue littéraire dès le Moyen Âge, qui ont lutté, pendant plus d'un siècle, pour la sauvegarde de cette langue après que l'État polonais a été effacé des cartes (de 1795 jusqu'en 1918). Si, comme pour tous les francographes<sup>2</sup> « d'adoption », « Étudier les choix de ces auteurs mène à s'intéresser à des cas uniques<sup>3</sup> », j'essaierai de retrouver, derrière ces choix individuels, des logiques sociales et culturelles collectives, ce qui m'amènera à traiter conjointement des cas de figure à première vue assez disparates. Comme le suggère mon titre, tout en proposant une vue d'ensemble, je ne pourrai cependant, dans le cadre modeste de cet article, que signaler des questions qui demanderaient de plus longs développements<sup>4</sup>. Le présent texte se veut donc une invitation

---

<sup>1</sup> F. Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours. Tome VIII : Le français hors de France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1967, p. 447.

<sup>2</sup> J'emploie les termes « francographe » et « francographie » pour désigner l'écriture en français et la distinguer du simple fait de parler cette langue, même si les deux phénomènes sont bien évidemment liés, c'est pourquoi je les aborde ensemble dans cet article.

<sup>3</sup> V. Pleuchot, *Choisir le français, mariage d'amour ou de raison ?*, « La Revue des lettres modernes » 2021, n° 8, p. 35.

<sup>4</sup> Pour une étude plus approfondie d'une partie du phénomène des francophonie et francographie polonaises, je me permets de renvoyer à mon livre *Pologne sur Seine. Le Roman historique*

au débat et je ne prétends bien sûr pas y dresser un bilan définitif du phénomène des francophonie et francographie polonaises.

## Le plurilinguisme polonais

Le premier facteur ayant favorisé la francographie polonaise était l'importance du plurilinguisme en Pologne. Pour les auteurs polonais, choisir de s'exprimer dans un idiome autre que leur langue maternelle, n'était pas un phénomène inédit. En effet, la première langue de la littérature polonaise fut non pas le polonais, mais le latin. Cette littérature est donc en quelque sorte nativement non polonographe et, comme de nombreuses autres littératures européennes, elle a commencé à s'écrire dans la langue dite « nationale » seulement vers la fin du Moyen Âge<sup>5</sup>. Bien sûr, le choix du français par un(e) Polonais(e) souhaitant faire œuvre littéraire aux XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> ou XXI<sup>e</sup> siècles, alors qu'il existait une littérature foisonnante en polonais, était beaucoup moins évident que le choix (si on peut vraiment parler de choix) du latin à l'époque médiévale, lorsque celui-ci était quasiment la seule langue littéraire imaginable. Toutefois, même à l'époque moderne, le bilinguisme et la diglossie ont été en Pologne des phénomènes extrêmement répandus, et le polonais n'avait pas le monopole de l'expression littéraire. L'environnement dans lequel vivaient les Polonais(es) était plurilingue en raison du caractère multiethnique, multiculturel et multireligieux du pays, encore renforcé, après les partages de son territoire, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, par la présence sur le sol polonais de représentants des puissances copartageantes. En plus de la langue polonaise, de nombreux Polonais connaissaient donc l'allemand ou le russe, en fonction de la région où ils se sont retrouvés après les partages ; une partie des Polonais juifs, le yiddish et l'hébreu, et les nombreuses nations vivant sur le territoire de l'ancien État polonais, comme les Ukrainiens, les Biélorusses ou les Lituaniens, leurs langues respectives<sup>6</sup>. Pendant des siècles, devoir choisir une langue pour s'exprimer, tant dans la vie quotidienne qu'en littérature, a donc été une situation courante en Pologne, et ce multilinguisme généralisé a aussi pu favoriser la francographie. Ainsi Romain Gary, dont le cas relève de la francographie russo-polonaise, avait-il le choix entre le russe, le polonais (qu'il avoue avoir beaucoup aimé et dans lequel il s'est essayé à rédiger des poèmes<sup>7</sup>) et le français, même s'il souligne, dans *La Promesse de l'aube*, que ce dernier

---

*transnational polono-français de l'époque romantique* (à paraître). Le présent article constitue une version abrégée du premier chapitre de cet ouvrage.

<sup>5</sup> T. Michałowska, *Literatura polska. Średniowiecze*, [dans :] *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny. Tom 2: P-Z*, éd. A. Hutnikiewicz, A. Lam, Warszawa 2000, surtout p. 373-374.

<sup>6</sup> Voir p.ex. B. Walczak, A. Mielczarek, *Prolegomena historyczne. Wielojęzyczność w Rzeczpospolitej Obojga Narodów*, « Białostockie Archiwum Językowe » 2017, vol. 17, p. 255-268.

<sup>7</sup> Ainsi déclare-t-il : « [...] aujourd'hui encore, je parle et j'écris le polonais couramment. C'est une très belle langue. Mickiewicz demeure un de mes poètes préférés, et j'aime beaucoup la Pologne » (R. Gary, *La Promesse de l'aube*, Paris 2016, p. 127). Voir surtout D. Bellos, *Le Malentendu. L'histoire cachée d'Éducation européenne*, [https://www.academia.edu/5410657/Le\\_Malentendu\\_On\\_Romain\\_Gary\\_and\\_Education\\_Europ%C3%A9enne](https://www.academia.edu/5410657/Le_Malentendu_On_Romain_Gary_and_Education_Europ%C3%A9enne) (consulté le 10.04.2023), p. 25-26.

s'est imposé à lui, du fait de la francophilie que lui avait inculquée sa mère, avant même qu'il ne s'installe en France : « [...] il va sans dire que je n'écrivais pas en russe ou en polonais. J'écrivais en français. [...] J'admirais beaucoup Pouchkine, qui écrivait en russe, et Mickiewicz, qui écrivait en polonais, mais je n'avais jamais très bien compris pourquoi ils n'avaient pas composé leurs chefs-d'œuvre en français<sup>8</sup> ». Comme Gary, beaucoup de Polonais étaient coutumiers de l'alternance codique, et leur plurilinguisme constituait un terrain de départ favorable à un éventuel choix francographe.

### La francophonie et la francographie comme phénomènes de classe

Le deuxième facteur ayant favorisé la francographie en Pologne, c'était l'ampleur de la diffusion du français parmi les élites sociales polonaises. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la présence de deux reines d'origine française, Louise-Marie de Gonzague-Nevers et Marie-Casimire de La Grange d'Arquien, a fait de la cour royale un foyer de rayonnement du français. Les souveraines ont fait venir en Pologne non seulement des courtisans mais aussi des religieuses et religieux français qui ont commencé à enseigner leur langue aux fils et filles de la noblesse<sup>9</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'influence de la cour saxonne où le français servait de langue de communication mais aussi les réformes éducatives dans le cadre desquelles l'enseignement des langues vivantes a commencé à supplanter celui du latin, ont également contribué à la diffusion de cette langue parmi les classes privilégiées<sup>10</sup>. Son apprentissage est devenu un élément quasi obligé de l'éducation nobiliaire, souvent domestique, dispensée par des précepteurs francophones (français, suisses...). Le père de Frédéric Chopin, Nicolas, fut l'un d'eux, et il fut le professeur d'Edmund Chojecki qui allait devenir Charles Edmond, écrivain assez connu en France, au XIX<sup>e</sup> siècle. Le choix du français par de nombreux représentants de l'aristocratie, tels que Stanislas-Auguste Poniatowski, Jean Potocki, Sophie de Choiseul-Gouffier, née Tyzenhauz, Arthur Potocki, Henri Krasiński, Anna Potocka, Anna Nakwaska, Stanislas Rzewuski ou Joseph Lubomirski, relève justement de cette logique sociale de diffusion de la langue.

Cette logique sociale a également opéré parmi la bourgeoisie, mais les raisons en étaient plus pragmatiques. En fait, les prémices de l'enseignement du français en Pologne sont liées à la présence dans les villes commerçantes du Nord, notamment

---

Sa biographe, Dominique Bona, qualifie Gary de « juif polonais » ou de « slave juif, mélange surprenant d'un sang sémite et d'une imagination russo-polonaise », tout en constatant que « Dès Wilno, il n'est ni polonais, ni russe [...], encore moins lithuanien », mais en soulignant aussi qu'il est « éduqué à la polonaise », qu'il lit en polonais les grands écrivains du pays (Mickiewicz, Słowacki, Prus ou Żeromski) mais également Walter Scott ou Karl May, et « c'est de la nationalité polonaise que [...] Roman Kacew sera naturalisé, le 14 juillet 1935 » (D. Bona, *Romain Gary*, Paris 2019, p. 17, 44–46, 48).

<sup>8</sup> Ibid., p. 138.

<sup>9</sup> Voir N. Ociepka, *L'enseignement du français en Pologne jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle*, « Zeszyty Glottodydaktyczne » 2010, n° 2, p. 147–156, surtout p. 148–153.

<sup>10</sup> Voir F. Brunot, op. cit., p. 469–470 et J. Staszewski, *W zasięgu europejskiej polityki Francji (od połowy XVII w. do połowy XVIII stulecia)*, [dans :] *Polska-Francja. Dziesięć wieków związków politycznych, kulturalnych i gospodarczych*, éd. A. Tomczak, Warszawa 1983, p. 111.

à Gdańsk, de réfugiés protestants, originaires de France et des Pays-Bas espagnols, qui, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, commencèrent à enseigner leur langue à des fils de commerçants entretenant des relations d'affaires avec des partenaires francophones<sup>11</sup>. Le français s'est donc diffusé dans une partie de la bourgeoisie avant même d'être largement adopté par la noblesse. Cet enseignement du français a créé un terrain favorable à la poursuite des études dans des pays francophones, surtout qu'à certaines époques ceux-ci offraient un accès plus facile aux études à des catégories de population discriminées dans le domaine éducatif (p.ex. aux femmes ou aux Juifs). La logique sociale de diffusion du français propre à la bourgeoisie a perduré dans le temps et elle a joué un certain rôle encore au XX<sup>e</sup> siècle, comme on peut le voir sur l'exemple d'Anna Langfus. Celle-ci, issue d'une famille juive polonaise assez aisée, a fréquenté une école prestigieuse dans sa ville natale de Lublin où elle a appris le français. Sa maîtrise de la langue lui a ensuite permis de partir faire des études d'ingénieur textile en Belgique<sup>12</sup>. Son choix futur du français comme langue d'écriture trouve ainsi une assise dans une éducation typique d'une fille de « bonne famille », à qui ses parents essayaient d'assurer un avenir professionnel, dans la Pologne de l'entre-deux-guerres. Dans ce sens, sa francophonie est (aussi) un phénomène de classe.

### Les conditionnements politique et économique du choix du français

En plus des facteurs sociaux, des facteurs politiques ont joué un rôle dans le développement des francophonie et francographie polonaises, surtout à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle. La Révolution et les guerres napoléoniennes ont particulièrement stimulé la francophonie polonaise. À la suite des bouleversements révolutionnaires, de nombreux émigrés français ont trouvé refuge en Pologne<sup>13</sup>, et à l'époque du Duché de Varsovie, entité politique éphémère créée par Napoléon et dépendant de son Empire, la présence du français dans cette partie du territoire polonais s'est encore renforcée. De nombreux francophones s'y sont alors retrouvés, qu'il s'agisse d'aristocrates déchus, de militaires ou de précepteurs. Les enfants des grandes familles aristocratiques, mais aussi de familles nobles plus modestes, vivaient donc dans un milieu en partie francophone, se trouvant exposés au français dans les situations les plus banales de la vie quotidienne. La mémorialiste Anna Potocka explique justement sa prédilection pour le français par cet environnement francophone dans lequel elle a baigné à Białystok, où sa grand-tante, Izabela Branicka, a accueilli des émigrés français. Se souvenant de son enfance, Potocka déclare ainsi : « Élevée au milieu de ces Français, je saisis

<sup>11</sup> Voir H. Lewicka, *L'enseignement du français en Pologne au XVI<sup>e</sup> et dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, « Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance » 1982, n° 15, p. 12.

<sup>12</sup> Voir J.-Y. Potel, *Les Disparitions d'Anna Langfus. Essai biographique*, s.l., 2014, p. 30–33 et 40–42.

<sup>13</sup> Voir T. Kostkiewiczowa, *Emigranci francuscy w Polsce w ostatnich latach XVIII wieku*, [dans :] *W stronę Francji... Z problemów literatury i kultury polskiego Oświecenia*, éd. E. Z. Wichrowska, Warszawa 2007, p. 113–120.

instinctivement l'esprit de leur langue, et m'adonnai de préférence à leur littérature<sup>14</sup> ». Parmi les élites, le français constituait souvent la langue des échanges quotidiens et de la correspondance privée<sup>15</sup>. Il est donc devenu naturellement celle des écritures intimes, journaux, mémoires et souvenirs. Les trois exemples les plus connus en sont les *Mémoires* de Stanislas-Auguste Poniatowski, ceux d'Anna Potocka et les *Réminiscences sur l'empereur Alexandre I<sup>er</sup> et l'empereur Napoléon I<sup>er</sup>* ainsi que les *Mémoires historiques sur l'empereur Alexandre et la cour de Russie* de Sophie de Choiseul-Gouffier. Le nombre exact de mémorialistes polonais francographes est d'ailleurs aujourd'hui difficile à évaluer car beaucoup de ces textes n'ont jamais été publiés et dorment toujours dans les fonds des bibliothèques polonaises<sup>16</sup>.

Le facteur politique a aussi joué dans un autre sens : à l'époque des partages, l'instabilité politique chronique des territoires polonais occupés par les puissances copartageantes (surtout plusieurs insurrections ratées) a forcé des milliers de personnes à l'exil ; au XX<sup>e</sup> siècle, les bouleversements de la Seconde Guerre mondiale ont eu un effet migratoire encore plus considérable. Les cas d'Henri Krasiński et Jean Czyński<sup>17</sup> (contraints à l'exil après l'échec de l'insurrection de 1830–1831 contre les Russes), ou encore ceux d'Anna Langfus ou Piotr Rawicz (survivants de la Shoah), malgré les différences contextuelles qui les séparent, peuvent illustrer la persistance de ces phénomènes migratoires déterminés politiquement. Aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, un certain nombre d'auteurs polonais écrivaient en français, tout en résidant en Pologne ou – après les partages – dans l'un des pays qui occupaient son territoire (Jean Potocki, Anna Nakwaska, Arthur Potocki<sup>18</sup>). Mais l'émigration dans un pays francophone constituait dès cette époque un facteur important, entraînant souvent le choix du français comme outil d'expression littéraire, sans qu'il soit forcément le seul idiome pratiqué. L'importance de l'émigration s'est encore accrue au XX<sup>e</sup> siècle (Bruno Durocher, Jean Malaquais, Marian Pankowski, Alice Parizeau, Beata de Robien, Dorota Walczak-Delanois, en plus de Langfus et Rawicz, déjà cités). Comme certains pays francophones (surtout

<sup>14</sup> *Mémoires de la comtesse Potocka (1794–1820)*, publiés par Casimir Stryjenski, Paris 1897, p. 27.

<sup>15</sup> Voir M. Serwański, K. Napierała, *The Presence of Francophonie in Poland from the Sixteenth Century to the Eighteenth*, [dans :] *European Francophonie. The Social, Political and Cultural History of an International Prestige Language*, éd. V. Rjéoutski, G. Argent et D. Offord (dir.), Bern 2014, p. 327 ; A. Aleksandrowicz, *Od Delille'a do Chateaubrianda. Francuskie inspiracje na dworach Czartoryskich*, [dans :] *W stronę Francji...*, op. cit., p. 265.

<sup>16</sup> Pour quelques études de cas, voir H. Rossi, *Anna Potocka. Des Lumières au romantisme*, Paris 2001 ; M. Braud, *Les journaux de Waleria Tarnowska et Eliza Michałowska*, « Genesis » 2011, n° 32, p. 177–180 ; I. Buckley, M.-F. de Palacio, *Le Journal d'Olga, comtesse Kalinowska, princesse Ogińska, 1836–1840*, Kaunas 2020.

<sup>17</sup> La liste des exilés politiques polonais au XIX<sup>e</sup> siècle est bien sûr très longue ; parmi ceux qui ont gagné une certaine notoriété en tant qu'auteurs francographes, on peut encore citer Krystyn Ostrowski et Karol Edmund Chojecki (Charles Edmond), déjà mentionnés.

<sup>18</sup> Pour les auteurs polonais de cette époque, il existe un décalage systématique entre l'identité administrative (ils sont citoyens russes, autrichiens ou prussiens) et l'identité assumée (le plus souvent, celle de Polonais). Leur identité linguistique n'est pas non plus nécessairement fonction de l'une ou l'autre.

la France et la Belgique) menaient, aussi bien au XIX<sup>e</sup> qu'au XX<sup>e</sup> siècles, des politiques globalement favorables à l'accueil d'exilés polonais, nombre d'entre eux ont décidé de s'y installer, et certains ont essayé de s'intégrer dans la vie littéraire locale. Pour les exilés, il s'agissait souvent d'une francographie alimentaire, le choix de la langue française étant motivé par des considérations économiques. Dans un nouveau pays, les immigré(e)s devaient chercher des moyens de subsistance, et l'activité littéraire pouvait en être un. C'est la raison que donne, dans la Préface à la réédition de son roman *Tatiana. Fonctionnaires et boyards*, Joseph Lubomirski qui déclare : « Au moment où il le publiait, l'auteur avait découvert dans sa plume un moyen d'existence...<sup>19</sup> ». Après avoir renoncé à une carrière militaire en Russie, celui-ci a en effet « embrassé la carrière littéraire<sup>20</sup> ». Comme il s'est installé en France et qu'il voulait être lu du public français, la langue s'est imposée d'elle-même. Pour lui, comme pour d'autres, l'écriture en français constituait un gagne-pain.

## Le rôle de l'idéologie

Aux facteurs sociaux, politiques et économiques, il faut encore ajouter un facteur d'ordre idéologique. Il a joué dans le cas de Jean Czyński, démocrate radical. Cet écrivain romantique engagé a adopté le français parce qu'il s'est exilé en France, après que sa tête fut mise à prix par les Russes<sup>21</sup>, mais aussi parce que cette langue lui apparaissait, en raison de sa large diffusion, comme un outil précieux pour propager ses idées. Dans l'« Avant-propos » du *Roi des paysans*, il reconstitue son cheminement :

[...] moi, exilé, séparé de tout ce que j'ai de plus cher, m'est-il permis [...] de parcourir le monde en jouisseur, de n'avoir de but que le plaisir et la variété ? non ; accoutumé dès l'enfance au spectacle de la souffrance, des larmes, de l'oppression, de bonne heure j'ai tracé à ma vie, à mes travaux un but d'utilité. Les tourmentes d'une révolution, les flots de sang répandu, un peuple rayé de la liste des nations, ont dû m'affermir dans [...] ma marche laborieuse ; d'ailleurs, si je n'avais eu en vue un objectif d'enseignement, comment donc aurais-je osé prendre la plume ? comment aurais-je espéré d'être lu, moi étranger forcé à reproduire mes impressions dans une langue que je n'ai pas apprise au berceau ? Non, je sens tout ce qui me manque, et si j'ai osé m'aventurer dans la carrière, c'est parce que je me suis proposé dans mes œuvres, j'ose le dire, un but généreux. / Je voyais dans le nord-est de l'Europe des millions de malheureux, serfs en Pologne, esclaves en Russie, dont la condition est ravalée au-dessous de celle de la bête [...] Je résolu d'appeler l'attention sur ces contrées infortunées, convaincu que les âmes généreuses qui ont pris à tâche d'abolir la traite et l'esclavage des noirs, dans l'autre hémisphère, ne resteraient pas indifférentes à l'esclavage des blancs, au bord de la Vistule et au bord de la Neva,

<sup>19</sup> J. Lubomirski, *Tatiana. Fonctionnaires et boyards*, Paris 1887, p. II.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. XII.

<sup>21</sup> Voir P. Kuligowski, « Un fouriériste dans la vie politique polonaise. Les polémiques de Jan Czyński (1801–1867) », <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/17732>, p. 3 (non numérotée ; consulté le 10.04.2023).

et redoubleraient d'efforts pour effacer cette lèpre honteuse de l'humanité. / Une fois mon but indiqué, j'ai cru pouvoir compter sur l'indulgence du public français. Je ne me suis pas trompé. La presse a encouragé mes efforts, et plus d'une fois, à propos de mes ouvrages, elle s'est occupée du serf en Pologne, de l'esclave en Russie ; mes vœux pour leur affranchissement trouvèrent un écho dans la presse allemande, et je puis le dire, mes travaux ont été récompensés en portant fruit pour les malheureux dont je plaide la cause<sup>22</sup>.

Czyński présente son œuvre comme outil au service du changement social. L'usage du français s'inscrit dans cette approche utilitaire de la création littéraire, typique des écrivains engagés, et doit permettre une convergence des luttes : l'auteur établit en effet un parallèle entre son combat pour l'abolition du servage en Europe de l'Est et la lutte des abolitionnistes occidentaux contre l'esclavage. Dans son cas, le français était un moyen d'augmenter le rayon de diffusion de ses idées. Il est devenu le véhicule privilégié d'une écriture mise au service d'une idéologie progressiste.

### **Le prestige de la culture française en Pologne**

Un autre facteur ayant contribué au développement des francophonie et francographie en Pologne était d'ordre culturel. Stanislas Konarski, grand réformateur de l'enseignement en Pologne à l'époque des Lumières, résumait ainsi le rôle culturel du français : « [...] le français nous est nécessaire pour connaître les chefs-d'œuvre écrits dans cette langue comme jadis aux Romains la langue grecque<sup>23</sup> ». Il envisageait donc d'emblée le français comme une langue littéraire, et la littérature française, comme un modèle à suivre. On peut rattacher ce facteur à l'une des « situations » identifiées par Michel Beniamino dans le cadre de la francophonie littéraire, celle liée au « rayonnement culturel » de la France<sup>24</sup>. Les déclarations de certains auteurs permettent d'en mesurer l'ampleur. Dans un texte consacré à l'éducation des Polonaises, Anna Nakwaska fait justement l'éloge aussi bien de la littérature que de l'éducation et des mœurs françaises qu'elle qualifie d'« agréables » et « douces<sup>25</sup> ». Stanislas-Auguste Poniatowski déclare, dans ses *Mémoires*, son admiration pour la culture française :

D'ailleurs, plus on vit à Paris, et plus on a le temps d'y trouver des hommes profonds dans toutes les sciences et supérieurs dans tous les arts, et dont la suite, non interrompue depuis plus d'un siècle, a rempli leur patrie de monuments de toute espèce [...] Cette langue française même, que tout jeune homme apprend aujourd'hui en Europe, comme

<sup>22</sup> J. Czyński et Madame Gatti de Gamond, *Le Roi des paysans. Tome premier*, Paris 1838, p. IX-XIII.

<sup>23</sup> Cité d'après N. Ociepka, op. cit., p. 152.

<sup>24</sup> Voir M. Beniamino, *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris 1999, p. 311-312.

<sup>25</sup> [A. Nakwaska], *Krótki rzut oka na terażniejsze wychowanie Polek przez Polkę*, « Pamiętnik Warszawski » février 1820, t. XVI, p. 247-248.

une preuve d'éducation policée, inspire, sans qu'on s'en aperçoive, une certaine opinion de supériorité en faveur de la nation qui en est la propriétaire<sup>26</sup>.

Chez Poniatowski, la France et les Français font clairement l'objet d'une idéalisation. Dans une brochure intitulée *Le Célèbre Vitold*, publiée en 1834, Henri Krasinski, quant à lui, qualifie Paris de « capitale du monde civilisé sur le continent<sup>27</sup> », reprenant à son compte l'association entre la culture française et les sommets de la civilisation, promue par les Français eux-mêmes<sup>28</sup>. Un siècle plus tard, dans une enquête de la revue *Les Nouvelles littéraires*, Jean Malaquais répondait encore à la question de savoir pourquoi il a choisi le français : « [...] c'est dans la langue française que se sont baignés les plus grands poètes de l'humanité<sup>29</sup> ». Ici, c'est la littérature française qui fait l'objet d'une survalorisation. C'est donc le prestige culturel de la France qui a contribué au choix du français par certains Polonais ou Polonaises qui faisaient preuve d'une forme de « francophilie » sinon de « francolâtrie<sup>30</sup> ».

### Les motivations psychologiques du choix du français

S'il est souvent difficile de faire la part de l'individuel et du social, lorsqu'on examine les facteurs déterminants des francophonie et francographie polonaises, je vais encore, avant de conclure, signaler l'importance de trois facteurs d'ordre plutôt individuel. Dans le cas d'Anna Langfus, en plus de son statut de migrante, c'est une raison d'ordre psychologique qui semble avoir été déterminante pour le choix du français, même si sa récurrence dans le groupe des Polonais juifs lui confère aussi une dimension collective. Pour Langfus, comme pour d'autres auteur(e)s, le changement de langue faisait partie d'un projet de changement de vie radical, après un traumatisme historique. Certains Polonais juifs réchappés de la Shoah, mais profondément déçus par l'attitude de leurs concitoyens catholiques, ont ainsi décidé de rompre avec la Pologne et sa langue. Langfus déclarait justement : « Oui, je suis partie. Je ne pouvais plus vivre en Pologne, avec les Polonais. Ils ont été complices, complices du massacre, dans leur masse. Bien sûr, il y a eu des exceptions, une minorité de gens qui se sont tenus propres. Mais dans l'ensemble, quelle boue !<sup>31</sup> ». Selon elle, c'était presque une question de survie : « [...] je deviendrais folle si je ne quittais pas ce pays<sup>32</sup> ». Le choix de la France et du français équivalait pour Langfus à une renaissance et à une prise de distance par rapport à son passé polonais. Comme le formule son biographe, chez elle : « La langue maternelle – c'est-à-dire la langue

<sup>26</sup> *Mémoires du roi Stanislas-Auguste Poniatowski. Tome I*, Saint-Pétersbourg 1914, p. 101.

<sup>27</sup> H. Krasinski, *Le Célèbre Vitold, grand duc de Lithuanie, précédé de notions sur la Samogitie*, Paris 1834, p. 5.

<sup>28</sup> À ce propos, voir V. Rjéoutski, G. Argent et D. Offord, *European Francophonie and a Framework for its Study*, [dans :] *European Francophonie*, op. cit., p. 10–12.

<sup>29</sup> Cité d'après V. Pleuchot, op. cit., p. 51.

<sup>30</sup> Voir M. Beniamino, op. cit., p. 14–15.

<sup>31</sup> A. Langfus citée d'après J.-Y. Potel, op. cit., p. 135.

<sup>32</sup> Ibid.

de la mère assassinée, de la famille décimée, de la nation salie –, cette langue première est refoulée<sup>33</sup> ». Dans ce cas, la question de la langue d'écriture n'engage pas seulement des questions sociales ou esthétiques, mais aussi toute une dynamique identitaire, déterminée historiquement. L'adoption du français devient un moyen d'élaboration d'une nouvelle identité, non seulement littéraire, mais aussi personnelle<sup>34</sup>. La langue française semble avoir été pour Langfus une sorte de « contre-langue » et, de ce fait, l'écrivaine peut être située parmi ces auteurs francographes que Robert Jouanny qualifie d'« écrivains du refus<sup>35</sup> ». Le cas de Bronisław Kamiński, devenu Bruno Durocher, semble similaire à bien des égards. Comme le signale Jadwiga Bodzińska-Bobkowska, cet autre survivant de la Shoah, s'étant retrouvé « À Paris, dans un geste de rupture avec son passé, a décidé d'écrire et de publier uniquement en français<sup>36</sup> ». Le sujet lyrique de l'un des poèmes de son recueil *Résurrection* déclare : « La Pologne est morte en moi emportée par le souvenir de mes morts / la langue polonaise est morte en moi avec l'image de ma mère violentée et assassinée par les paysans / car elle était Juive ma mère<sup>37</sup> ». Les cas de Langfus et Durocher sont exemplaires du rapport problématique au polonais de certains écrivains d'origine juive après la Shoah. La France et le français ont souvent joué pour eux le rôle d'une patrie et d'une langue d'élection, choisies pour fuir celles de leur naissance, recouvertes des cendres de leurs proches. Si la rupture biographique et linguistique résultant de la Shoah a pris des formes variées chez les auteurs juifs polonais, elle a indéniablement favorisé la francographie.

### Le français comme espace de liberté

La limitation de la diffusion du français aux classes les mieux éduquées a pu lui conférer également la fonction d'une sorte de « langage secret » dans certaines œuvres dont les auteurs brisaient des tabous sociaux. Ainsi, le compositeur Karol Szymanowski a rédigé en français certains textes où il abordait le thème de l'homosexualité ; il est notamment l'auteur de poèmes homoérotiques en français, offerts à son amant, le poète et danseur russe Boris Kochno<sup>38</sup>. Pour Szymanowski, le français a vraisemblablement été la langue d'une intimité amoureuse prohibée. L'œuvre poétique francographe de Marian Pankowski contient un exemple d'un phénomène similaire. Alors que le poète a lui-même traduit en polonais nombre de ses poèmes originellement parus en français, quelques textes

<sup>33</sup> Ibid., p. 180.

<sup>34</sup> L'exemple de Marian Pankowski, qui avoue avoir longtemps hésité entre le français et le polonais, est également instructif des enjeux identitaires liés au choix de la langue d'écriture. Après avoir publié des poèmes en français, par crainte de « dénationalisation », l'écrivain « prend [...] définitivement le parti de la langue polonaise » (M. Pankowski, *Un exil*, [dans :] *Marges et exils. L'Europe des littératures déplacées*, Bruxelles 1987, p. 72).

<sup>35</sup> R. Jouanny, *Singularités francophones*, Paris 2000, p. 41.

<sup>36</sup> J. Bodzińska-Bobkowska, *Terytorium podrzutka. Bronisław Kamiński/Bruno-Durocher. Próba monografii*, Gdańsk 2021, p. 17 [c'est moi qui traduis].

<sup>37</sup> Cité d'après ibid., p. 123.

<sup>38</sup> Voir K. Szymanowski, *Pisma. Tom 2. Pisma literackie*, Kraków 1989, surtout p. 358–365 et 371–378.

à coloration homosociale, sinon homoérotique, consacrés à son ami, Hubert Van Winckel, n'existent qu'en version française<sup>39</sup>. Cette fonction « euphémisante » de la langue française chez des auteurs dont la langue principale reste le polonais suggère que l'adoption d'une deuxième langue peut leur offrir des virtualités thématiques nouvelles et une forme de libération par rapport à des tabous sociaux. Elle permet une « détabouisation ». Plus largement, chez des écrivains reconnus, l'écriture en français peut constituer un espace de liberté face aux attentes de leur public habituel, une façon de fuir leur *persona* (au sens de personnage public). C'est dans cet esprit que Maria Prussak interprète les textes francographes d'Adam Mickiewicz. Selon elle, « le français lui permettait d'échapper à la pression et aux attentes des lecteurs polonais », c'est pourquoi Mickiewicz, « en écrivant en français, récupérait une part de sa liberté personnelle<sup>40</sup> ».

### Le français en tant qu'outil esthétique

Des raisons esthétiques pouvaient aussi avoir leur part dans le choix du français. En ce qui concerne l'écriture poétique, le français pouvait être choisi pour ses qualités sonores. La poétesse polono-belge contemporaine, Dorota Walczak-Delanois, se rappelle ainsi qu'avant qu'elle n'apprenne le français, cette langue lui apparaissait comme « un mur de jolis sons » et, aujourd'hui, les sonorités de la langue jouent toujours un rôle primordial dans sa poésie francographe où « le sens se cache sous des dehors d'un jeu linguistique ou sonore<sup>41</sup> ». On retrouve l'aveu de motivations similaires chez Jean Malaquais : « L'option a dû se faire en moi [...] par ce que la langue française a éveillé dans mon cœur de possibles sensoriels, sensitifs, poétiques<sup>42</sup> ». En plus de donner la possibilité d'exploiter esthétiquement ses particularités sonores, choisir une langue étrangère pour s'exprimer permettait parfois d'avoir un rapport moins immédiat, plus réfléchi à la matière linguistique. C'est encore Anna Langfus qui peut nous servir d'exemple, elle qui déclare :

On a dit que j'avais un style précis. Cela tient justement à ce que le français n'est pas ma langue natale. Avant, j'écrivais en polonais. J'écrivais avec beaucoup de facilité. Si je ne trouvais pas un mot, cela ne faisait rien, je le fabriquais. J'étais libre, j'étais chez moi, je faisais ce que je voulais. Et cela venait avec une telle facilité, une telle abondance, je n'avais guère de problème d'écriture. Ici, ce n'est pas la même chose. Il faut que je fasse attention, que je cherche. C'est peut-être pour cela que mon style est plus précis. Parce que je ne peux pas me permettre de faire autre chose<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Voir D. Walczak-Delanois, *Dédoublement poétique. Marian Pankowski – poète polonais de langue française / Poetyckie podwojenie. Marian Pankowski – polski poeta języka francuskiego*, Warszawa 2020, surtout p. 147–148, 151–154.

<sup>40</sup> M. Prussak, *Francuskie teksty Adama Mickiewicza*, « Teksty Drugie » 2016, n° 1, <https://journals.openedition.org/td/6687> (consulté le 13.09.2022) [c'est moi qui traduis].

<sup>41</sup> D. Walczak-Delanois, communication personnelle du 20.03.2022.

<sup>42</sup> Cité d'après G. Nakach, *Malaquais rebelle*, Paris 2011, p. 40.

<sup>43</sup> A. Langfus citée d'après J.-Y. Potel, op. cit., p. 177.

Abandonner sa langue maternelle a donc permis à Langfus un rapport plus créatif à la langue et a abouti à une véritable méthode d'écriture qui s'apparentait au principe de la contrainte productive, chère à certaines avant-gardes littéraires. La relation à la langue s'en est trouvée désautomatisée. Écrire en français est devenu une stratégie esthétique en soi.

Dans cette présentation (trop) succincte des conditionnements et raisons du choix du français par des écrivaines et écrivains polonais, j'ai davantage insisté sur les facteurs d'ordre social, mais ce choix n'est jamais simplement le résultat de la situation dans laquelle les auteur(e)s sont plongé(e)s, il a aussi toujours un caractère volontariste. Même s'il est souvent déterminé socialement, politiquement ou économiquement, p.ex. par l'appartenance sociale de l'écrivain(e), le contexte politique ou idéologique ou ses conditions matérielles d'existence – ce qui est vrai notamment pour de nombreux migrants – il marque également le plus souvent l'adhésion non seulement à la langue, mais aussi à la culture française et aux valeurs qu'elle peut symboliser, comme la liberté ou les droits de l'homme<sup>44</sup>. La francographie polonaise, même au XX<sup>e</sup> siècle, relève donc habituellement de la francophilie, voire de la francolâtrie, ce qui la différencie des francographies postcoloniales, beaucoup plus critiques à l'égard de la France. En Pologne, le français est pendant longtemps resté une « langue de prestige<sup>45</sup> », à la fois en raison de son utilisation par les élites sociales et intellectuelles et du fait des valeurs symboliques qui y étaient attachées, résultat de l'hégémonie culturelle et politique française, surtout au siècle des Lumières et à l'époque napoléonienne. Ce facteur a eu une large part dans sa diffusion parmi les écrivaines et écrivains polonais. Toutefois, il y a aussi des points communs entre les francographies polonaise et postcoloniale, p.ex. l'aspect problématique du choix du français à l'époque où la Pologne se trouvait sous occupation étrangère et où prédominait l'impératif de sauvegarder la langue polonaise. Avec la naissance du nationalisme, « l'identité nationale l'a emporté sur l'identité sociale<sup>46</sup> » (de classe), et il est devenu plus difficile d'écrire dans une langue autre que celle définie justement comme « nationale ». Malgré cela, dans l'ensemble, la francographie polonaise donne rarement lieu à cette « conscience malheureuse » ou ce sentiment de déchirement intérieur que l'on peut retrouver chez nombre d'auteurs postcoloniaux. Il s'agit plutôt d'une francographie heureuse, même si l'attitude des auteurs francographes polonais à l'égard de la langue française n'est pas toujours dépourvue d'aspects problématiques.

---

<sup>44</sup> La francophonie polonaise semble partager ce trait avec les autres francophonies est- et centreuropéennes. À propos de ces dernières, voir L. Radut-Gaghi, *Regards croisés sur l'Europe par les pays de la confluence des Balkans et de l'Europe centrale*, [dans :] *L'Autre Francophonie*, éd. J. Nowicki, C. Mayaux, Paris 2012, p. 291–306.

<sup>45</sup> Pour une exploitation systématique de cette notion appliquée à la francophonie, voir l'ouvrage *European Francophonie*, op. cit.

<sup>46</sup> P. Burke, *Diglossia in Early Modern Europe*, [dans :] *European Francophonie*, op. cit., p. 49 [c'est moi qui traduis].

## Bibliographie

- Aleksandrowicz A., *Od Delille'a do Chateaubrianda. Francuskie inspiracje na dworach Czarotorskich*, [dans :] *W stronę Francji... Z problemów literatury i kultury polskiego Oświecenia*, éd. E. Z. Wichrowska, Warszawa 2007, p. 262–285.
- Bellos D., *Le Malentendu. L'histoire cachée d'Éducation européenne*, [https://www.academia.edu/5410657/Le\\_Malentendu\\_On\\_Romain\\_Gary\\_and\\_Education\\_Europ%C3%A9enne](https://www.academia.edu/5410657/Le_Malentendu_On_Romain_Gary_and_Education_Europ%C3%A9enne).
- Beniamino M., *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris 1999.
- Bodzińska-Bobkowska J., *Terytorium podrzutka. Bronisław Kamiński/Bruno-Durocher. Próba monografii*, Gdańsk 2021.
- Bona D., *Romain Gary*, Paris 2019.
- Braud M., *Les journaux de Waleria Tarnowska et Eliza Michałowska*, « Genesis » 2011, n° 32, p. 177–180.
- Brunot F., *Histoire de la langue française des origines à nos jours. Tome VIII : Le français hors de France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1967.
- Buckley I., Palacio M.-F. de, *Le Journal d'Olga, comtesse Kalinowska, princesse Ogińska, 1836–1840*, Kaunas 2020.
- Burke P., *Diglossia in Early Modern Europe*, [dans :] *European Francophonie. The Social, Political and Cultural History of an International Prestige Language*, éd. V. Rjéoutski, G. Argent et D. Offord (dir.), Bern 2014, p. 33–50.
- Czynski J. et Madame Gatti de Gamond, *Le Roi des paysans. Tome premier*, Paris 1838.
- Gary R., *La Promesse de l'aube*, Paris 2016.
- Jouanny R., *Singularités francophones*, Paris 2000.
- Kostkiewiczowa T., *Emigranci francuscy w Polsce w ostatnich latach XVIII wieku*, [dans :] *W stronę Francji... Z problemów literatury i kultury polskiego Oświecenia*, éd. E. Z. Wichrowska, Warszawa 2007, p. 113–120.
- Kraśiński H., *Le Célèbre Vitold, grand duc de Lithuanie, précédé de notions sur la Samogitie*, Paris 1834.
- Kuligowski P., « Un fouriériste dans la vie politique polonaise. Les polémiques de Jan Czyński (1801–1867) », <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/17732>.
- Lewicka H., *L'enseignement du français en Pologne au XVI<sup>e</sup> et dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, « Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance » 1982, n° 15, p. 12–17.
- Lubomirski J., *Tatiana. Fonctionnaires et boyards*, Paris 1887.
- Mémoires de la comtesse Potocka (1794–1820)*, publiés par Casimir Stryjenski, Paris 1897.
- Mémoires du roi Stanislas-Auguste Poniatowski. Tome I*, Saint-Pétersbourg 1914.
- Michałowska T., *Literatura polska. Średniowiecze*, [dans :] *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny. Tom 2: P-Z*, éd. A. Hutnikiewicz, A. Lam, Warszawa 2000, p. 366–376.
- Nakach G., *Malaquais rebelle*, Paris 2011.
- [Nakwaska A.], *Krótki rzut oka na terażniejsze wychowanie Polek przez Polkę*, « Pamiętnik Warszawski » février 1820, t. XVI, p. 238–252.
- Ociepka N., *L'enseignement du français en Pologne jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle*, « Zeszyty Glottodydaktyczne » 2010, n° 2, p. 147–156.
- Pankowski M., *Un exil*, [dans :] *Marges et exils. L'Europe des littératures déplacées*, Bruxelles 1987, p. 67–74.

- Pleuchot V., *Choisir le français, mariage d'amour ou de raison ?*, « La Revue des lettres modernes » 2021, n° 8, p. 33–51.
- Potel J.-Y., *Les Disparitions d'Anna Langfus. Essai biographique*, s.l., 2014.
- Prussak M., *Francuskie teksty Adama Mickiewicza*, « Teksty Drugie » 2016, n° 1, <https://journals.openedition.org/td/6687>.
- Radut-Gaghi L., *Regards croisés sur l'Europe par les pays de la confluence des Balkans et de l'Europe centrale*, [dans :] *L'Autre Francophonie*, éd. J. Nowicki, C. Mayaux, Paris 2012, p. 291–306.
- Rjéoutski V., Argent G. et Offord D., *European Francophonie and a Framework for its Study*, [dans :] *European Francophonie. The Social, Political and Cultural History of an International Prestige Language*, éd. V. Rjéoutski, G. Argent et D. Offord (dir.), Bern 2014, p. 1–31.
- Rossi H., *Anna Potocka. Des Lumières au romantisme*, Paris 2001.
- Serwański M., Napierała K., *The Presence of Francophonie in Poland from the Sixteenth Century to the Eighteenth*, [dans :] *European Francophonie. The Social, Political and Cultural History of an International Prestige Language*, éd. V. Rjéoutski, G. Argent et D. Offord (dir.), Bern 2014, p. 307–336.
- Staszewski J., *W zasięgu europejskiej polityki Francji (od połowy XVII w. do połowy XVIII stulecia)*, [dans :] *Polska-Francja. Dziesięć wieków związków politycznych, kulturalnych i gospodarczych*, éd. A. Tomczak, Warszawa 1983, p. 72–120.
- Szymanowski K., *Pisma. Tom 2. Pisma literackie*, Kraków 1989.
- Walczak B., Mielczarek A., *Prolegomena historyczne. Wielojęzyczność w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, « Białostockie Archiwum Językowe » 2017, vol. 17, p. 255–268.
- Walczak-Delanois D., *Dédoublement poétique. Marian Pankowski – poète polonais de langue française / Poetyckie podwojenie. Marian Pankowski – polski poeta języka francuskiego*, Warszawa 2020.

## Quelques jalons pour l'étude des francophonie et francographie polonaises

### Résumé

L'article propose une vue d'ensemble des francophonie et francographie polonaises. Adoptant une perspective historique, l'auteur examine à la fois les facteurs qui ont contribué à la diffusion du français en Pologne et ceux qui ont conditionné le choix de cette langue comme outil d'expression littéraire par un certain nombre d'auteurs polonais. À partir d'exemples individuels, il essaie de restituer les logiques collectives ayant motivé ce choix. Les facteurs relevés sont l'importance du plurilinguisme en Pologne, l'ampleur de la diffusion du français parmi les élites sociales polonaises, l'influence d'événements politiques tels que la Révolution, les guerres napoléoniennes ou les nombreuses insurrections polonaises du XIX<sup>e</sup> siècle, qui ont favorisé l'émigration de nombreux Polonais et Polonaises vers des pays francophones, le rayonnement culturel de la France, mais également, surtout aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, le rapport problématique au polonais de certains auteurs d'origine juive après la Shoah, la possibilité d'utiliser le français comme « langage secret » pour aborder des tabous sociaux ou encore celle d'exploiter esthétiquement ses particularités (p.ex. phonétiques).

## Some preliminary remarks for the study of Polish Francophonie and Francography

### Abstract

The article offers an overview of Polish Francophonie and Francography. Adopting a historical perspective, the author examines both the factors that contributed to the spread of French in Poland and those that conditioned the choice of this language as a tool of literary expression by a certain number of Polish authors. Basing on individual examples, he tries to restore the collective logic that motivated this choice. The factors identified are the importance of multilingualism in Poland, the extent of the diffusion of French among the Polish social elite, the influence of political events such as the Revolution, the Napoleonic Wars or the numerous Polish insurrections of the 19th century, which encouraged the emigration of many Poles to French-speaking countries, the cultural influence of France, but also, especially in the 20th and 21st centuries, the problematic relationship with Polish of certain authors of Jewish origin after the Shoah, the possibility of using French as a “secret language” to address social taboos or even that of aesthetically exploiting its particularities (e.g. phonetics).

**Mots-clés :** francophonie, langue d’écriture, Pologne

**Keywords:** Francophonie, language choice, Poland

**Słowa kluczowe:** frankofonia, język twórczości, Polska

**Marek Buś**

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0001-7451-4010

## Les conférences parisiennes de Norwid sur Słowacki – histoire d'une édition

C'est à Paris que Cyprian Norwid a passé, vivant en pauvreté, la moitié de sa vie, à partir de 1850 jusqu'à sa mort en 1883. C'est là où il a écrit ses meilleurs poèmes (dont le recueil *Vade-mecum*, comparé par des chercheurs aux *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire), d'excellents récits et drames, des ouvrages de philosophie, des textes sur l'art, des lettres, des articles, pour la plupart publiés après la mort du poète. La ville apparaît également comme un fond ou le thème central de plusieurs textes de Norwid, où elle est représentée avec tendresse (dans le poème en prose *Garstka piasku* [*Une poignée de sable*]), mais souvent aussi vue d'un œil critique. Pour le poète, la France était une seconde « mère », il a représenté Paris comme une ville-moloch, étant « le tombeau des cœurs et des fleurs », / « où, en respirant, tu aspiras des souffles qui ne sont pas les tiens, / incapable de faire un pas de toi-même / Tu penses être joyeux, mais tes joies ne sont pas à toi, ni tes vertus ni tes crimes : / 'Tu n'es pas ! – crient les pierres du trottoir – Passe ! » – (cette citation est extraite du poème *Próby* [*Les épreuves*] ; on retrouvera l'image similaire d'une civilisation corrompue en marche vers le « personnalisme », compris comme la forme suprême de l'égoïsme, ou l'aliénation des hommes, dans l'essai philosophico-philologique intitulé *Milczenie* [*Silence*]).

L'une des formes de l'activité civique de Norwid était des conférences et des exposés publics, dont quelques-uns seulement ont été imprimés à l'époque. Les plus remarquables d'entre eux s'inscrivent dans un courant que l'on peut appeler littérature (poésie) de traité, comme le poème esthétique en forme de collage *Promethidion* (1851) ou encore l'éminent poème-traité philologique *Rzecz o wolności słowa* [*De la liberté du verbe*] (1869). C'est bien dans ce courant que nous placerons un excellent texte de critique (et de théorie) littéraire, celui des conférences sur l'œuvre de Juliusz Słowacki, qui en même temps sont des considérations pertinentes sur l'histoire et l'essence de la poésie elle-même, sur la notion de « lecture-art » ou sur la substance

de l'originalité. Le présent article se propose de présenter certaines circonstances qui ont été à l'origine des conférences norwidiennes sur Słowacki.

\*

L'essentiel du texte *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny”)* [*Sur Juliusz Słowacki en six conférences publiques (avec l'analyse de « Balladyna »)*], publié en 1861 à Paris sous forme d'un petit livre, a été rédigé à partir de six conférences données en 1860 par Cyprian Norwid entre le 7 avril et le 12 mai (chaque samedi, à sept heures trente du soir) dans les deux salles situées au deuxième étage du Cabinet de Lecture polonais au 25 du Passage du Commerce, sous le titre général *O dziełach i stanowisku poetycznym Juliusza Słowackiego w sprawie narodowej* [*Sur les œuvres et la vision poétique de Juliusz Słowacki concernant la question patriotique*<sup>1</sup>]. Le poète a énoncé son projet de faire « trois conférences sur l'esthétique nationale par le biais de deux chefs-d'œuvre de deux poètes, Słowacki et Ligenza », déjà à la fin janvier 1858<sup>2</sup>. Au cœur du projet il y a eu l'inspiration (polémique) engendrée par la série de cours que Julian Klaczko avait donnés au siège de la Société historique et littéraire polonaise, consacrés à la littérature polonaise dès ses débuts jusqu'en 1831, avec, comme figure centrale, Adam Mickiewicz. Ces cours, commencés le 25 janvier et dont le dernier a été donné le 24 mars, ont connu à Paris un succès notable, malgré quelques interventions de la police. Même si Norwid a échoué dans ses démarches visant à obtenir l'autorisation de la préfecture indispensable pour donner des conférences<sup>3</sup>, l'idée d'exposer un point de vue polémique par rapport à « l'école critique » de Klaczko, de s'opposer à ses hiérarchies littéraires et à ses opinions sur le rôle de l'art national, revenait sans cesse dans son esprit. D'abord, à l'automne 1858, il a publié le texte *O sztuce (dla Polaków)* [*De l'art (pour les Polonais)*], en guise de réponse à la brochure de Klaczko *Sztuka polska* [*L'art polonais*] (Paris 1857, une épreuve de « Wiadomości Polskie »), qui était en même temps, comme il écrit sur l'exemplaire envoyé en octobre 1858 à Michalina Dziekońska, « la première de ces leçons publiques que je devais avoir cet hiver »<sup>4</sup>. Puis, en envisageant, après la mort

<sup>1</sup> Ce titre figure sur l'invitation envoyée au prince Adam Czartoryski par des « amis » qui ont aidé le poète à organiser le cours, conservée à la Bibliothèque Czartoryski (manuscrit Ew. 3173) avec la lettre de Norwid adressée au prince du [7 avril 1860]. Les citations des textes du poète, sauf mention contraire, selon l'édition : C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, vol. I–XI, Warszawa 1971–1976, ci-après désignée par l'abréviation : PWSz. La lettre romaine indique le numéro du volume, la lettre arabe, la/les page(s). La lettre et le commentaire de l'éditeur cf. PWSz VIII, 565, 416.

<sup>2</sup> Cf. Lettres de Norwid à Delfina Potocka (257) et à Julian Klaczko (256), PWSz VIII, 329–331.

<sup>3</sup> Encore le 20 février il écrit (en soulignant loyalement le mérite qu'a eu Klaczko de « rappeler publiquement et en polonais *Boga-Rodzicy Pieśń* [*Le chant de la Mère de Dieu*] aux successeurs des grands hommes») à Józef Bohdan Zaleski : « Moi aussi, je vais donner des conférences, mais comme je n'ai pas de riches protecteurs, cela peut faire long feu », PWSz VIII, 332.

<sup>4</sup> PWSz VIII, 354. Dans la lettre à Delfina Potocka datée du 8 novembre 1858 il a nommé la brochure « une éponge lavant tout un hiver de conférences payées à quelqu'un d'autre » (PWSz VIII, 360) ; il indique sans équivoque son adversaire, Klaczko, dans sa lettre à Antoni Zaleski

de Krasiński, de « rassembler les notes » et de publier *Trzy medale* [*Trois médaillons*] « sur Adam, Juliusz et Zygmunt », « la légende stricte d’eux trois »<sup>5</sup>. On peut y voir sans doute l’un des premiers signes qui annoncent la formation dans la critique polonaise du « concept de la triade des bardes », qui apparaîtra dans sa forme accomplie dans les conférences sur Słowacki<sup>6</sup>. Même si, à en croire le poète, *De l’art* était « l’une des conférences » qui « contient le tout », bon nombre de ces notes sont sans doute restées, décelables d’abord dans ses lettres et révélées publiquement au printemps 1860.

La thèse que les conférences s’inscrivent dans une polémique dont la cible première, traitée avec ironie, a été « le docteur en philosophie Klaczko » (leçon IV, 461–462), trouve une confirmation dans les opinions des chercheurs<sup>7</sup>, dans les conférences elles-mêmes et probablement dans le titre même des conférences, si l’on se souvient que le cycle des cours de Klaczko s’est focalisé, selon l’opinion de Krasiński, sur « le rapport de l’esprit d’Adam à l’esprit national et vice versa plutôt que sur les œuvres d’Adam »<sup>8</sup>. Mais avant tout, ces conférences ont été la réalisation du désir de Norwid d’apparaître en public et de sa conviction qu’« il faut toujours qu’un homme fort et expérimenté répète à voix haute les choses que les autres ne se sont pas pressés de connaître ou de lire ». Il l’a écrit, comme le suppose Juliusz W. Gomulicki, en février 1860, en informant Teofil Lenartowicz que « Trentowski fait ses cours »<sup>9</sup>. Les conférences de Bronisław Trentowski « sur l’esthétique et sur la destinée des couches supérieures de la société », commencées en 1859, précédées de celles de Leon Zienkowicz<sup>10</sup>, peut-être également les annonces du projet de Klaczko qui envisageait de commencer à l’hiver 1859/1860 une série

---

du 29 octobre, en invoquant les « pamphlétaires ignorants mais forts », et dans les lettres suivantes (PWSz VIII, 359, zob. też PWSz IX, 287, 351, 369, 459, 521–522; PWSz X, 168) ainsi que dans son [*Autobiographie artistique*] de 1872 (PWSz VI, 557).

<sup>5</sup> Lettre à Mieczysław Pawlikowski du 12 mars 1859, PWSz VIII, 382–383.

<sup>6</sup> Cf. Z. Stefanowska, *Norwid o niewoli narodowej*, «*Studia Norwidiana*» 1985–1986, vol. 3–4, p. 82 (réimprimé notamment [dans :] Eadem, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993).

<sup>7</sup> T. Źabski, *Z problematyki rozprawy Norwida «O Juliuszu Słowackim»*, «*Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie*» 1962, n° 3, p. 99–119 ; Z. Trojanowiczowa, *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1981, p. 140 ; cf. aussi: M. Straszewska, *Norwid o Słowackim (na marginesie prelekcji paryskich)*, [dans :] *Nowe studia o Norwidzie*, éd. J. W. Gomulicki i J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961, p. 97–124 ; K. Kuczyńska, E. Nowicka, *Wstęp*, [dans :] *Dwa głosy o sztuce: Klaczko i Norwid*, wstęp K. Kuczyńska i E. Nowicka, red. tekstu i komentarze K. Kuczyńska, Poznań 2009, p. 9–36 (série: *Polemika krytycznoliteracka w Polsce*, vol. 2, éd. S. Panek).

<sup>8</sup> Cf. Z. Trojanowiczowa, *Ostatni spór romantyczny...*, op. cit., p. 138–140. Le titre lui-même de la publication *O Juliuszu Słowackim...* porte un message à caractère purement informatif, on ne peut pas exclure que dans le texte même certains accents de polémique actuelle ont également été atténués (p.ex. la formulation de la « prise de position [...] concernant la question nationale » rappelle (ce n’est peut-être pas un hasard?) les mots de la lettre de Słowacki *Do Księcia A.C. [Au Prince A.C.]* cités dans les conférences : « tous les grands esprits ont dû quitter le Prince et [...] réfléchir sur la question nationale »).

<sup>9</sup> Lettre à T. Lenartowicz de [février 1860], PWSz VIII, 410.

<sup>10</sup> *Kurs publiczny literatury polskiej od czasów stanisławowskich*, donné à partir de décembre 1858 ; cf. M. Straszewska, op. cit., p. 103.

de cours sur l'œuvre de Zygmunt Krasiński, projet abandonné « probablement suite à l'intervention de la famille » du poète<sup>11</sup>, ont été autant d'éléments qui ont dû inciter Norwid à prendre la parole en public. La façon dont il commente le cours de Trentowski est privée d'animosité, on y voit plutôt un sentiment d'appartenance à une communauté, cependant la volonté du poète de corriger l'image de la littérature nationale divulguée publiquement y semble manifeste<sup>12</sup>. Les conférences de Norwid furent données sans autorisation de la préfecture<sup>13</sup>, ce qui explique l'absence d'annonces ou de mentions dans la presse d'émigrés polonais, à l'exception d'une mention dont l'auteur fut le correspondant parisien du journal cracovien « Czas », datée du 22 avril 1860<sup>14</sup>. Dans une lettre de Norwid à August Cieszkowski, écrite après le 12 mai, on trouvera un rapport plus ample concernant le nombre de participants (« je m'attendais à une soixantaine de personnes; or, les deux salles ont parfois été TOUTES remplies ») et le déroulement des conférences: « À une conférence seulement il n'y a pas eu d'applaudissements, celle qui – selon moi – était la plus importante. À la dernière, mon discours a été interrompu par une avalanche d'applaudissements et l'on m'a offert un cadeau, de même qu'une adresse de remerciements venus de tous les partis, et puisque c'était sans billets, donc tout à fait publiquement, car aucune gentillesse ni les efforts des dames n'ont préalablement établi la liste des personnes ayant gentiment acheté les cartes et privatisé l'ensemble » (PWsz VIII, 425). Ce cadeau, une première édition d'*Anhelli* de Słowacki, en reliure décorée, et surtout « l'adresse » qui y fut collée (« À Cyprian Norwid / un cadeau offert par les auditeurs des conférences sur Juliusz Słowacki / en 1860 »), signée finalement par 43 personnes<sup>15</sup>, ont procuré une grande joie au poète. Le fait que « ses compatriotes à Paris lui ont offert une adresse de remerciements (sans distinction

<sup>11</sup> Cf. Z. Sudolski, *Krasiński*, Warszawa 1997, p. 539. Le projet de Klaczko s'est en quelque sorte réalisé sous forme d'une dissertation intitulée *La poésie polonaise au dix-neuvième siècle et le poète anonyme*, publiée en 1862 r. dans la « Revue des Deux Mondes » (du 1<sup>er</sup> janvier, vol. 37) et traduite en polonais sous le titre *Poezja polska w XIX wieku i poeta bezimienny*, dans «Dziennik Literacki» (épreuve Cracovie 1862).

<sup>12</sup> „Seulement lorsque, voyant que les cours de littérature passent quasiment sous silence Juliusz S[łowacki], j'ai soulevé ce poète (et d'autres m'ont suivi) – parce que j'avais honte d'un tel personnalisme, même si c'était le personnalisme d'un génie” – a écrit Norwid à J. B. Zaleski le 5 décembre 1882, ayant appris que Lenartowicz a entrepris à Bologne d'« imiter ou continuer » les cours de Mickiewicz.

<sup>13</sup> Cf. La lettre à Michał Kleczkowski du [début de mai] 1860, PWsz VIII, 417.

<sup>14</sup> Cf. M. Straszewska, op. cit., p. 105.

<sup>15</sup> Comme le rapporte J.W. Gomułicki, le livre avec « l'adresse » a été conservé et se trouve actuellement au Musée de Littérature Adam Mickiewicz à Varsovie (le texte intégral de « l'adresse » : PWsz VIII, 566–567). Selon les conclusion de l'éditeur, « 35 parmi les 43 signatures ont été apposées, comme on peut le déduire à partir de l'identique couleur de l'encre, en une seule réunion (c'étaient, bien évidemment, les signatures des donneurs du cadeau), et les 8 restantes [...] à une date postérieure. », (PWsz VII, 587). L'un de ceux qui ont signé à cette date postérieure a été Leonard Chodźko ; en lui envoyant le 17 août 1860 « le livret avec les signatures », le poète a affirmé attacher « une grande importance aux signatures offertes et qui manquent toujours », et „« l'adresse » elle-même a été pour lui, semble-t-il, un acte par lequel « la justice a été rendue » (cf. PWsz VIII, 428).

des nombreux et différents partis) »<sup>16</sup>, que « cette Adresse lui a été offerte par la Députation », qu’elle contenait « les noms de personnes représentant presque toutes les couleurs de l’Émigration »<sup>17</sup>, lui était pendant des années une consolation et la preuve qu’il pouvait être compris et accepté, avec sa nature indépendante et sa personnalité à part, allant au-delà des divisions des partis ; ce geste confirmait également, comme il l’a écrit dans la lettre précitée à Cieszkowski, sa conviction que cette occasion de pouvoir exposer ses idées « sur la clarté et l’obscurité de la langue des poètes » et sur son propre langage poétique a bien été « un acte », digne de payer « la dîme des émigrés ».

Norwid était sans doute aussi fier de l’effet de ses conférences, d’être le premier qui, en « commençant de parler de Słowacki » a « contribué à ce que nos compatriotes se mettent à apprécier le feu Juliusz », d’avoir développé la notion d’originalité et notamment celle de l’art de lire<sup>18</sup>. Le poète a considéré les conférences comme l’un de ses projets les plus importants : dans sa lettre à Władysław Chodźkiewicz du [26 février] 1875 il écrit : « J’ai communiqué mes idées au Comte de Charencey en privé : et certaines doivent s’accorder à mes travaux passés, à savoir aux sept conférences que j’ai données à Paris et au volume XXI de la Bibliothèque des Écrivains polonais » (PWsz X, 37). En effet, on pourrait se demander s’il s’agit là des conférences elles-mêmes ou de leur publication. Nous disposons d’au moins deux témoignages attestant que Norwid s’est distancié du texte de la brochure. Touché au vif en 1867 par le dédain manifesté par Antoni Małcki à son « petit livre exubérant », il dit que la brochure n’a pas été « mise en page » par lui, mais « transcrite par des auditeurs sans sténographie et n’avait pas l’ambition d’être un livre à part entière »<sup>19</sup> ; en recommandant quelques mois plus tard la lecture du texte il explique que le cours était « sommairement transcrit (puisque la sténographie polonaise n’existe pas), [...] donc sommairement et maladroitement rédigé ». Il en recommande toutefois la lecture, ne serait-ce que pour y voir la transcription d’une prophétie qui se réalise<sup>20</sup>. Ce sont des opinions exprimées avec un recul, mais immédiatement après « la clôture » du cours, Norwid fait mention dans une lettre adressée à Cieszkowski de l’impression possible du texte des conférences, sans probablement même espérer que son riche ami en prendrait l’initiative : « J’ignore si le cours sera publié : je ne suis pas le capitaliste compétent pour en décider » (PWsz IX, 45). Même si dans les projets du conférencier ses exposés n’avaient pas sans doute « l’ambition d’être un livre à part entière », le fait qu’ils ont été retranscrits par au moins trois auditeurs, probablement les plus actifs au sein de leur organisation, permet de penser que ces personnes envisageaient de publier le texte des conférences. « C’est toi, Seweryn et une tierce personne, que je dois remercier pour avoir voulu transcrire ces exposés, et ceux d’entre nos amis qui ont pensé qu’il serait juste de couvrir les frais de l’édition » – écrit Norwid dans l’annexe *O „Balladynie”* [*De « Balladyna »*] dédiée à Marian Sokołowski,

<sup>16</sup> Lettre à Wojciech Cybulski du [9 janvier] 1867, PWsz IX, 273.

<sup>17</sup> Lettre (*Note*) à Karol Ruprecht de [octobre 1869], PWsz IX, 429.

<sup>18</sup> Cf. lettres à J. I. Kraszewski du [21 mai 1867 env.] et à Józef Rusteyko de février [1870] (PWsz IX, 288–289, 446).

<sup>19</sup> Lettre à A. Małcki de [mi-mai] 1867, PWsz IX, 286.

<sup>20</sup> Cf. lettres à Karol Ruprecht d’octobre 1867, PWsz IX, 314, 322.

futur professeur d'histoire de l'art à l'Université de Cracovie. Le poète semble suggérer que les auditeurs anonymes qui ont pris des notes de ses conférences en étaient en quelque sorte les co-auteurs. Leur identification reste toujours incertaine. Zenon Przesmycki a avancé en 1904 l'hypothèse que c'étaient Seweryn Goszczyński et Zofia Węgierska, mais ses éditions collectives ne contiennent aucune remarque à ce sujet<sup>21</sup>. Gomulicki, ayant retrouvé « le petit livre avec les signatures », est d'avis que c'étaient les signataires : Seweryn Elżanowski et – « ce qui est bien probable » – Maria Bolewska<sup>22</sup>. « Les frais de l'édition » ont été à la charge des souscripteurs qui n'étaient pas, semble-t-il, trop nombreux, car l'impression, surveillée par Sokołowski, a traîné pendant des mois, le tirage était très modeste, Gomulicki l'estime à 100–200 exemplaires (PWsz VII, 589), la promotion en librairies quasiment inexistante, et la réaction des critiques s'est limitée à cette remarque de Józef Reintzenheim que « C'est à M. Cyprian Norwid qu'on doit le mérite d'être le premier à apprécier et attirer l'attention du public sur Juliusz en tant qu'homme, Polonais et poète. En analysant sa vie et ses aspirations poétiques, il a initié une vague d'intérêt qui ne cesse de grandir pour l'œuvre du poète »<sup>23</sup>.

Une autre personne qui pourrait être engagée dans l'action entreprise pour faire publier le texte des conférences était Karol Ruprecht, dans lequel Przesmycki et Gomulicki voient ce Karol auquel le poète adresse « une poignée de main », en informant, le 3 janvier 1862, Sokołowski d'avoir reçu de Lwów des remerciements pour le texte sur Słowacki « que j'ai senti être adressés également à toi et à Seweryn », accompagnés de regrets « de ne pas trouver notre livre chez les libraires ». À en croire l'auteur, reprochant à Sokołowski le 27 février 1861, que « quelques feuilles d'imprimerie nécessitent plus de six mois », se plaignant encore le 18 juin à Cieszkowski que le cours « est sous presse depuis toute une année » – le manuscrit s'est trouvé chez l'imprimeur à peine quelques semaines après la clôture des conférences, d'après Gomulicki en août 1860 au plus tard<sup>24</sup>.

Nous savons très peu sur ce qui a été transmis à l'imprimeur. Les conférences de Norwid étaient en grande partie improvisées, il s'aidait tout au plus de « notes » rédigées préalablement et d'extraits d'auteurs qu'il citait (on peut supposer que dans ce dernier cas il faisait aussi appel à sa mémoire, se référant éventuellement aux exemplaires d'ouvrages en sa possession). Gomulicki passe en revue les suppositions quant au matériel étant à l'origine du texte imprimé : « Cela a pu être une copie mise au net à partir d'une comparaison de toutes les notes, que l'auteur n'aurait révisée

<sup>21</sup> Cf. Z. Przesmycki, *Z notat i dokumentów o C. Norwidzie*, «Chimera» 1904, vol. 8, p. 450.

<sup>22</sup> Cf. PWsz VII, 587 ; également J. W. Gomulicki, *Addenda*, [dans :] *Nowe studia o Norwidzie*, op. cit., p. 271–274.

<sup>23</sup> *Juliusz Słowacki*, Paryż 1862, p. 3. En publiant cette étude biographique, Reitzenheim a rempli en quelque sorte le vœu de Norwid, énoncé au début de la sixième leçon. En revanche, l'avis sur le cours, présenté un peu plus tard par Josef V. Frič, a été nettement défavorable et dédaigneux (*Listy o Słowackém*, «Rodinna Kronika» 1863, vol. IV ; cf. PWsz XI, 482–483, 579–580 et K. Kardyni-Pelikánová, *Czeskie odczytywanie Norwida. Dzieje recepcji*, «Slavica Litteraria» 2021, vol. 24, p. 38), tout comme celui d'Antoni Małeckci (*Juliusz Słowacki – jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, Lwów 1866 ; cf. PWsz IX, lettres p. 590 et 592–594 et les notes explicatives).

<sup>24</sup> Cf. PWsz VIII, 439, 444 ; également PWsz VII, 589. Selon Kal (II s. 10), « Sokołowski fut préoccupé par les travaux d'édition [...] d'août 1860 à juin 1861 ».

qu’à la correction. Cela a pu être le manuscrit de Norwid lui-même établi à partir des notes qui lui ont été remises, mais c’était le plus probablement une copie mise au net par les trois auditeurs déjà mentionnés et remise ensuite à Norwid qui y a apporté des corrections convenables tant sur le fond que sur la forme (au niveau du style, de la langue, etc.) »<sup>25</sup>. Cette démonstration semble pertinente; Norwid n’aurait sans doute pas consenti à un contrôle d’auteur effectué seulement à la correction (donnée par feuilles), et l’hypothèse d’une copie au net faite par l’auteur paraît peu plausible si l’on se rappelle l’aversion bien connue du poète pour copier, même ses propres brouillons. Il est en revanche sûr que la paternité de l’étude *O „Balladynie”* [De « *Balladyna* »] vient exclusivement de Norwid (et de sa main). Le texte a probablement été rédigé après la présentation au poète de la transcription des conférences (de la copie au net, des notes ?), mais avant la mise sous presse de l’ensemble.

En définissant les conférences par le terme « les exposés ci-haut », Norwid semble confirmer que, lorsqu’il rédigeait « l’annexe », il disposait déjà du texte principal des conférences. La thèse de l’inexistence d’un manuscrit contenant le texte intégral des conférences se voit confirmée par la forme de l’édition originale, où le texte de *O „Balladynie”* [De « *Balladyna* »], composé d’après le manuscrit, se distingue par une disposition harmonieuse et soigneuse des paragraphes, par le nombre de formes de mise en relief deux fois plus grand que dans les leçons de dimension comparable (p. ex. II, V, VI), et, chose intéressante, par un nombre bien plus réduit d’erreurs typographiques. En revanche, on peut raisonnablement supposer que le sommaire, appelé *Treścian*, a été rédigé intégralement par Norwid : dans l’édition originale il est collé avant la première Leçon [Lekcja I] et contient les informations concernant les pages auxquelles se trouvent les différentes parties, ce qui indique qu’il a été rédigé ou du moins imprimé après la composition du texte intégral.

La question suivante qui se pose et qui va au-delà des problèmes strictement éditoriaux, est celle de savoir comment se présente ce qui a été imprimé par rapport à ce que les auditeurs ont entendu sur le vif. Il est bien probable que le texte transcrit et publié ne constitue qu’une partie de ce qui a été dit, du moins dans le cas de certaines conférences. Sinon, comment expliquer la disparité notable du volume entre la quatrième Leçon (environ 39 mille caractères d’impression) et les autres Leçons, dont chacune compte de 13 à 19 mille caractères ? Si l’on admet, d’après Straszewska et Gomulicki, que les conférences ont duré chacune environ une heure et demie, il faudra bien constater que cet espace temporel correspond mieux au contenu de la quatrième Leçon qu’à celui, trois fois plus court, de la deuxième, même si, à propos de cette dernière, Leonard Chodźko a remarqué que le poète « a parlé trop vite »<sup>26</sup>. Dans ce sens, Norwid, exprimant son insatisfaction due au fait que, faute de sténographie polonaise, les conférences ont été transcrites « sommairement et maladroitement », aurait partiellement raison. Quant

<sup>25</sup> PWSz VII, 589.

<sup>26</sup> Cf. aussi la lettre à : PWSz VIII, 417. Eugeniusz Czapplejewicz pense que la formulation « trop vite » (comprise par Norwid littéralement et expliquée par « le spasme ») est une allusion critique se rapportant non pas à la vitesse de l’exposé, mais au raisonnement elliptique et sinueux du conférencier (cf. Ibid., *O „Balladynie”*, [dans :] *Cyprian Norwid. Interpretacje*, éd. S. Makowski, Warszawa 1986 p. 191).

à « la maladresse » pourtant, les rédacteurs (et le poète, dans son rôle de l'instance décidant de la forme définitive du texte) ont fait de leur mieux, paraît-il, en gardant les traits spécifiques du langage vivant du poète, de la cohésion et de la dramaturgie de son discours. Dans l'intention du poète, la brochure devait être la transcription d'un « acte public », ce qui apparaît dans le titre même, on peut donc supposer que, plutôt que de compléter le texte obtenu (à part les citations<sup>27</sup>), il l'a rédigé et corrigé. Néanmoins, tant le contenu et la forme du livre que son titre n'étaient pas encore définitivement établis au moment de l'impression. Au début de mars 1861, le poète écrit à Marian Sokołowski : « Vu que ça traîne et que le livre risque d'être, comme tu me l'as écrit, trop petit, surtout par rapport aux attentes des souscripteurs, je recommande de joindre au texte sur Słowacki la dissertation *De l'art*, car il n'en reste plus aucun exemplaire et le tirage est épuisé, et puis, comme elle comporte des réflexions esthétiques sur Słowacki en rapport avec le Cours, de cette manière les six leçons, avec *Słowo o „Balladyne”* [Quelques réflexions sur 'Balladyna'] et *O sztuce* [De l'art], peuvent former un tout très esthétique, définissant l'œuvre du feu Juliusz. Le titre sur la couverture peut rester tel que je l'ai décrit dans ma dernière lettre, car *De l'art* est fixé en grande partie sur [l'étude] *O Słowackim* [De Słowacki] »<sup>28</sup>. Il l'écrit, en demandant qu'on lui envoie « les feuilles d'imprimerie suivantes, qui m'ont été solennellement promises » (« nonobstant [...] l'affaire à Varsovie soulevant le drapeau »). Il n'y pas de raison de douter que Norwid, malgré les empêchements, a veillé à ce que les promesses de Sokołowski soient réalisées et a eu le contrôle de la correction de l'ensemble du texte imprimé, même si ce contrôle se faisait « par tranches ». Jusqu'à récemment, la lettre de Sokołowski à Norwid du 10 juillet 1861 était considérée comme un premier signal que le livre était sorti de la presse (« J'ai lu les commentaires [...] après leur impression »)<sup>29</sup>. Certes, Straszewska a avancé l'hypothèse qu'il a pu s'agir d'une partie seulement de la brochure, car la première (et l'unique) annonce de librairie (la librairie parisienne de Ludwik Królikowski) n'a paru que le 12 octobre dans le journal londonien « *Demokrata Polski* » (n° 2) et le premier « écho » que l'on en trouve dans la correspondance du poète conservée à nos jours date du 3 janvier 1862<sup>30</sup>, cependant le texte de la lettre de Sokołowski permet de croire que le tout était déjà imprimé ; la preuve qu'en juillet l'impression a déjà été achevée nous est fournie par une notice dans la *Bibliographie de la France* (numéro 30 du 27 juillet, répertorié 6968)<sup>31</sup>. *Kalendarz życia i twórczości Norwida* [Calendrier de la vie et de l'œuvre de Norwid], publié à Poznań (II, 27), établit le temps de l'impression entre le 18 juin (lorsque Norwid exprime dans une lettre adressée à Cieszkowski son mécontentement du fait que « quelques feuilles s'impriment déjà toute une année »; PWSz VIII 444) et la fin de ce mois, si l'on tient compte du fait que

<sup>27</sup> La quatrième Leçon abonde en citations d'*Anhelli* de Słowacki et de *Legenda* [Légende] de Krasiński, qui sont peut-être plus amples dans le texte imprimé qu'elles ne l'étaient dans la conférence orale, ce qui expliquerait dans une certaine mesure les dimensions du texte.

<sup>28</sup> Zob. PWSz VIII, 441.

<sup>29</sup> PWSz VIII, 572–573 ; la date « le 14 juin » corrigée dans PWSz XI 626.

<sup>30</sup> M. Straszewska, *Norwid o Słowackim...*, op. cit., p. 106.

<sup>31</sup> Cf. PWSz XI, 283.

« le 3 juillet « Przegląd Rzeczy Polskich » (p. 48) « a fait une annonce de la publication des conférences le mois dernier ».

Le manuscrit du texte « sur Słowacki », même s'il existait en tant qu'un tout créé exclusivement par l'auteur, ne s'est pas conservé, ni aucun autre texte pouvant être la base de la publication effectuée sous le contrôle de Norwid. Dans ces conditions, les éditions postérieures ont été imprimées sur la base de la première édition parisienne, effectuée certes sous un contrôle d'auteur, ne serait-ce que partiel, mais qu'on ne saurait malheureusement qualifier d'impression soignée. La dernière édition de vulgarisation critique, rédigée par l'auteur du présent article, est parue en 2021<sup>32</sup>.

## Bibliographie

- Czaplejewicz E., *O „Balladynie”*, [dans :] *Cyprian Norwid. Interpretacje*, éd. S. Makowski, Warszawa 1986, p. 186–196.
- Dwa głosy o sztuce: Klaczko i Norwid*, wstęp K. Kuczyńska i E. Nowicka, oprac. tekstu i komentarze K. Kuczyńska, Poznań 2009, p. 9–36 (série : *Polemika krytycznoliteracka w Polsce*, vol. 2, éd. S. Panek).
- Kardyni-Pelikánová K., *Czeskie odczytywanie Norwida. Dzieje recepcji*, « Slavica Litteraria » 2021, vol. 24, p. 37–50.
- Norwid C., *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny”)*, edycja krytyczna, wstęp i oprac. M. Buś, Kielce 2021.
- Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. I–XI, Warszawa 1971–1976.
- Przesmycki Z., *Z notat i dokumentów o C. Norwidzie*, « Chimera » 1904, vol. 8, p. 419–453.
- Stefanowska Z., *Norwid o niewoli narodowej*, « Studia Norwidiana » 1985–1986, vol. 3–4, p. 75–84.
- Stefanowska Z., *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993.
- Straszewska M., *Norwid o Słowackim (na marginesie prelekcji paryskich)*, [dans :] *Nowe studia o Norwidzie*, éd. J. W. Gomulicki i J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961, p. 97–124.
- Sudolski Z., *Krasiński*, Warszawa 1997.
- Toruń W., *Cyprian Norwid wobec Juliusza Słowackiego. Świadectwa biograficzne*, « Bibliotekarz Podlaski » 2021, p. 37–54.
- Trojanowiczowa Z., *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1981.
- Żabski T., *Z problematyki rozprawy Norwida « O Juliuszu Słowackim »*, « Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie » 1962, n° 3, p. 99–119.

## Les conférences parisiennes de Norwid sur Słowacki – histoire de l'édition

### Résumé

L'auteur de l'article esquisse l'histoire de l'édition de six conférences de Cyprian Norwid consacrées à l'œuvre de Juliusz Słowacki, parues sous le titre *O dziełach i stanowisku poetycznym*

<sup>32</sup> Cf. C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru «Balladyny»)*, wydanie krytyczne, wstęp i oprac. M. Buś, Kielce 2021.

*Juliusza Słowackiego w sprawie narodowej* [Sur les œuvres et la vision poétique de Juliusz Słowacki concernant la question patriotique], que le poète a données en avril et mai 1860 à Paris (dans le Cabinet de Lecture polonais au 25 du Passage du Commerce). L'inspiration pour organiser un cycle de conférences ouvertes centrées sur l'œuvre d'un poète appartenant à la fameuse triade des bardes a été pour Norwid le cours d'histoire de la littérature polonaise (dès ses débuts à 1831), tenu en 1858 au siège de la Société historique et littéraire polonaise de Paris par Julian Klaczko, l'auteur d'ouvrages sur l'histoire d'art et la littérature fort appréciés à l'époque. Norwid a pris une position ouvertement polémique face à « l'école » critique de Klaczko, ses hiérarchies esthétiques et artistiques et ses idées sur le rôle de la culture nationale. Dans ses conférences, il a exposé entre autres une approche toute différente de l'art polonais et a fait une analyse des poèmes les plus importants de Słowacki (*Anhelli, Beniowski, Król-Duch* [Le Roi-Esprit]). D'après les conclusions de l'auteur de l'article, la base de la première édition de la « leçon sur Słowacki » datant de 1861 était constituée des notes de trois auditeurs des conférences (Marian Sokołowski, Seweryn Elżanowski, Maria Bolewska). C'était avant tout Sokołowski, devenu plus tard professeur d'histoire de l'art à l'Université Jagellonne de Cracovie, qui a engagé toute son énergie pour aboutir à la publication. C'est lui notamment qui, préparant les textes pour l'impression, a inséré dans la brochure l'article important de Norwid *O „Balladynie”* [Sur « *Balladyna* »].

## Parisian Lectures of Norwid on Słowacki – A History of the Editions

### Abstract

The author of the article outlines the history of the publication of six lectures by Cyprian Norwid dedicated to the work of Juliusz Słowacki, published under the title *O dziełach i stanowisku poetycznym Juliusza Słowackiego w sprawie narodowej* [On the Works and Poetic Position of Juliusz Słowacki Regarding the National Question], which the poet gave in April and May 1860 in Paris (at the Polish Reading Room at 25 Passage du Commerce). The inspiration for organizing a cycle of open lectures focused on the work of a poet from the famous triad of bards was Norwid's experience with Julian Klaczko's course on the history of Polish literature (from its beginnings to 1831), held in 1858 at the Polish Historical and Literary Society in Paris. Klaczko was a well-regarded author of works on art history and literature at the time. Norwid took an openly polemical stance against Klaczko's "school" of criticism, its aesthetic and artistic hierarchies, and its ideas on the role of national culture. In his lectures, Norwid presented a very different approach to Polish art and made an analysis of the most important poems of Słowacki (*Anhelli, Beniowski, Król-Duch* [The King-Spirit]). According to the conclusions of the author of the article, the foundation for the first edition of the "lesson on Słowacki" from 1861 was based on notes taken by three listeners of the lectures (Marian Sokołowski, Seweryn Elżanowski, Maria Bolewska). It was mainly Sokołowski, who later became a professor of art history at the Jagiellonian University in Kraków, who devoted all his energy to the publication. It was he, in particular, who, while preparing the texts for printing, inserted Norwid's important article *O „Balladynie”* [On "Balladyna"] into the brochure.

**Mots-clés :** Cyprian Norwid, Juliusz Słowacki, critique littéraire, édition critique

**Keywords:** Cyprian Norwid, Juliusz Słowacki, literary criticism, critical edition

**Słowa kluczowe:** Cyprian Norwid, Juliusz Słowacki, krytyka literacka, edycja krytyczna

**Laurent Demoulin**

Université de Liège

ORCID 0000-0003-3591-1755

## Filiation et génération dans les *Cent mille milliards de poèmes*

À Lucien, Emma, Gabriel et Iris

### Prolepse, *mea culpa* et introduction

Il nous faut commencer cette contribution par un aveu qui nous coûte : contrairement à ce que nous ordonnent la Science et le plus élémentaire de nos devoirs à son égard, nous n'avons pas lu l'intégralité du recueil de poèmes au sujet duquel nous nous apprêtons à disserter. Il faut dire que la vie universitaire moderne, avec ses exigences de rentabilité immédiate et ses tracasseries administratives, ne nous laisse pas toujours le loisir de consacrer à nos lectures le temps nécessaire. Or, comme Raymond Queneau l'indiqua lui-même dans la préface du texte qui nous occupe, en « comptant 45 secondes pour lire un sonnet » (et personnellement, il m'en faut davantage) « à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècles de lecture »<sup>1</sup>. Il m'était donc difficile de consacrer tout ce temps à un seul article !

En effet, ce recueil est constitué de dix sonnets présentant tous exactement le même schéma de rimes et les mêmes rimes (ce sont les « sonnets-géniteurs », selon l'expression inventée par François Le Lionnais dans la postface de la première édition). De plus, comme l'explique Jacques Roubaud, « La structure grammaticale est telle que, sans heurt, tout vers de chaque sonnet 'base' est interchangeable avec tout autre situé en même position dans le sonnet »<sup>2</sup>. Dans la première édition, les vers sont disposés chacun sur une languette, de telle manière qu'il est possible de les associer librement pour produire de nouveaux sonnets (les sonnets dérivés) – ceux-ci atteignant le nombre de  $10^{14}$ , soit cent mille milliards.

<sup>1</sup> R. Queneau, *Mode d'emploi des Cent mille milliards de poèmes* [1961], [dans :] idem, *Œuvres complètes I*, Paris 1989, p. 334.

<sup>2</sup> J. Roubaud, *La Mathématique dans la méthode de Raymond Queneau*, [dans :] Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris 1988, p. 68.

... Pareille introduction, qui se veut humoristique, est révélatrice non pas tant de son auteur (qui ne se départit d'ordinaire jamais d'un sérieux académique du meilleur aloi) que du texte dont il va être question : les *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau se prêtent facilement à la galéjade, même en milieu universitaire. Il s'agit en effet, comme l'a déclaré Gilbert Pestureau, « d'une œuvre qui mêle la rigolade à l'art »<sup>3</sup>.

Plusieurs commentateurs ont déjà noté qu'il était loisible de lire ce recueil à nul autre pareil de plusieurs façons. Il en va certes ainsi, me direz-vous, de tous les textes littéraires du monde. À cet égard, certains courants fameux de la critique se montrent très fermes : ainsi, Pierre Bayard déclare-t-il dans son étude sur *Hamlet* : « *Ce que nous percevons dans une lecture est irréductible à toute matérialité*. Et, sauf à faire de la lecture une activité purement mécanique, ce n'est pas parce que deux critiques ont en face d'eux la même édition de la même œuvre qu'ils sont pourtant en train de discuter du même texte »<sup>4</sup>. Somme toute, Bayard ne fait là que tirer la conclusion logique d'une assertion de Barthes désormais historique, qui veut que « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur »<sup>5</sup>. Avant ces deux théoriciens, Marcel Proust, en 1921, en répondant à un questionnaire sur le classicisme et le romantisme, postulait déjà une variabilité temporelle de la lecture quand il déclarait : « Mais il nous est permis de faire goûter dans les Tragédies de Racine, dans ses Cantiques, dans les Lettres de M<sup>me</sup> de Sévigné, dans Boileau, des beautés qui s'y trouvent réellement et que le XVII<sup>e</sup> siècle n'a guère aperçues »<sup>6</sup>.

Tous les textes sont redevables de multiples lectures – la cause semble aujourd'hui entendue et elle l'est en tout cas à mes yeux. Mais les *Cent mille milliards de poèmes*, par leur structure même, accentuent cette caractéristique générale – ou plutôt : ils la démultiplient (presque) à l'infini. Queneau soulignait cette particularité en terminant sa préface par la citation prophétique (et, paraît-il, souvent mal comprise) de Ducasse : « Comme l'a bien dit Lautréamont, la poésie doit être faite par tous, non par un »<sup>7</sup>. Plus précisément, on pourrait défendre ici l'idée selon laquelle la multiplicité des lectures de tout texte est pragmatique, consubstantielle à ces lectures, concomitante, simultanée : chaque lecteur, au moment même de sa lecture, produit une version du texte qui diffère peu ou prou des autres versions antérieures ou contemporaines. Ce phénomène a lieu pour les *Cent mille milliards de poèmes*, mais, en outre, ce recueil appelle déjà une variété de lectures en amont de l'acte même de lire. Avant d'ouvrir le recueil, il faut faire des choix. Des choix concrets (matériels) d'abord : va-t-on lire le texte dans la forme

---

<sup>3</sup> G. Pestureau, *Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère ou « grignoter des bretzels distrait bien des colloques »*, « Temps mêlés. Documents Queneau » 1985, n°150 + 25 – 26 – 27 – 28, p. 42.

<sup>4</sup> P. Bayard, *Enquête sur Hamlet. Le Dialogue de sourds*, Paris 2002, p. 30. Plus radicale encore est la position de Stanley Fish dans *Quand lire c'est faire*.

<sup>5</sup> R. Barthes, *La Mort de l'auteur* [1968], [dans :] idem, *Œuvres complètes III. 1968–1971*, Paris 2002, p. 45.

<sup>6</sup> M. Proust, réponse à M. Henriot, *Enquête sur le romantisme et le classicisme* [1921], [dans :] M. Proust, *Essais*, Paris 2022, p. 1265.

<sup>7</sup> R. Queneau, *Mode d'emploi*, op. cit., p. 334. La phrase, quelque peu déformée, provient de *Poésie II* d'Isidore Ducasse, comme le rappelle Claude Debon dans ses notes.

originale que Queneau a connue (et qui a été réimprimée en 2009) ou dans la présentation que lui a donné La Pléiade en 1989 ? Ou encore sous forme aléatoire électronique (mais il semblerait que pour des raisons de droits, les sites français qui le proposaient soient désormais fermés). Enfin, il est toujours loisible aux plus curieux de les lire grâce à la machine conçue par Jean-Michel Bragard et Robert Kayser<sup>8</sup>. Ne retenons ici que les deux versions les plus accessibles, les deux premières citées ici. Pour rappel, l'édition en album présente chaque vers sous la forme de languettes qui permettent aux lecteurs de concocter n'importe lequel des  $10^{14}$  sonnets virtuellement lisibles, tandis que, dans La Pléiade, le lecteur a seulement accès aux dix sonnets-géniteurs – les vers y étant seulement séparés par une ligne noire rappelant la découpe en languette<sup>9</sup>. La seconde version privilégie donc les dix sonnets-géniteurs au détriment des ( $10^{14}-10$ ) autres sonnets. La première, en théorie, les met tous à égalité. Mais, comme l'ont remarqué nombre d'utilisateurs, dont Jean-Michel Bragard, « la manipulation [de ce volume] est extrêmement malaisée »<sup>10</sup>. Malgré le soin apporté à ce livre-objet par l'équipe éditoriale – Michèle Audin note à ce sujet qu'en 1961, on « donnait du bromure aux ouvrières qui s'énermaient à brocher *Cent mille milliards de poèmes* »<sup>11</sup> –, les languettes se déchirent et l'on tombe souvent sur des groupes de vers appartenant au même sonnet-géniteur, si bien qu'en réalité, un seul sonnet de cette édition est vraiment lisible, le premier, que tous les utilisateurs lisent presque nécessairement et qui est donc ( $10^{14}-1$ ) fois plus lu que chacun des milliards d'autres... Les conditions de lecture entre ces deux éditions affectent par conséquent bel et bien très fortement la lecture avant même que celle-ci ne commence<sup>12</sup>.

Ensuite, des choix psychologiques, en amont également, conditionnent l'attitude mentale de lecture. Là aussi, rien d'exceptionnel *a priori*, surtout dans le chef de lecteurs qui sont en même temps des commentateurs, car, comme le note encore Bayard, « [l]ire un texte littéraire, en tout cas pour un critique, ce n'est pas seulement parcourir

<sup>8</sup> Cf. J.-M. Bragard et R. Kayser, *La Première Machine à lire les Cent mille milliards de poèmes. Un véritable jackpot littéraire !* Liège 1994.

<sup>9</sup> Le même procédé est employé dans *L'Anthologie de l'OuLiPo*, qui a sélectionné quatre des dix sonnets géniteurs (les deux premiers et les deux derniers). Toutefois, les *verso* sont vierges, de sorte que les lectrices et lecteurs, pour peu qu'ils se munissent d'une bonne paire de ciseaux, peuvent toujours découper leur livre et former des languettes – ce qui n'est pas possible dans La Pléiade où le texte est, bien entendu, imprimé *recto verso*.

<sup>10</sup> J.-M. Bragard et R. Kayser, *La Première Machine à lire les Cent mille milliards de poèmes...*, op. cit., p. 7.

<sup>11</sup> M. Audin, *Trente-six indications pour une biographie de Raymond Queneau*, « Cahiers Raymond Queneau » 2011, n° 1, p. 39.

<sup>12</sup> Certes, à nouveau, il en va ainsi pour tous les livres, pourrait-on dire : lire, par exemple, *Le Parti pris des choses* de Francis Ponge dans La Pléiade, dans la collection « Poésie Gallimard », dans l'édition originale de 1942, quasi introuvable, dans une édition pour la jeunesse, sur tablette tactile ou au hasard des textes plus ou moins bien reproduits sur Internet implique également un choix en amont qui aura des répercussions sur la lecture (il en est question dans *Seuils* de Genette). Mais les mots qui composent « L'huître » seront quand même identiques çà et là (hormis les coquilles sur Internet), alors que le lecteur des *Cent mille milliards de poèmes*, en fonction de son choix initial, aura affaire à des mots placés dans un ordre différent.

des lieux privilégiés en laissant libre cours à son imagination, c'est aussi les percevoir à travers une certaine *théorie d'accueil*, qui leur impose une forme extérieure et détermine par là les résultats obtenus »<sup>13</sup>. Mais la particularité exceptionnelle des *Cent mille milliards de poèmes* semble là aussi, en amont même de cet amont critique et imaginaire propre à toute lecture universitaire de texte littéraire, nécessiter un choix entre deux orientations, la première se dédoublant en deux sous-orientations. D'une part, l'on peut focaliser son attention, comme François Le Lionnais (qui signe la postface de l'édition originale) ou Jacques Roubaud, dans *L'Atlas de littérature potentielle*, sur l'aspect formel, mathématique et combinatoire de l'ouvrage, soit de façon très sérieuse (par exemple en réfléchissant aux notions de contraintes, de traditions, de nécessité et de hasard), soit de façon humoristique. La deuxième hypothèse de départ consiste à s'intéresser au contenu sémantique de ces sonnets sans se soucier du problème de la combinatoire, comme l'a fait Gilbert Pestureau au colloque de Verviers de 1984.

Les deux méthodes présentent chacune des avantages et des inconvénients, comme il se doit. La première a le mérite d'être globale et de valoir pour les 10<sup>14</sup> sonnets, mais d'aucuns lui reprocheront un arrière-goût de gratuité, voire de vanité – reproche qui peut d'ailleurs s'appuyer sur une assertion de Queneau, qui, à l'époque de ses critiques virulentes du surréalisme, déclarait : « L'art n'a pas à se recroqueviller sur lui-même : il n'a pas de limite et participe à toute activité. Il n'a pas à faire d'expérience : il doit savoir avant d'œuvrer »<sup>14</sup>. Et il ajoutait : « Simplement bien faire, c'est réduire l'art au jeu, le roman à la partie d'échecs, le poème au puzzle. Il ne suffit pas de dire, ni de bien dire, mais il faut que cela vaille d'être dit »<sup>15</sup>. Certes, cette déclaration, que l'on pourrait qualifier, au prix d'un anachronisme, d'anti-oulipienne, voire, avec cette étonnante référence au puzzle, d'anti-perecquienne, date de 1938 et le Transcendant Satrape ne l'aurait probablement pas écrite en 1961, au moment de la parution des *Cent mille milliards de poèmes*. Mais pourquoi alors décide-t-il de placer l'article qui la contient dans un volume qu'il préface lui-même en 1973 ?

Quoi qu'il en soit, la seconde manière de procéder, c'est-à-dire la lecture sémantique, évite l'écueil de l'insignifiance. Elle consiste, selon les mots de Jean-Marie Klinkenberg, à considérer les *Cent mille milliards de poèmes* non plus « comme un modèle [mais comme] un ensemble de réalisations de ce modèle »<sup>16</sup>. Ainsi, Gilbert Pestureau a montré, en 1984, la grande richesse des sonnets-géniteurs. Il conclut en effet que « tous les thèmes essentiels à Queneau sont présents »<sup>17</sup> et qu'« ayant donné l'initiative aux mots, le poète retrouve cependant sa propre pensée et sa propre sensibilité, son art et ses références »<sup>18</sup>. Cependant, cette seconde approche tend à retirer au recueil sa

<sup>13</sup> P. Bayard, *Enquête sur Hamlet...*, op. cit., p. 61.

<sup>14</sup> R. Queneau, *Qu'est-ce que l'art ?* [1938], [dans :] idem, *Le Voyage en Grèce*, Paris 1973, p. 95.

<sup>15</sup> Ibid., p. 94. Claude Debon cite la dernière phrase p. XV de son « Introduction » au volume de La Pléiade consacrée à la poésie de Queneau cité dans ma première note.

<sup>16</sup> Jean-Marie Klinkenberg, lors de la discussion qui suit l'allocation de Gilbert Pestureau, *Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère*, op. cit., p. 50.

<sup>17</sup> Ibid., p. 46.

<sup>18</sup> Ibid.

principale originalité : au lieu de *Cent mille milliards de poèmes*, on parle dès lors d'un recueil qui pourrait être modestement rebaptisé *Dix poèmes*. Il est à noter à cet égard que les dix sonnets-géniteurs, comme le prouve encore la lecture de Pestureau, présentent chacun une homogénéité interne. Ils se partagent le terrain des obsessions queniennes en abordant chacun un sujet distinct : les uns sont tout à fait clairs (comme le sonnet sur la nourriture ou le dernier sur la mort), d'autres s'avèrent plus hermétiques<sup>19</sup> (les deux premiers, par exemple, ou le sonnet VII), mais il n'est pas difficile d'en cerner l'unité. Si Queneau a veillé scrupuleusement à ce que, d'un point de vue formel (notamment métrique), les cent mille milliards de sonnets soient (presque) conformes au modèle du genre, il n'a pas du tout cherché à distribuer équitablement les éléments sémantiques. Peut-être, comme le déclarait François Le Lionnais dans la *NRF*, a-t-il, au-delà de son souci de « la conservation de la rime » et de « la conservation de la cohérence syntaxique », aspiré « à la conservation d'une atmosphère sémantique »<sup>20</sup>. Mais il ne s'agit que d'une atmosphère vaporeuse et floue. Alors que le sens des sonnets-géniteurs est donné (de façon plus ou moins explicite), celui des sonnets dérivés est tout entier à construire par le lecteur. Tel est en tout cas l'avis de Claude Debon, qui note : « Il n'est que d'observer les utilisateurs de machines qui composent 'leur sonnet' : ils en font une lecture subjective, liée à leur propre destin, comme le font les lecteurs du *Yi king* »<sup>21</sup>.

Ces deux approches fondamentales ne sont pas incompatibles et rien n'empêche le critique de les juxtaposer dans la même étude – c'est ce que fait Claude Debon dans sa notice de *La Pléiade*. Mais il est très difficile de les articuler.

J'opte ici résolument pour la seconde approche : je vais chercher, dans les dix sonnets-géniteurs, les traces du thème de la filiation. Et, lors de mes (courtes) conclusions, je tâcherai, dans la mesure du possible, de mettre en rapport mes observations à cet égard avec l'aspect formel de ce recueil infini.

## Mentions adjacentes

Le thème de la filiation se rencontre à plusieurs reprises dans les dix sonnets-géniteurs et il se trouve au centre des préoccupations qui se font jour dans le sonnet VII. Ce dernier est assez complexe, de sorte que je l'envisagerai en dernier lieu. Commençons donc par les allusions les moins explicites et par les métaphores.

Dans le sonnet III, Queneau traite du thème de la pêche et énumère les différents animaux de la mer qu'il convient d'attraper : *harenceaux, dorade, molve lotte, requin, homard et salicoque*. Mais, ajoute-t-il à la fin du sonnet, « on s'excuse il n'y a ni baleines ni phoques / le mammifère est roi nous sommes son cousin »<sup>22</sup>. Le thème de la filiation entre donc dans le recueil de biais, pour évoquer des cousins éloignés davantage encore que ne le veut la proverbiale mode de Bretagne : les baleines et les phoques plus

<sup>19</sup> Pestureau semble regretter « un hermétisme parfois un peu fort » (ibid., p. 42).

<sup>20</sup> Fr. Le Lionnais, *Raymond Queneau et l'amalgame des mathématiques et de la littérature*, [dans :] Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 40, note 10.

<sup>21</sup> Cl. Debon, *Notice*, [dans :] R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes...*, op. cit., p. 1318.

<sup>22</sup> R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes...*, op. cit., p. 337.

proches de nous que les poissons et les crustacés parce qu'ils font comme nous partie de la classe des mammifères. En outre, la filiation survient de façon plutôt décevante, porteuse d'un interdit, qui n'est pas celui de l'inceste, mais celui d'un cannibalisme au sens élargi : car les autres animaux marins sont présentés dans le poème sous forme de future nourriture (« On sèche le poisson [...] on sale le requin »<sup>23</sup>). Et la nourriture n'est pas un thème anodin ni secondaire, dans l'économie des *Cent mille milliards de poèmes*, puisque le sujet occupe intégralement l'avant-dernier sonnet (il y est d'ailleurs à nouveau question du requin, qui « boulotte les turbots »<sup>24</sup>) et que ce « sonnet-menu », comme l'appelle Pestureau<sup>25</sup>, est le plus jouissif, le plus humoristique et le plus explicite de l'ensemble. L'interdiction de manger nos cousins mammifères place donc d'emblée la filiation dans une perspective castratrice<sup>26</sup>.

Second élément à ranger dans le thème de la filiation : selon Pestureau, le cinquième sonnet, qui a pour cadre l'Italie éternelle, considère celle-ci comme la sœur de la France : « Italie, notre voisine et notre sœur. Mais sommes-nous sœurs ennemies et cruelles l'une à l'autre ou sœurs amies aux rapports 'biunivoques' ? »<sup>27</sup> Plus loin, revenant sur ce lien, Pestureau se montre plus optimiste, parlant de jumeauté « peut-être complice »<sup>28</sup>.

L'interprétation se tient, mais elle repose sur une métaphore qui n'est pas explicite dans le texte de Queneau, qui écrivait :

Les rapports transalpins sont-ils biunivoques ?  
 les banquiers d'Avignon changent-ils les baïoques ?  
 le Beaune et le Chianti sont-ils le même vin ?<sup>29</sup>

Le terme le plus complexe de ce passage est sans doute l'adjectif « bi-univoque ». Il doit signifier ici « à la fois univoque et réciproque ». Or un lien familial entre deux personnes

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ibid., p. 343.

<sup>25</sup> G. Pestureau, *Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère...*, op. cit., p. 45.

<sup>26</sup> Durant ma communication lors du colloque à l'origine de cette publication (en 2012 à l'Université de Liège), j'avais résumé mon propos sur ce point en disant qu'il ne fallait pas faire une lecture « Greenpeace » de ce vers au sujet des baleines. Durant la discussion qui a suivi, Astrid Bouygues m'a fait une objection intéressante : la lecture « Greenpeace » lui semblait défendable dans la mesure où Queneau détestait la pêche et éprouvait des remords devant un plat de poisson, voire refusait d'en manger (je ne sais plus). J'en prends ici bonne note : une telle lecture est en effet possible. Cependant, mon propos ne concerne pas Queneau, l'individu civil, mais Queneau, l'auteur (voire le scripteur) des *Cent mille milliards de poèmes*. Sans doute l'un se nourrit-il de l'autre (c'est le cas de le dire), mais ils ne s'annulent pas pour autant. C'est pourquoi, j'ai conservé ici mon argumentation : sans le recours à la biographie, au sein du recueil, l'interdit du cannibalisme paraît frustrant.

<sup>27</sup> Ibid., p. 44-45.

<sup>28</sup> Ibid., p. 46. Il oppose la jumeauté complice de la France et de l'Italie à la « jumeauté douloureuse » de la Grèce et de la Grande Bretagne, d'une part, et des Indes et de la Grande-Bretagne, d'autre part.

<sup>29</sup> R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes...*, op. cit., p. 339.

de la même génération et du même sexe est nécessairement univoque et réciproque : si je suis une femme et que tu es ma sœur, je suis ta sœur et « sœur » est un mot univoque, qui a le même sens pour toi et pour moi. Par conséquent le poème, plutôt que d'interroger la nature de la sororité entre la France et l'Italie, se pose, me semble-t-il, la question de savoir si sororité il y a. La première interrogation est, à cet égard, probablement ouverte, mais la deuxième l'est moins, surtout si l'on sait, comme nous l'a appris une note de La Pléiade, que la baïoque, est « la monnaie des États pontificaux »<sup>30</sup> : Queneau fait donc référence au grand schisme d'Occident des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, c'est-à-dire à une époque de l'histoire où Rome et Avignon (donc, par métonymie la France et l'Italie) s'opposaient avec virulence. À la question de savoir si « les banquiers d'Avignon changent les baïoques », la réponse ne fait aucun doute : elle est négative ! La dernière question, probablement, appelle, elle aussi, une réponse négative : non le Beaune et le Chianti ne sont pas le même vin. Le premier est un vin renommé, mais peu célèbre, le second, dans son habit de paille, est un *vino da tavola* ultra-populaire<sup>31</sup>. À cet égard, l'appareil génétique de La Pléiade signale que, dans un premier mouvement, Queneau avait mis le Falerne face au Beaune : ce vin célèbre depuis l'Antiquité, chanté par Horace et par Martial, n'aurait pas produit le même effet que le Chianti. Le poète a donc opté pour une opposition nette et, disons-le, favorable à la France. Dans le même ordre d'idées, La Pléiade mentionne également un vers qui a disparu : « Gaulois et Italiens ont-ils les mêmes soques ? »<sup>32</sup> Là aussi, la réponse est négative, là aussi la référence à l'Antiquité, plus valorisante pour l'Italie que pour la France, a disparu... En revanche, l'évocation du tourisme est très péjorative et oppose cette fois le présent mesquin à l'Antiquité spirituelle : « l'autocar écrabouille un peu l'esprit latin »<sup>33</sup>. Rien ne dit que cet autocar est rempli de touristes français, mais rien n'indique le contraire. Le jeu d'opposition est donc triangulaire : l'Italie envahie de touristes s'oppose à l'Italie glorieuse de jadis, d'une part, et la France s'oppose à l'Italie depuis le Moyen Âge jusqu'à aujourd'hui.

Ces divers éléments ne prouvent peut-être pas grand chose, mais me confirment dans mon impression première : France et Italie ne sont peut-être pas vraiment liées par un rapport de filiation claire. Et si tel était le cas, celui-ci n'aurait, à nouveau, rien d'euphorisant et pas grand chose de « complice ».

## Étranges jumeaux

Si Pestureau évoque la jumeauté de la France et de l'Italie, c'est sans doute parce qu'il est bel et bien question de jumeaux dans le septième poème, qui laisse à la filiation la place la plus importante et que nous allons à présent aborder. Comme il est particulièrement complexe, il demande à être cité intégralement :

<sup>30</sup> Cl. Debon, notes de R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes...*, op. cit., p. 1323.

<sup>31</sup> Ces dernières années, le Chianti a quelque peu changé son image, ses promoteurs ayant développé un *Chianti classico* plus raffiné, mais en était-il déjà ainsi en 1961 ?

<sup>32</sup> Cl. Debon, notes de R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes...*, op. cit., p. 1323. Sans doute faut-il lire « socques » au lieu de « soques ». Il s'agit de chaussures basses portées dans l'Antiquité romaine.

<sup>33</sup> R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes...*, op. cit., p. 339.

Quand l'un avecque l'autre aussitôt sympathise  
se faire il pourrait bien que ce soit des jumeaux  
la découverte alors voilà qui traumatise  
on espère toujours être de vrais normaux

Et pourtant c'était lui le frère de feintise  
qui clochard devenant jetait ses oripeaux  
un frère même bas est la part indécise  
que les parents féconds offrent aux purs berceaux

Le généalogiste observe leur bouillotte  
gratter le parchemin deviendra sa marotte  
il voudra retrouver le germe adultérin

frère je te comprends si parfois tu débloques  
frère je t'absoudrai si tu m'emberlucoques  
la jémellité vraie accuse son destin<sup>34</sup>

Observons d'abord les quatrains. Cette fois, ce n'est plus de biais que le thème de la filiation apparaît, mais il s'agit bien d'une apparition et non d'un état de fait présent au départ : comme dans un roman, le locuteur se découvre soudain un jumeau, qui semble bien être devenu clochard. Si l'on sort de la clôture du texte, il est possible d'établir un lien entre ce sonnet et *Chêne et Chien*, ce long poème autobiographique dans lequel Queneau, qui règle ses comptes avec son enfance et décrit les relations complexes l'ayant uni à ses parents, semble regretter sa condition de fils unique : « je n'eus jamais de sœur. / Fils unique, exempleu du déclin de la France, / je suçais des bonbons »<sup>35</sup>. En outre, dans un texte ancien publié à titre posthume, il avait déclaré : « Avant de m'enfanter, le 21 février 1903, ma mère fit deux fausses-couches. [...] Après moi, il n'en fut plus procréé d'autres, à ma connaissance »<sup>36</sup>. Le dernier segment de phrase (« à ma connaissance ») introduit *in extremis* une forme de doute improbable, que nous retrouvons dans notre sonnet.

Au vu d'un tel contexte familial, ce frère tombé du ciel est peut-être un cadeau (« offrent aux purs berceaux »), mais ce cadeau a tout l'air d'être empoisonné : le frère est « bas » et sa découverte s'avère traumatisante pour celui qui aspire à la normalité. Mais l'expression de « feintise » laisse planer un doute quant à cette fraternité soudaine : ce clochard fait-il semblant d'être le frère du locuteur ? Est-ce un « faux frère » ? Le clochard ressemble-t-il au locuteur comme un frère ? Gilbert Pestureau se pose également ce genre de questions et se garde, avec raison, d'y répondre : « Queneau a-t-il

<sup>34</sup> Ibid., p. 341.

<sup>35</sup> R. Queneau, *Chêne et Chien. Roman en vers* [1937], [dans :] idem, *Œuvres complètes I...*, op. cit., p. 6. Le terme « exempleu » n'est pas dû ici à une faute de frappe : il s'agit d'une graphie typique de l'orthographe rénovée et fantaisiste de Queneau.

<sup>36</sup> R. Queneau, [*Souvenirs d'enfance*] [vers 1939–1945], [dans :] idem, *Œuvres complètes I...*, op. cit., p. 1076.

rêvé de la rencontre d'un frère de la cloche ? l'a-t-il craint ou souhaité ou accueillie avec l'humour transparaisant dans tel vers pompier ou telle rime comique ? Et quelque hermétisme ne suggère-t-il pas une incertitude tenace ? »<sup>37</sup>

Le premier tercet est sans doute le plus mystérieux. Il a l'air de s'interroger sur le rapport filial entre les deux frères : si adultère il y a, il ne s'agit plus de frères germains, mais de demi-frères. D'un même mouvement, ce tercet diminue l'ampleur de la fraternité, tout en l'attestant : l'hypothèse du frère de feintise, de la simple ressemblance, paraît écartée<sup>38</sup>.

Mais que faire alors du tercet final, qui passe cette fois de la fraternité à la « gémellité vraie ». Le texte hésite donc jusqu'au bout quand il s'agit de préciser les rapports qui nouent le « je » et le « tu » : faux frères (hommes qui se ressemblent), frères germains qui se découvrent sur le tard, demi-frères, ou jumeaux (vrais ou faux ?).

Toujours est-il que les deux premiers vers du dernier tercet (« frère je te comprends si parfois tu débloques / frère je t'absoudrai si tu m'emberlucoques »), en dépit de la rareté du verbe « emberlucoquer » et de son emploi particulier par Queneau<sup>39</sup>, s'avèrent les plus explicites et les plus théâtraux et les plus directs : le frère jusque-là évoqué à la troisième personne est directement interpellé. En outre, ces deux vers joignent à la menace que représente ce jumeau inattendu une déclaration positive, de compréhension ou de pardon donné d'avance. Les liens familiaux impliquent donc des devoirs : de ne pas manger ses cousins mammifères et de comprendre son frère, de lui pardonner quoiqu'il arrive.

Reste le dernier vers, énigmatique et magnifique, qui correspond bien à la flèche finale que veut le genre du sonnet : « la gémellité vraie accuse son destin ». Dans quel sens faut-il entendre ici le verbe « accuser » ? Dans celui de « reprocher une faute ou un crime » ou dans celui de « mettre en évidence, accentuer » ? La deuxième option paraît moins coûteuse. La gémellité, en doublant l'être, double aussi (et donc accentue) son destin : le frère, même devenu clochard, serait comme une illustration de la vie du locuteur. Notons toutefois que ce n'est pas l'un des jumeaux qui « accuse son destin », mais la gémellité elle-même, ce qui donne à la phrase un tour circulaire infini, comme

<sup>37</sup> G. Pestureau, *Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère...*, op. cit., p. 45.

<sup>38</sup> À propos de ce tercet, lors de la discussion qui a suivi ma communication de 2012, François Naudin m'a fait remarquer que le mot « marotte » pouvait désigner le faux sceptre des bouffons de cour, fait d'un bâton surmonté d'une tête grotesque, cette tête représentant le bouffon lui-même : on retrouve là la figure du double, donc la gémellité. Dans l'équilibre de la phrase, « marotte » se comprend plus aisément ici dans son sens dénotatif de « manie, passion, violon d'Ingres », mais l'acception décrite par François Naudin est sans doute présente par connotation et elle est intéressante dans la mesure où la figure du bouffon convoque la folie (présente dans le terme « débloques » du dernier tercet), la marginalité et l'anormalité (explicites dans le premier quatrain).

<sup>39</sup> Une note de La Pléiade précise utilement que selon « Littré, 's'emberlucoquer' est un terme familier qui signifie s'entêter, s'attacher aveuglément à une opinion. Queneau emploie ici le verbe sous une forme transitive attestée seulement au participe passé : emberlucoqué » (Cl. Debon, notes de R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes...*, op. cit., p. 1323). On a envie de l'entendre ici comme un synonyme d'« embrouiller ».

en un jeu de miroir baudelairien<sup>40</sup>. La gémellité est d'autant plus elle-même qu'elle présente un caractère de gémellité. Toute altérité se trouve ainsi dangereusement annulée dans ce dernier vers.

Aussi, bien que le sens de « mettre en évidence » du verbe « accuser » paraisse s'imposer, le sens juridique du verbe « accuser » ne doit pas être pour autant tout à fait congédié et, en vertu de la polysémie qui sied à la poésie, il colore ce vers de ses connotations agressives.

Toujours est-il que, comme le remarque incidemment Pestureau, ce sonnet-géniteur est le seul à mettre en scène un « je ». Faut-il exploiter ce fait ? Il laisse à penser que, pour dangereuse qu'elle soit, la filiation serait constitutive du sujet. Le « je » se construit à l'apparition d'un « il » qui lui ressemble, frère, faux frère, demi-frère ou jumeau, et qui se mue en « tu » lors d'une déclaration de solidarité prudente.

## Forme et contenu

La filiation surgit donc dans les *Cent mille milliards de poèmes* en y portant un interdit qui limite la jouissance liée à la nourriture. Elle rebondit peut-être sous forme de questions douloureuses à propos du rapport qu'entretiennent France et Italie – mais la réponse serait négative. Sur ces bases inquiétantes, elle est traitée de front dans le septième sonnet. La filiation est alors tout à fait incertaine et comporte un danger (symbolisé par le clochard), mais elle constitue le sujet, lui permet de prendre la parole à la première personne, semble fortifier son « destin » et débouche sur une forme de compromis : le frère est celui qui débloque, s'entête, mais que l'on comprend et auquel on se doit d'accorder le pardon. La filiation est par conséquent une sorte de mal nécessaire, constitutive du destin de l'être comme l'interdit de l'inceste l'est de la civilisation. Elle est à l'origine de l'identité et, en même temps, à travers le motif de la gémellité et de l'indistinction, elle constitue une menace pour celle-ci. En résumé, sa nature est profondément ambiguë.

Avons-nous exploré toutes les traces de la filiation que cachent les *Cent mille milliards de poèmes* ? Certainement pas. Dans sa notice, Claude Debon en propose d'autres :

On serait même tenté d'aller plus loin et de reconnaître dans la lecture de ces dix sonnets l'esquisse d'un parcours autobiographique : le père (« Le roi de la pampa ») et la mère (Parthenos signifie jeune fille en grec) préluderaient à l'avènement du fils, né sous le signe du Poisson. Voyage en Angleterre, amour, arrivée à Paris, non sans quelque désordre. Découverte d'un double, écriture du premier roman, métaphore de la vie, incessante destruction, qui aboutit à « la fin des haricots »<sup>41</sup>.

L'interprétation est séduisante, mais je n'aurais pas songé, personnellement, à assimiler le « roi de la pampa » du premier sonnet au père ni le Parthénon du deuxième sonnet à la mère (via « Parthenos » et la jeune fille). Cela prouve que, même en se limitant

<sup>40</sup> Je songe bien entendu à « La mort des amants » des *Fleurs du mal* et à ses « miroirs jumeaux » dans lesquels se réfléchissent les « doubles lumières » de « deux vastes flambeaux ».

<sup>41</sup> Cl. Debon, *Notice*, [dans :] R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes...*, op. cit., p. 1317-1318.

aux dix sonnets-géniteurs, le lecteur des *Cent mille milliards de poèmes* est face à un ensemble ouvert, riche sémantiquement et propice à des interprétations variées.

Reste à tenter d'établir un lien, fût-il ténu, entre ces analyses purement thématiques et la principale particularité formelle des *Cent mille milliards de poèmes*. Peut-être un sonnet du *Chien à la mandoline*, « Qui cause ? Qui dose ? Qui ose ? », nous donne-t-il un élément de réflexion dans son tercet final, que voici :

D'ailleurs je dois avouer que je ne sais pas qui cause  
Je ne sais pas qui parle et je ne sais qui ose  
À l'infini poème apporter une fin<sup>42</sup>

Ce poème, paru pour la première fois en 1955, ne désigne pas les *Cent mille milliards de poèmes* sous la périphrase « l'infini poème », qui est probablement ici autotélique, mais il y prépare et semble en donner la clé : le processus de générations infini des *Cent mille milliards de poèmes* accouche de poèmes paradoxalement sans filiation car sans sujet, faits par tous non par un, c'est-à-dire par personne, des poèmes orphelins de leur père : l'on ne sait qui y parle et qui ose y mettre fin. La mort de l'auteur prophétisée par Barthes en 1968 est déjà patente dans ce recueil de 1961 : dans quelle mesure Queneau est-il l'auteur des sonnets-dérivés qu'il n'a même eu ni l'occasion ni surtout le temps de lire lui-même ?

La génération sans fin correspond, d'ailleurs, au mode de reproduction par division des êtres unicellulaires du bouillon de culture de l'océan originel. À ce constat un peu effrayant de l'auto-génération des sonnets dérivés produite par la forme s'oppose fermement le pessimisme du contenu des dix sonnets-géniteurs, qui revendique une filiation problématique, castratrice et structurante dans le septième sonnet et qui, de façon beaucoup plus manifeste, dans le dernier poème, évoque la mort en se clôturant sur le vers : « toute chose pourtant doit avoir une fin »<sup>43</sup>. De ce point de vue, même si les dix sonnets-géniteurs, on vient de le voir, sont sujets à diverses interprétations, ils laissent encore une place à l'auteur Queneau, qui y met en scène sa propre disparition. L'on aurait donc, en résumé, cent mille milliards de poèmes dérivés renvoyant à un processus de génération non sexué et non mortel évacuant le père-auteur face aux dix sonnets justement appelés « géniteurs », sexués, problématiques, conçus par un père-auteur condamné à la mort.

Ainsi s'expliquerait le contraste, relevé plus haut, entre l'unité sémantique de chacun des sonnets et leur mutabilité formelle (nécessaire au processus de la démultiplication). Enfin, pour revenir à la déclaration polémique du Queneau des années 1930, les *Cent mille milliards de poèmes* ne peuvent se réduire ni à une partie d'échecs ni à un puzzle. Ils ne se contentent pas de dire, ni de bien dire : ils disent ce qui valait d'être dit. Toutefois, si « toute chose pourtant doit avoir une fin », cet article aussi.

<sup>42</sup> R. Queneau, *Qui cause ? Qui dose ? Qui ose ?*, [dans :] idem, *Œuvres complètes I...*, op. cit., p. 301.

<sup>43</sup> R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes...*, op. cit., p. 344.

## Bibliographie

- Audin M., *Trente-six indications pour une biographie de Raymond Queneau*, [dans :] « Cahiers Raymond Queneau » 2011, n° 1, p. 38–39.
- Barthes R., *La Mort de l'auteur* [1968], [dans :] idem, *Œuvres complètes III, 1968–1971*, Paris 2002, p. 40–45.
- Bayard P., *Enquête sur Hamlet. Le Dialogue de sourds*, Paris 2002.
- Bragard J.-M. et Kayser R., *La Première Machine à lire les Cent mille milliards de poèmes. Un véritable jackpot littéraire !*, Liège 1994.
- Debon Cl., *Notice*, [dans :] R. Queneau, *Œuvres complètes I*, Paris 1989, p. 1315–1319.
- Le Lionnais Fr., *Raymond Queneau et l'amalgame des mathématiques et de la littérature*, [dans :] Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris 1988, p. 34–41.
- Pestureau G., *Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère ou « grignoter des bretzels distrait bien des colloques »*, « Temps mêlés. Documents Queneau » 1985, n°150 + 25 – 26 – 27 – 28, p. 40–53.
- Proust M., réponse à M. Henriot, *Enquête sur le romantisme et le classicisme* [1921], [dans :] M. Proust, *Essais*, Paris 2022, p. 1263–1265.
- Queneau R., *Cent mille milliards de poèmes* [1961], [dans :] idem, *Œuvres complètes I*, Paris 1989, p. 331–347.
- Queneau R., *Chêne et Chien. Roman en vers* [1937], [dans :] idem, *Œuvres complètes I*, Paris 1989, p. 5–32.
- Queneau R., *Mode d'emploi des Cent mille milliards de poèmes* [1961], [dans :] idem, *Œuvres complètes I*, Paris 1989, p. 331–333.
- Queneau R., *Qui cause ? Qui dose ? Qui ose ?*, [dans :] idem, *Œuvres complètes I*, Paris 1989, p. 301–302.
- Queneau R., *Qu'est-ce que l'art ?* [1938], [dans :] idem, *Le Voyage en Grèce*, Paris 1973, p. 89–96.
- Queneau R., *[Souvenirs d'enfance]* [vers 1939–1945], [dans :] idem, *Œuvres complètes I*, Paris 1989, p. 1071–1077.
- Roubaud J., *La Mathématique dans la méthode de Raymond Queneau*, [dans :] Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris 1988, p. 42–72.

## Filiation et génération dans les *Cent mille milliards de poèmes*

### Résumé

Les *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau ont souvent été réduits à leur caractère technique et formaliste, tant le jeu des combinatoires, presque infinies, des vers qui le constituent a fasciné les lecteurs et les lectrices de ce recueil à nul autre pareil. On se propose ici de prendre au sérieux leur contenu, en nous basant essentiellement sur les dix « sonnets-géniteurs », qui seront lus de façon sémantique afin d'en souligner la profondeur. Le thème qui nous intéressera concerne la filiation, dont la problématique sera *in fine* mise en lien avec la forme du recueil.

## Filiation and generation in *A Hundred Thousand Billion Poems*

### Abstract

Queneau's *A Hundred Thousand Billion Poems* has often been reduced to its technical and formalist character because of the almost infinite combinations of lines that make it up. This characteristic

has fascinated readers of this extraordinary collection. The aim here is to take their content seriously, basing essentially on the ten “parent sonnets”, which will be read semantically in order to highlight their depth. The theme that interests us is filiation, and we will relate the problem to the form.

**Mots-clés :** Raymond Queneau, sonnet, filiation, pluralité de la lecture, sémantique, combinatoire

**Keywords:** Raymond Queneau, sonnet, filiation, plurality of reading, semantics, combinatorics

**Słowa kluczowe:** Raymond Queneau, sonet, filiacja, pluralizm lektury, semantyka, kombinatoryka



*Kludwia Jeznach*

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0002-1610-0415

## U stóp kameleona. Oblicza XIX-wiecznego Paryża w epistolografii Elizy z Branickich Krasińskiej

Przedmiotem rozważań niniejszego artykułu jest korespondencja Elizy z Branickich Krasińskiej, pisana w latach 1835–1876 w przeważającej części w języku francuskim. Obszerna epistolografia żony wybitnego polskiego poety Zygmunta Krasińskiego, nieco zapomniana i niemalże nieanalizowana<sup>1</sup>, jest doskonałym źródłem wiedzy na temat życia codziennego polskiej i światowej arystokracji, a także niższych warstw społecznych, bowiem Eliza zawsze wykazywała otwartość na potrzeby prostych i ubogich ludzi. W listach Krasińskiej, odbywającej liczne podróże po Europie, odnaleźć można też głębokie i celne refleksje na temat zachodzących wówczas przemian społecznych i politycznych w krajach europejskich. Zgodnie z poetyką epistolografii romantycznej<sup>2</sup>, pod piórem Krasińskiej wielkie wydarzenia epoki splatają się z plotkami i skandalami, nowinkami literackimi czy tematami dotyczącymi ówczesnej mody. Na osobną uwagę zasługuje również wyłaniająca się z listów duchowość i nieprzeciętna osobowość ich autorki.

---

<sup>1</sup> Korespondencja Elizy Krasińskiej została odkryta i częściowo opracowana przez Zbigniewa Sudolskiego. Z badań nad epistolografią Krasińskiej na uwagę zasługują artykuły: Magdy Lipiec, *Eliza z Branickich Krasińska. W nawias wzięta*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 186–193; Agnieszki Markuszewskiej, *Metafizyka integracji. Eliza z Branickich Krasińskiej poszukiwanie tożsamości*, „Wiek XIX” 2010, t. 45, s. 64–79 oraz Olgi Płaszczewskiej, „Najlepiej jest być sobą”. *Doświadczenia czytelnicze Elizy Krasińskiej*, [w:] *Wokół Krasińskiego*, red. M. Sokalska, Kraków 2012, s. 217–242.

<sup>2</sup> O epistolografii romantycznej napisano bardzo dużo. Z powstałych prac warto wymienić liczne prace Zbigniewa Sudolskiego, w tym: *Polski list romantyczny*, Kraków 1997, z obszernym rysem historycznoliterackim, zawierającym charakterystykę najważniejszych bloków epistolograficznych epoki, a także Agnieszki Markuszewskiej, *Poetyckie światy romantyków. O młodzieńczej korespondencji Zygmunta Krasińskiego i Henryka Reeve’a*, Toruń 2017.

List jest swego rodzaju udokumentowaną biografią osoby piszącej, jednocześnie „przypomina lustro, w którym kultura odbija się i pozostawia czytelne ślady”<sup>3</sup>. Spośród istniejących w badaniach nad listem i korespondencją propozycji metodologicznych<sup>4</sup> niniejszy szkic odwołuje się do koncepcji ujmującej epistolografię jako „literaturę dokumentu osobistego” i pole zagadnień biograficznych, z listem jako obrazem duszy autora<sup>5</sup>. Jako obiekt badań psychologicznych list umożliwia dostęp do świadomości podmiotu i jego skryptów poznawczych. Nawiązując do słów Romana Zimanda, który listy, dzienniki i pamiętniki zalicza do „literatury dokumentu osobistego [...], składającego się z dwóch kosmosów: świata pisanego o sobie wprost i świata naocznego świadectwa”<sup>6</sup>, warto nadmienić, że korespondencja Krasińskiej to źródło intymnego pojmowania świata, zawierające zarówno przelotne momenty życia, jak i doniosłe fakty historyczne ujmowane z perspektywy obserwatora. W świetle badań nad listem, który w XIX wieku często zastępował rozmowę i był jedną z głównych form komunikacji społecznej, epistolografia Krasińskiej jawi się nie tylko jako cenny zapis doświadczeń życia codziennego i panujących w ówczesnym świecie realiów, lecz także jako podejmowana przez epistolografkę próba zdefiniowania siebie, samorozumienia, poszukiwania własnej tożsamości w obliczu wyzwań i trosk, jakie niosła za sobą codzienność (życie w drodze, utrata najbliższych, rozłąka z rodziną, romans Zygmunta z Delfiną Potocką), a także wielkich wydarzeń historycznych (powstania, rewolucje, wojny, problemy paszportowe i majątkowe). Biografie romantyków cechuje poszukiwanie jedności – czy to w mistyce, filozofii, wyobraźni, czy w szaleństwie<sup>7</sup>. Dla arystokratki takim zanurzeniem się w głąb siebie, pozwalającym scalić wszystkie rozproszone cząstki własnego „ja”, była listowna korespondencja z bliskimi, kontemplacja natury i sztuki, a także zupełne zawierzenie Bogu.

Z bogatego zasobu epistolografii Krasińskiej analizie zostanie poddana jedynie jej korespondencja paryska, ukazująca XIX-wieczną stolicę Francji jako miasto o wielu obliczach. Nieustanne wędrowki po Europie i powroty do Paryża dawały Krasińskiej możliwość obcowania z najnowszą literaturą i sztuką, rodzącymi się tendencjami w życiu obyczajowym i modzie, a także pozwalały jej śledzić zachodzące we Francji przemiany wewnętrzne oraz polityczno-społeczne: od zaostrzenia się protestów i walki Napoleona III z rewolucją, poprzez konflikt francusko-włosko-austriacki, aż po upadek Cesarstwa i oblężenie Paryża.

Elżbieta (Eliza) Franciszka Branicka, skoligacona z najstarszymi rodami Europy, córka hetmana Władysława Grzegorza Branickiego z Białej Cerkwi i Róży z Potockich<sup>8</sup>,

<sup>3</sup> A. Całek, *Nowa teoria listu*, Kraków 2019, s. 20.

<sup>4</sup> Przegląd stanowisk w badaniach nad listem zob. m.in. L. Marzec, *List*, „Forum Poetyki” 2015, nr 1, s. 86–97.

<sup>5</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, na podstawie lwowskiego pierwodruku opracowali E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006.

<sup>6</sup> R. Ziemand, *Diarysta Stefan Ż.*, Warszawa 1990, s. 17.

<sup>7</sup> Zob. M. Strzyżewski, *Model „biografii typowej” romantyka*, [w:] *Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk, Poznań 2007, s. 111.

<sup>8</sup> Eliza Krasińska była po mieczu wnuczką hetmana wielkiego koronnego Franciszka Ksawerego Branickiego – jednego z najważniejszych członków stronnictwa prorosyjskiego,

przyszła na świat 15 stycznia 1820 roku w Tomaszpolu na Ukrainie. Dzieciństwo i młodość spędziła w Białej Cerkwi i Petersburgu, gdzie odebrała wykształcenie typowe dla arystokratek. Dzieciństwo to musiało być nader szczęśliwe, gdyż w jej późniejszych wspomnieniach Ukraina jawi się jako „ziemia obiecana, słodki miraż przeszłości, raj utracony młodości, biegun, ku któremu zwraca się igła magnesowa serca i szczęśliwych wspomnień” (III: 180)<sup>9</sup>. Elżbieta była osobą inteligentną i bardzo wrażliwą. Chętnie niosła pomoc innym ludziom, a przez pewien czas myślała o tym, by wstąpić do zakonu szarytek. W jednym ze swoich listów pisała:

Nie jestem stworzona do szczęścia. [...] Dobrobyt materialny – czy to jest szczęście? Cóż mi przychodzi z tych wszystkich korzyści, jakie mi jedno za drugim wyliczasz. Czy mogą mi one służyć, mnie i tym których kocham? To są perły, owszem, lecz wierz mi, ja bym je chętnie zamieniła na kilka ziaren prosa. W głębi serca człowiek czuje potrzebę działania, a ja na co się przydaję, powiedz mi? Czy jestem pożyteczna dla kogoś lub czegoś? Czy moje życie jest komuś potrzebne? (I: 127).

Krasińska pragnęła wolności i możliwości samokształcenia. Była opisywana jako „Walkiria z północy przybyła. Silna i wesoła”<sup>10</sup>. Wielokrotnie buntowała się wewnętrznie, w swoich listach pisała, że nie czuje się kobietą, a rola „balowej marionetki” jej nie odpowiada. W liście z 30 czerwca/12 lipca 1842 roku, adresowanym do swej ciotki Zofii Potockiej, wyraźnie akcentowała pragnienie bycia chłopcem:

Ciociu, czemu nie jestem chłopcem? Wewnętrznie jestem rzeczywiście chłopcem, gdybym była nim chociaż trochę zewnętrznie, niczego bym już nie pragnęła. Nie jestem wymagająca, niechby był ze mnie jaki bądź chłopiec (I: 161).

---

współtwórcy konfederacji targowickiej i Aleksandry Engelhardt – przypuszczalnie córki carycy Katarzyny II (otrzymała od niej w posagu pałac w Petersburgu). Ich syn Władysław Branicki poślubił polską patriotkę Różę Potocką. Mieli siedmioro dzieci (w tym Elżbietę) – każde z nich w sposób wyjątkowy zapisało się w historii Polski, słowem potomkowie zdrajców Rzeczypospolitej stali się filarami polskości w świecie. Przez całą epistolografię Elżbiety Krasińskiej przewija się – często w formie rozmaitych aluzji – orientacja polityczna rodziny Branickich, która była zdecydowanie pronapoleońska. Ujawnia się ona w pełni przy wzmiankach Krasińskiej o cesarzu Napoleonie, czy w jej relacji ze sprowadzenia prochów cesarza do Paryża w połowie grudnia 1840 roku. W późniejszej korespondencji epistolarka odnotowuje swoje częste kontakty z Napoleonem III i troskę o jego zdrowie – zwłaszcza gdy dochodzi do zamachu na parę cesarską (III: 243–245), a jej przemyślenia związane z ówczesnym ustrojem politycznym i sytuacją w Europie zamykają słowa: „nadzieja Europy jest w rękach cesarza” (III: 250). Upadek Cesarstwa we Francji, oblężenie Paryża i dramatyzm sytuacji tylko w skromnej mierze oddaje szybka ucieczka Elizy do Brukseli, a jej brata do Anglii. „Nie tylko teraźniejszość i przeszłość, ale również przyszłość wydaje się być stracona dla tej rasy, która nie zrozumiała Misji, jaka jej była dana” (IV: 278).

<sup>9</sup> Wszystkie cytaty z korespondencji Elizy z Branickich Krasińskiej podaję według wydania: *Świadek epoki. Listy Elizy z Branickich Krasińskiej*, oprac. Z. Sudolski, t. 1–4, Warszawa 1995–1996; gdzie cyfra rzymska oznacza tom, arabska numer strony.

<sup>10</sup> Określenie Juliusza Słowackiego z listu do matki z 15 stycznia 1836 r. zob. J. Słowacki, *Listy*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1952, s. 231–234.

Trudno jednak uznać, by gender Krasińskiej można było określić jako chłopięce<sup>11</sup>. Zagłębiając się w lekturę listów sprzed okresu jej zamążpójścia, można dojść do przekonania, że Elizie nie odpowiadała przede wszystkim wizja przyszłości, jaką przed dziewczętami z arystokratycznych domów roztaczała ich warstwa społeczna. Paryskie listy Krasińskiej jednoznacznie pokazują, iż ich autorka preferowała samotność i nie widziała siebie w roli panny na wydaniu, przyjmującej hołdy konkurentów. Pragnęła innego życia, czegoś więcej:

[...] chciałabym zamieszkać w Paryżu [...], tu bowiem można prowadzić tysiąc egzystencji i każda byłaby wypełniona po brzegi, mnie zaś odpowiadałoby życie studenta, chciałabym być mężczyzną w Paryżu – chodzić na różne wykłady, śledzić postępy intelektualne, które tutaj pojawiają się po raz pierwszy, albo być adwokatem i uczestniczyć we wszystkich debatach itd., albo siostrą miłosierdzia i nie opuszczać szpitali, ale nigdy panną, gdyż wieczorne przyjęcia, bale są nudne, trzeba siedzieć prosto na swoim krześle i nie można nawet poczynić spostrzeżeń, wkręcając się wszędzie i robiąc w ten sposób studium charakterów i obyczajów (I: 138–139).

Krasińska, obdarzona nietuzinkową wyobraźnią, zręcznym piórem i pędzlem, a także zmysłem obserwacji, była osobą znającą kilka języków i stroniącą od balów i salonów, które zdecydowanie ustępowały w jej hierarchii rozrywce intelektualnej. Była kobietą o wyjątkowej, nieprzeciętnej urodzie, wyróżniała się z elity arystokratycznej nie tylko wdziękiem, lecz także fortuną. Monografista Krasińskiego, Ferdynand Hoesick, pisał o niej:

Panna Eliza [...] była piękna, jak rzadko, po prostu zdumiewająco [...], jakieś nadludzkie, niezemskie zjawisko [...]. Brunetka o włosach czarnych, jak heban, a lśniących jak atlas [...], [które] stanowiły przepyszny kontrast ze śnieżnobiałą, idealnie świeżą, matową, iście brzoskwińową /!/ cerą; o rysach regularności doskonałej, klasycznej, bez zarzutu, o prześlicznym, bardzo rasowym, a dość wydatnym nosie, o kształtnych, nadzwyczaj delikatnych ustach, których największą ozdobą był przedziwny uśmiech, łagodny, trochę smutny, a niewypowiedzianie słodki i wdzięczny, który był jednym z najcharakterystyczniejszych rysów tej piękności; o pięknych, pełnych wyrazu, bardzo żywych i inteligentnych oczach [...], postawy okazałej, wysokiej i kształtnej, jakby wyszła spod dłuta rzeźbiarza; o ruchach powolnych, wykwintnych, pełnych harmonii, gracji i jakiejś wrodzonej estetyczności; o głosie dźwięcznym, raczej cichym, a mowie łagodnej, nieprzyspieszonej, a jeśli rozweselonej śmiechem, to nietrwałym, przelotnym, ale pogodnym i jasnym, a pełnym srebrzystego dźwięku, [...] bezwiednie i mimowolnie czarowała każdego. Niepospolicie inteligentna, a bardzo wrażliwa z natury; o wyobraźni bujnej i poetycznej [...]<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Por. M. Lipiec, *Eliza z Branickich Krasińska. W nawias wzięta...*, dz. cyt., s. 187.

<sup>12</sup> F. Hoesick, *Miłość w życiu. Zygmunta Krasińskiego*, z przedmową P. Chmielowskiego, Warszawa 1899, t. 2, s. 48–19, 157.

W sierpniu 1841 roku w Karlsbadzie Eliza poznała słynnego już wówczas poetę Zygmunta Krasińskiego – swojego przyszłego męża. Ich ślub odbył się 26 lipca 1843 roku w kaplicy królewskiej w Dreźnie. Historia tego małżeństwa to dramatyczne zmagania obojga małżonków z teorią wyznawaną przez poetę, zakładającą skrajną przeciwstawność instytucji małżeństwa i uczuć miłosnych. Mimo anielskiego usposobienia Elizy (której imponowały walory intelektualne i duchowe Krasińskiego), ogromnego zaufania do męża, małżeństwo z poetą nie było udane – w dużej mierze z powodu trwającego romansu poety z Delfiną Potocką. Ze związku Elizy i Zygmunta przyszło na świat czworo dzieci: Władysław (1844–1873), Zygmunt (1846–1867), Maria Beatrix (1850–1884) i Elżbieta (1853–1857). Rok po śmierci poety, w 1860 roku, Eliza wyszła powtórnie za mąż, za Ludwika Krasińskiego, co zostało bardzo źle przyjęte przez rodzinę i przyjaciół. Jej drugi mąż był człowiekiem przedsiębiorczym, gospodarnym i bardzo opiekuńczym. Choć para nie doczekała się potomstwa (Eliza poroniła), dopiero u boku młodszego o 13 lat Ludwika Krasińska poczuła się kochana, szanowana i ważna. Zmarła w Krakowie 15 kwietnia 1876 roku. Zgodnie z jej ostatnią wolą została pochowana w Krasnem, rodowej posiadłości drugiego męża.

Paryska korespondencja Elizy z Branickich Krasińskiej rozpoczyna się 3 listopada 1840 roku i trwa z przerwami przez całe jej życie. Pierwszy jej pobyt w stolicy Francji to próba opowiedzenia językiem literackim „wielości zapachów” Paryża<sup>13</sup>. Zamieszkująca przy ulicy de la Paix nr 9, w Hotelu Westminster, wielokrotnie odbywała spacer do pięknego ogrodu Tuilleries, na Plac Zgody, Pola Elizejskie i do Lasku Bulońskiego. Opisy tych miejsc skłaniają Branicką do refleksji o charakterze eschatologicznym, gdzie piękno doczesne wyzwała skojarzenia duchowe.

Poszliśmy na spacer do pięknego ogrodu Tuilleries. Plac Zgody z jego egipskim obeliskiem i fontannami, z których woda tryska w górę, by opaść lekką mgiełką, ich złożonymi nimfami i wiecznie igrającymi w słońcu tęczami – przyprawił nas o zawrót głowy. Nie można zobaczyć nic piękniejszego – latarnie gazowe wyglądają jak bogato złożone kandelabry, ogród Tuilleries i Pola Elizejskie tworzą zielone odbicia, a błękitne niebo jest sklepieniem tej obszernej i wspaniałej sali – a przecież to tu został zgilotynowany Ludwik XVI! Czy nie uważasz, droga Ciociu, że wszystko co piękne nie powinno nigdy być zbrukane czymś złym [...] może w świecie materialnym jak w świecie duchowym zło jest jeszcze jednym rysem piękności dodanym do tego, co już jest piękne i doskonałe! (I: 135).

Paryż jawi się Krasińskiej jako miejsce szczególne, pełne życia, kolorów i smaków – przestrzeń, w której każdy znajdzie miejsce dla siebie. Z jednej strony zdumiewa swoim pięknem, zachwyca galeriami, przyciąga do siebie bogactwem rozrywek (bale maskowe, opery, teatry), a z drugiej zaś przytłacza hałasem, ruchem. „Jestem zdumiona, widząc, że nawet myśli są podporządkowane czasowi” (I: 135). Eliza w swoich listach wielokrotnie używa przymiotników o nacechowaniu pejoratywnym, by oddać nastrój, jaki towarzyszy jej podczas pobytu w Paryżu.

---

<sup>13</sup> Aluzja do słów z listu Elżbiety Krasińskiej – IV: 164.

Paryż to wieża Babel idei, szaleństw, namiętności, głupstw (II: 180).

[...] wiele hałasu na powierzchni, a w środku próżnia (II: 179).

Paryż to Proteusz, kameleon przybierający wszelkie postacie lub raczej nie mający żadnej. Wydaje się coraz to inny, raz naukowy, poważny, to znów zwariowany, próżny i płytki, raz polityczny i na zmianę bogaty, ubogi, przemysłowy, hałaśliwy, zawsze jak wir, który odnawia ludzi i rzeczy w rytmie wciąż zmieniającej się rzeczywistości i od samego patrzenia przyprawia o zawrót głowy (I: 138).

Mimo zatrważającego pędu, jakim ogarnięty jest Paryż, w tonie listów Krasińskiej przeważa niezwykła wdzięczność za możliwość współuczestniczenia we francuskiej kulturze i realizowania własnych pasji, a także podziw dla francuskiej literatury i mody. „[...] czuje się w tej Francji w gruncie rzeczy coś wielkiego, coś silnego, coś żywego” (II: 419), „Paryż, ta głowa świata i cywilizacji” (IV: 162) – pisze Eliza. Te dwa ujęcia Paryża w jej epistolografii są doskonałym odzwierciedleniem natury samej arystokratki, stroniącej od przepychu i bezużytecznych rozrywek na rzecz świata literacko-kulturalnego.

Pochłonięta sztuką, przynoszącą ukojenie w trudach życia codziennego, próbowała Krasińska zachować wewnętrzną równowagę. Jak słusznie zauważa Agnieszka Markuszewska, opisywanie w listach dzieł sztuki, literatury i pejzaży było dla epistolografki formą walki z przeznaczeniem, naznaczonym cierpieniem i zmaganiem się z utratą pierwotnej jedności<sup>14</sup>. To próba ponownego zdefiniowania siebie, własnej drogi oraz pragnienie zrozumienia śmierci i prawd ostatecznych. Ulegając urokom intelektualnych rozrywek Paryża, Eliza pobierała lekcje gry na fortepianie i odwiedzała najważniejsze paryskie teatry: Teatr Francuski (Théâtre-Français), Théâtre des Italiens, Théâtre du Vaudeville, Théâtre de l'Odéon. Zachwycała się grą aktorską słynnych wówczas francuskich aktorek: Rachel Félix (Mademoiselle Rachel) i Anne-Françoise-Hippolyte Boutet (Mademoiselle Mars), a także rozkoszowała się „muzyką [...] harmonijną” i „natchnionymi śpiewami” (I: 135). Na scenach teatralnych i operowych oglądała sztuki Pierre'a Corneille'a (*Polyeucte*), Friedricha Schillera (*Maria Stuart*), Eugène'a Scribe'a (*Szkłanka wody*, *Adrianna Lecouvreur*, *Walka kobiet*), Giacomo Meyerbeera (*Jan Leydy czyli Prorok*), Jeana Baptiste'a Racine'a (*Atalia*), Ernesta Serreta (*La paix à tout prix*), Armanda Bartheta (*Le Moineau de Lesbie*), Emila Girardina (*Lady Tartuffe*), Octave'a Feuilleta (*Dalila, drame en 3 actes et 6 tableaux*), François Ponsarda (*La duchesse de Monte Mayor*, *Le lion amoureux*). Czytelniczka korespondencji Krasińskiej mogła zaskoczyć wzmianki o kontrowersjach wokół niektórych przedstawień, jak chociażby *Galileusz* Ponsarda („[...] niewiele brakowało, a sztuka nie byłaby grana i może to czyni ją bardziej atrakcyjną. Eugenia (cesarzowa) chciała ją zabronić ze wszystkich sił, mówiąc, iż skoro nie pozwolono jej złożyć wizyty papieżowi, ona nie chce, by papież był obrażany u niej”. IV: 168), czy jej opinie o obejrzanych sztukach, nierzadko zdecydowanie odmienne od sądów francuskiej krytyki, w tym jednego z najwybitniejszych krytyków teatralnych, Jules'a Gabriela Janina, zwanego „księciem krytyków” (I: 142; II: 422). Fragmenty te potwierdzają samodzielność w myśleniu i pewną wyróżniającą

<sup>14</sup> A. Markuszewska, *Metafizyka integracji...*, dz. cyt., s. 71.

się – jak na tamte czasy – indywidualność autorki listów. Podobnie kształtowały się jej rozległe zainteresowania czytelnicze. Przy wyborze lektur Krasińska kierowała się przekonaniem, iż: „[w] literaturze jak we wszystkim musi być pożyteczny i szlachetny cel” (I: 112). Na kartach jej korespondencji dominuje literatura francuska<sup>15</sup>, przede wszystkim taka, która pomaga wzrastać duchowo, ale i z czasem – dzieła dostarczające rozrywki. I tak na czas migreny i rekonwalescencji Eliza rekomenduje Katarzynie Potockiej twórczość Aleksandra Dumasa – *Le drame de 1793, scene de l'année revolutionnaire; Vingt ans apres; Vicomte de Bragelonn; Memoires d'un medecin Joseph Balsamo* (II: 150, 246), a Aleksandrze Potockiej – dla kontaktu z wieloma „dobrymi rzeczami” – traktat François de Fénelona *De l'éducation des filles* z XVII wieku (II: 323). W chwilach, gdy dopada ją smutek, lęk i niepewność, sięga Krasińska po książkę Vicomtesse de Ludre *Études sur les idées et sur leur union au sein du catholicisme*, którą opisuje jako „pisaną z wiarą i uczciwością, gorliwością i przenikliwością, chociaż bez wielkiej wiedzy” (I: 280), z kolei dla uspokojenia duszy czyta Blaise'a Pascala. Innym razem, dzięki wielotomowej pracy Louisa Lomeinie'go *Galerie des contemporains illustres par un homme de rien*, zagłębia się w ludzkie charaktery:

Są to małe portrety, bardzo kunsztowne szkice, wdzięczne i zręczne pociągnięcia ołówkiem, nie jest to studium głów, lecz całości fizjonomii nie brak podobieństwa; szkice te nie są pozbawione zalet, a my, którym wszystkie te twarze są znane bez trudu i zawczasu, odgadujemy główne cechy wszystkich tych charakterów (I: 148).

Krasińska nie stroni od najnowszej literatury i uważnie śledzi rynek księgarski. Czyta m.in. Delphine de Girardin *Lady Tartuffe* i *Marguerite ou Deux amours* („pozbawiona sensu, ale cudownie napisana” (II: 425)), biografie Girolamo Savanaroli pióra François Parrensa *Jérôme Savonarole: d'après les documents originaux et avec des pièces justificatives en grande partie inédites*, poczytną książkę *Memorial relatif à la captivité de Napoléon à Sainte-Hélène* Hudsona Lowe'a, gubernatora wyspy św. Heleny w okresie uwięzienia Napoleona I, korespondencję Józefa Bonapartego z bratem Napoleona I *Memoires et correspondance*, pracę Marie Henriego Delaage'a *L'éternité dévoilée, ou Vie future des âmes après la mort* („to tylko parafraza dogmatu katolickiego”, III: 54). O *Religion* Victora Antoine'a Hennequina krytycznie pisze: „działa mi na nerwy, absurd, którego nie rozumiem, złości mnie i niecierpliwi, toteż nie czytałam tej pięknej książki, wystarczyło mi ją przerzucić, a chcąc znać kwintesencję, zaczęłam czytać

<sup>15</sup> Warto w tym miejscu odnotować, że w korespondencji Elizy literatura polska zajmuje jedynie margines myśli, co nie powinno dziwić. Po pierwsze literatura ta nie była w kręgu zainteresowań czytelniczych arystokratki, po drugie – część jej krewnych, w tym Aleksandra Potocka, nie władali dość biegle językiem ojczystym. Dowodem są listy, w których Eliza zaleca czytanie Biblii jako kompendium wiedzy o języku polskim: „Czytaj wiele, takim sposobem wyuczysz się dobrze po polsku. Zygmunt powiada, że najlepiej Biblią Słą czytywać i odczytywać, oprócz wszystkiego innego znajdziesz tam najwznioślejszy, najpiękniejszy i najczystszy język polski. Łatwo Biblią znajdziesz, kartek kilka przeczytaj głośno, by się ucho Twoje do tej harmonii przyzwyczajało” (I: 268).

ostatnie rozdziały [...]. Naprawdę nie wiem, gdzie biedny umysł ludzki czerpie czasem tak obficie tyle najdziwniejszych aberracji" (III: 55).

Z nowości wydawniczych niewątpliwie zachwyca się Krasińska listami marszałka St. Arnauda (*Lettres du marechal de Saint-Arnaud 1832–1854*), które poleca członkom swojej rodziny:

Mam książkę, która nas, Zofię, Mamę i mnie, trzyma w napięciu. Czytam całymi godzinami bez przerwy, przeczytaj tę książkę jak najszybciej! Niech Adam absolutnie ją przeczyta, bo się na niego obrazę. Są to listy marszałka St Arnaud'a! To mi dopiero muszkietier! Zapewniam Cię, że nie ma bardziej interesującej książki. Niektóre strony to prawdziwa epopeja – zajęcie Konstantyny jest wspaniałe! To jest *Iliada*, w żyłach płynie entuzjazm zamiast krwi, cóż to za ludzie! Cóż to za kraj ta Francja! Ileż jeszcze jest bohaterstwa na tym świecie! To piękne, to wielkie, to dobrze robi! – Czytaj, czytaj bez przerwy (III: 129).

Wiedzy na temat aktualności literackich i wydarzeń dnia codziennego dostarczały Krasińskiej francuskie magazyny, takie jak: „Revue des Deux Mondes”, „Journal des Debats”, „La Presse”, „L'Univers et l'Union Catholique”, „L'Avenir”, a także broszury polityczne, m.in. Bernarda Adolfa Graniera de Cassagnaca *L'Empereur, la Pologne et l'Europe*<sup>16</sup>.

Szczególnie ważne w biografii duchowej Krasińskiej były jej spotkania z malarstwem. Eliza odwiedziła pracownie Ary Scheffera, Paula Delaroche'a, Vincenta Vidala, Franza Xavera Winterhaltera, Eugène'a Delacroix. Na uwagę zasługują dwaj z nich: Scheffer i Winterhalter, którzy byli nie tylko wybitnymi malarzami, lecz także przyjaciółmi i doskonałymi nauczycielami Elizy<sup>17</sup>. „[...] Trudno ich nawet porównywać, [Winterhalter – przyp. K.J.] ma czarodziejski pędzel dla oddania wdzięku życia, młodości i piękna. Scheffer jest bardzo wielkim malarzem, Winter jest wielkim portrecistą. Scheffer maluje wspaniałe obrazy, Winter urocze portrety” (III: 44). Jak na artystę przystało, Winterhalter jest „trudny i kapryśny”, ale bardzo poczciwy (II: 408), w przypływie natchnienia potrafi stworzyć arcydzieło „szybkim pociągnięciem pędzla” (III: 237), wielokrotnie służy początkującej artystce cennymi radami i ulepsza portrety, które wychodzą spod jej pędzla (IV: 48). Maluje też urzekający portret Elizy z dziećmi (II: 416). To jednak Ary Scheffer był jej duchowo bliższy – Krasińska ceniła w jego dziełach nie tylko doskonałą technikę malarską, ale przede wszystkim – możliwość zanurzenia się w *sacrum*.

Scheffer wyraża ideę artysty zgodnie z moim pojęciem. On tłumaczy swoje dzieła, a dzieła tłumaczą jego. Mieszka on w odosobnionym domu, niemal poza Paryżem. W jego pracowni unosi się jakaś marzycielska i uczuciowa atmosfera, człowiek sobie uświadamia, że artysta żyje w świecie pełnym radości, ale również bólu, w świecie stworzonym przez jego duszę

<sup>16</sup> Zob. też: O. Płaszczewska „*Najlepiej jest być sobą*” ..., dz. cyt., s. 217–242.

<sup>17</sup> Więcej na temat rysunków Krasińskiej zob. J. Żelazińska, *Domowa sztuka Elizy Krasińskiej*, „Spotkania z Zabytkami” 2016, nr 7–8, s. 32–37.

i wyobraźnię; poezja, szlachetne inspiracje, może smutne wspomnienia – oto elementy tego świata, w którym się zamyka, w którym żyje, płacze, w którym jest szczęśliwy i z którego nie chce wyjść. Bardzo mi się ta pracownia podobała (I: 146).

Do cenionych przez Krasińską prac Scheffera należały niewątpliwie obraz Chrystusa płaczącego nad Jerozolimą i „grupa pięknych świętych kobiet, jak Magdalena w ekstazie, jak Monika!” (II: 180)<sup>18</sup>. Co ciekawe, artysta malował dla Krasińskiej również obraz do fragmentu z Ewangelii:

Widziałam się znowu z moim przyjacielem Schefferem, który maluje dla mnie najcudowniejszy z obrazów na temat następujących słów z Ewangelii: „Pozwólcie dzieteczkom przyjść do mnie”, te dzieteczki to moje dzieci, a ich piękne, jasne główki namalowane przez Scheffera rywalizują z głowami aniołów Rafaela w jego obrazie *Madonny Watykańskiej* (II: 182).

Po śmierci swojej czteroletniej córki, Krasińska, przepełniona bólem, w pracowni francuskiego malarza powraca do malowania. Pracowała nad dziełem, które miało wyrazić wszystko to, co czuje matka po stracie dziecka. Obraz Krasińska zamierzała przeznaczyć dla małej kapliczki w Żłotym Potoku<sup>19</sup>.

18 czerwca 1858 roku, po śmierci Ary Scheffera, Eliza napisała list do Katarzyny Potockiej, w którym złożyła piękny hołd ich przyjaźni i wyraziła swoje głębokie uznanie dla talentu zmarłego artysty.

Serce mi pęka. Ta strata jest wielkim nieszczęściem, niepowetowanym dla sztuki, nikt nie wzniósł się tak wysoko w naszym stuleciu i można śmiało powiedzieć, że we Francji sztuka umarła! Uczucie, ideę doprowadził tak daleko, jak tylko było to możliwe – potrafił oddać najbardziej ulotne, najgłębsze, najdelikatniejsze odcienie i tylko on potrafił odsłonić wszystkie tajemnice i całą głębię duszy. Ktoś słusznie zauważył, że jego pędzel miał siłę wzruszenia jaką posiada tylko muzyka – takiej ekspresji, takiej wyrazistości duszy nikt nigdy przed nim nie ukazał, nie potrafił oddać [...]. Jego postacie żyją i my żyjemy wraz z nimi – on je stworzył, on dał im duszę! Dla sztuki ta strata jest ogromna, niepowetowana, był w nim artysta wielki, poważny, namiętny i pokorny! [...] był szlachetny, wspaniałomyślny, pełen entuzjazmu dla wszystkiego co wielkie i piękne! (III: 265).

---

<sup>18</sup> Krasińska przywołuje tu obrazy Scheffera: *Chrystus oplakujący Jerozolimę*, *Święta Magdalena w ekstazie* i *Święta Monika i św. Augustyn*.

<sup>19</sup> „Ten obraz oddaje moją myśl na ołtarz nad małym grobowcem. Przedstawia Pana Jezusa wskazującego na dziecko i mówiącego: «Królestwo Boże należy do tych, którzy są im podobni»” (III: 240). W innym liście Eliza pisze: „Przeznaczam ten obraz do kaplicy w Potoku. Malowanie go jest dla mnie smutną przyjemnością – Chrystus trzyma za rękę dziecko i mówi: «Królestwo Niebieskie jest dla tych, którzy są im podobni». To piękne, to piękne!” (III: 251). Dalsze losy obrazu nie są znane, nie wiadomo, czy rzeczywiście został on umieszczony w kaplicy w Żłotym Potoku – w dokumentacji dotyczącej kaplicy i majątku Krasińskich brak informacji na ten temat.

Paryż był dla Krasińskiej miastem, w którym w sposób szczególnie doświadczyła straty i cierpienia. To tutaj zmarł jej pierwszy mąż, syn Zygmunt i ukochana matka Róża Branicka z Potockich. W najtrudniejszych momentach życia Eliza zachowywała równowagę wewnętrzną dzięki wierze i uczuciom religijnym. Arystokratka szczególnie ceniła kazania o Hiacynta, których słuchała w katedrze Notre Dame („Są niezwykle piękne, a to co mówi on o miłości i małżeństwie jest tak wzniosłe i święte, że dobrze czyni duszy tak często zasmuconej wypaczonymi i chaotycznymi zasadami, jeśli można je tak nazwać” (IV: 161–162). Ich drukowanej wersji, z myślą o najbliższych, wyszukiwała w egzemplarzach „Semaine Religieuse”. By zrozumieć siebie i otaczającą ją rzeczywistość, chętnie sięgała po *Les parfumes de Rome* Louise’a Veuillota i *Réflexions sur la miséricorde de Dieu* Louise’a de La Vallière’a. Współczesność Krasińska uważała za „epokę rozdarcia”, agonii „długiej, konwulsyjnej i okrutnej”, z dezaprobatą śledziła pojawiający się w Paryżu spirytyzm (II: 428), a jedyne ratunku od zagłady upatrywała w modlitwie i czuwaniu, „by nigdy nie stracić instynktu i poczucia uczciwości i dobra” (II: 181).

O swoim stosunku do Boga Krasińska pisała:

[...] gdy wargi raz zaspokoili pragnienie u źródła wody żywej, to każdy inny puchar wydaje się bez smaku i nie dość pełny – serce czuje się już tylko swobodnie w tych ogromnych i nieskończonych przestrzeniach, gdzie Bóg objawia się wszędzie, gdzie spotyka się Go wciąż i wciąż na nowo z zachwytem i nowym uwielbieniem (III: 263).

Unikającą przepychu i towarzyskich skandali Krasińską szczególnie frapowała francuska moda. W jej korespondencji pojawiają się wzmianki o aktualnych modowych trendach, takich jak moda na długie, wąskie suknie bez przecięcia w talii i bez paska oraz krótkie surduciki (kazaki) z szerokimi rękawami, która dominowała wiosną 1864 roku. Swoje uwagi o modzie Eliza ilustrowała rysunkami.

Byłam dzisiaj na zakupach i widziałam dużo różnorodnych, nowych tkanin; modne są suknie *à la princesse* i suknie z kazakami, oto suknia jaką widziałam, jest to jak gdyby romb z podwójnym rzędem czarnych, wąziutkich wstążek naszytych na jasną suknię [...]. Ponadto widziałam suknie z szerszymi wstążkami naszytymi na dół spódnicy. [...] Wszystko to jest bardzo łatwe do zrobienia; widziałam piękną, popielatą suknię z lnu w rodzaju *princesse*, a do niej dopasowany mały kazak ozdobiony wąskimi, małymi koronkami płasko naszytymi, z guzikami z masy perłowej, to było urocze (IV: 46).

Moda lat 60. XIX wieku to również błyszczące tkaniny, nazywane przez Elizę „krystalicznymi”, o fakturze, która naśladowała „czystą wełnę”, lekkie i niemnące się, „bardzo eleganckie i bardzo tanie”, a sprawiające „wrażenie jedwabiu”. Najdroższe były tkaniny białe, przypominające „płynną macicę perłową”, których cena kształtowała się między 45 a 60 franków za suknię (IV: 48). Z kolei w maju 1865 roku modne stały się malutkie kapelusze z powiewającą drobną wstążką, kształtem przypominające czepki i lekko odślaniające z tyłu włosy, a także „dżety, kryształ, perły, a zwłaszcza błyszcząca stal: stalowe grzebienie, spody haftowane stalą i woalki stalowe, które wyglądają jak

zbroja rycerska” (IV: 77–78). Zmianie uległy kazaki, które zrobiły się „z przodu nieco luźne i mocno zebrane z tyłu talii” (IV: 78).

W swojej korespondencji Krasińska komentowała nie tylko aktualną modę, ale też wymieniała cieszące się sławą krawcowe i modystki, m.in. panią Girard z ulicy Mathurins, spełniającą oczekiwania arystokratek bez nadwyżęzania ich domowego budżetu (IV: 81).

Paryż widziany oczyma Elżbiety z Branickich Krasińskiej zaskakuje i intryguje. Z jednej strony to miasto, w którym królują: egoizm, hazard, „śmieszne błahostki”, obojętność („wszyscy zajęci są giełdą, wszystkich ogarnął szal robienia interesów, wydaje się, że giełda stała się sercem tego towarzystwa i kraju” (II: 414)) i „świętokradcze debaty [socjalisty – przyp. K. J.] Proudhona” (II: 415), a z drugiej – mekka artystów i sztuki czy jedna ze scen europejskiej, wielkiej polityki. W swojej korespondencji Krasińska oddaje złożoność tego miasta, a zarazem odsłania siebie – swoją wrażliwość, sposób odczuwania i przeżywania świata, swoje nadzieje i lęki.

## Bibliografia

- Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk, Poznań 2007.
- Całek A., *Nowa teoria listu*, Kraków 2019.
- Cysewski K., *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistologafią*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1–2.
- Hoesick F., *Miłość w życiu Z. Krasińskiego*, t. 2, Warszawa 1899.
- Lipiec M., *Eliza z Branickich Krasińska. W nawias wzięta*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 186–193.
- Łyszowska A., *Ojcostwo i macierzyństwo w świetle listów Zygmunta i Elizy Krasińskich*, [w:] *Życie prywatne Polaków w XIX wieku*, t. 7: „Prywatne światy zamknięte w listach”, red. J. Kita, M. Korbut-Marciniak, Łódź–Olsztyn 2018.
- Markuszczyńska A., *Metafizyka integracji. Elizy z Branickich Krasińskiej poszukiwanie tożsamości*, „Wiek XIX” 2010, t. 45, s. 64–79.
- Markuszczyńska A., *Poetyckie światy romantyków. O młodzieńczej korespondencji Zygmunta Krasińskiego i Henryka Reeve’a*, Toruń 2017.
- Płaszczewska O., „Najlepiej jest być sobą”. Doświadczenia czytelnicze Elizy Krasińskiej, [w:] *Wokół Krasińskiego*, red. M. Sokalska, Kraków 2012, s. 217–242.
- Skwarczyńska S., *Teoria listu*, na podstawie lwowskiego pierwodruku opracowali E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006.
- Sudolski Z., *Kobiety w życiu Zygmunta Krasińskiego*, Opinogóra 2006.
- Sudolski Z., *Polski list romantyczny*, Kraków 1997.
- Sudolski Z., *W błękitnym kręgu. Opowieść o Elizie z Branickich Krasińskiej i jej środowisku*, Pułtusk 2004.
- Świadek epoki. Listy Elizy z Branickich Krasińskiej*, t. 1–4, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1996.

## **At the Feet of a Chameleon: Two Faces of Nineteenth-Century Paris in the Epistolography of Eliza Krasińska (née Branicka)**

### **Abstract**

This article examines the Parisian correspondence of Eliza Branicka Krasińska, the wife of the renowned poet Zygmunt Krasiński, as a narrative reflecting the 19th-century French capital. The everyday life, political dynamics, and social events depicted in Eliza Krasińska's letters reveal Paris as a city of dualities. Through the perspective of this aristocrat, readers are transported to the art studios of prominent painters, theatrical and operatic performances, and the world of contemporary French literature. Simultaneously, the prose of daily life unfolds against the backdrop of significant historical events and the internal transformations shaping France during this era.

**Słowa kluczowe:** epistolografia, XIX-wieczny Paryż, Eliza z Branickich Krasińska

**Keywords:** epistolography, nineteenth-century Paris, Eliza Krasińska, née Branicka

**Barbara Kaczyńska**

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0003-0421-9205

## De l'appréciation au rejet. Les contes de fées du *Magasin des enfants* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont en polonais aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles

Le *Magasin des enfants*<sup>1</sup> reste l'ouvrage le plus connu de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711–1780), ainsi qu'un représentant important de la littérature enfantine débutante au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Ce recueil des dialogues pédagogiques entre une gouvernante et ses jeunes élèves, paru pour la première fois en 1756, s'inscrivait dans un projet didactique plus large, englobant la majorité de l'œuvre de l'écrivaine-éducatrice qui, dans ses autres livres, s'adressait aux adolescentes, aux jeunes femmes mariées, aux dévots et aux plébéiens.

Au cœur de ses préoccupations était toujours la moralité chrétienne fondée sur la raison. C'est pourquoi dans le *Magasin des enfants*, Leprince de Beaumont cherchait à persuader ses lecteurs et (surtout) lectrices plutôt que de leur imposer des règles de comportement. Elle le faisait à travers une variété de genres inclus dans les dialogues : discussions sur des sujets de l'éthique, explications géographiques, biologiques et physiques, récits bibliques et mythologiques, et finalement ce qu'elle appelait « contes moraux ». Ces histoires imaginatives traitent sur des transformations magiques de personnages, des objets merveilleux, des fées protectrices ou malfaisantes et des palais enchantés, tirés des contes de fées dont la popularité avait explosé lors de la dernière décennie du XVII<sup>e</sup> siècle. Après des célébrités telles que Charles Perrault,

---

<sup>1</sup> L'orthographe ici utilisée est celle moderne ; l'édition originale fut intitulée *Le Magasin des enfans*.

<sup>2</sup> Une discussion détaillée du *Magasin* et de sa réception est donnée par É. Biancardi dans son édition critique : G.-S. Barbot de Villeneuve, J.-M. Leprince de Beaumont, *La Jeune Américaine et les contes marins. Les Belles solitaires. Magasin des enfants*, Paris 2008. Voir également : C. Debru, « *Le Magasin des enfants* » (1756) ou le conte de fées selon une gouvernante. *Pratiques de la réécriture chez Madame Le Prince de Beaumont*, [dans :] *Le conte merveilleux au XVIII<sup>e</sup> siècle. Une poétique expérimentale*, éd. R. Jormand-Baudry, J.-F. Perrin, Paris 2002, p. 151–164.

François Fénelon et Marie-Catherine d'Aulnoy, ce genre né de la culture de conversation de salons fut continué, entre autres, par Jacques Cazotte, Thémiseul de Saint-Hyacinthe et Gabrielle-Suzanne de Villeneuve<sup>3</sup>.

Leprince de Beaumont emprunta l'imaginaire et les schémas narratifs à tous ces auteurs pour les subordonner à un but didactique. Ses personnages, à travers leurs aventures, découvrent les valeurs à chérir, apprennent l'importance de la vertu et changent leurs attitudes et comportement pour mûrir au sens éthique, social et intellectuel. Le contenu moral sert d'ailleurs à justifier la présence même des contes, suspects par leur nature fictive et merveilleuse<sup>4</sup>.

À ceci, il est nécessaire d'ajouter le contexte particulier de l'édition originale du *Magasin*, publiée initialement en tant que manuel pour des filles anglaises qui, en le lisant, étaient censées gagner les compétences linguistiques aussi bien que les connaissances du monde et la capacité de jugement moral.

Il est bien possible que ce soit la combinaison du merveilleux et du côté édifiant des textes de Leprince de Beaumont qui assura leur succès initial, voire le prolongea au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Maintes fois réédité (presque tous les ans) et traduit en multiples langues, le *Magasin* perdit sa fonction glottodidactique originale, tandis que sa fonction didactique fut renforcée sous l'influence des rédacteurs et rédactrices (Eugénie Foa, Ortaire Fournier et J.-J. Lambert).

Ce n'était que vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que la formule du dialogue pédagogique devint apparemment obsolète. Ce qui survécut, c'étaient l'élément le plus fantaisiste et pittoresque du *Magasin*, c'est-à-dire, les contes de fées, réédités jusqu'à nos jours, avec *La Belle et la bête* jouissant d'une popularité sans égale.

Quoique l'histoire du *Magasin des enfants* dans le système français<sup>5</sup> soit assez bien documentée, ce n'est pas nécessairement le cas d'autres systèmes littéraires. Plus concrètement, les synthèses existantes des chercheurs polonais s'occupant de la littérature pour enfants se limitent le plus souvent à quelques mentions sur la traduction du *Magasin* par Eustachy Dębicki du XVIII<sup>e</sup> siècle, considérée un des premiers livres pour enfants disponibles en polonais, et, moins souvent, sur la traduction des contes tirés du *Magasin* par Karolina Gościmska du XIX<sup>e</sup> siècle. Une recherche plus approfondie a permis de mieux cerner l'étendue de cette réception. Par conséquent, cet article a pour but de présenter les traductions polonaises du recueil

<sup>3</sup> Les synthèses principales discutant l'histoire et la poétique du genre sont celles de J. Barchilon, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris 1975 ; S. Raynard, *La seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen 2002 ; R. Robert, *Le Conte de fées littéraires en France de la fin du XVII<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Nancy 1981 ; J.-P. Sermain, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris 2005 ; M. E. Storer, *La mode des contes de fées (1685-1700). Un épisode littéraire de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1928.

<sup>4</sup> J.-M. Leprince de Beaumont, *Magasin des enfants*, op. cit., p. 968-972.

<sup>5</sup> Le terme « système » est ici utilisé au sens qui lui est donné par la théorie du (poly) système : réseau ouvert et dynamique des relations et dépendances entre des phénomènes littéraires (I. Even-Zohar, *Polysystem Theory*, « Poetics Today » 1990, n° 11(1), p. 27-45 ; Z. Shavit, *Poetics of Children's Literature*, Athens-London 1986).

de Leprince de Beaumont aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, ainsi que leur contexte et les réactions qu'elles suscitèrent<sup>6</sup>.

### **Magazyn dziecienny – la traduction intégrale et son réemploi glottodidactique**

*Magazyn dziecienny*, paru pour la première fois en 1768, soit douze ans après l'édition originale, fut publié dans le contexte de l'idéologie des Lumières assez sévère pour tout ce qui relevait du merveilleux. Les contes de fées français étaient bien présents dans les catalogues de libraires et bibliothèques d'aristocrates, et quelques-uns<sup>7</sup> furent même traduits en polonais ; cependant, si la critique littéraire les remarqua, ce ne fut que pour les proclamer un divertissement vain et stupide<sup>8</sup>. Il est bien probable que le criticisme des penseurs polonais envers tout manque de réalisme fut plus acerbe qu'en France de cette époque-là parce que les croyances en esprits, sorcières et vampires étaient plus répandues, ou pour le moins n'avaient pas encore été ridiculisées aussi efficacement qu'en France l'avait fait Bernard de Fontenelle dans *Histoire des oracles* de 1686<sup>9</sup>. Il reste que la première traduction de *Histoire de Florise* de Fénelon (1765) fut précédée par une longue introduction se moquant de ceux qui croyaient en existence des sorcières et justifiant la présence de celles-ci dans le récit par sa valeur morale.

Cette traduction parut dans *Monitor*, le périodique censé propager les idées des Lumières en Pologne, sans nom de l'auteur ni mention que Fénelon avait écrit ce conte pour son élève, jeune Louis duc de Bourgogne. En effet, la division entre la littérature pour adultes et pour enfants n'était pas encore claire, toute littérature ayant pour objet le didactisme plus ou moins prononcé. Cependant, le merveilleux devenait encore plus suspect quand il s'adressait aux plus jeunes et donc supposément aux plus naïfs. *Monitor* se déchaînait contre les contes de vieilles qui, « au lieu du profit moral ou divertissement bénéfique, laissent des traces éternelles de l'angoisse et de l'intimidation », « agitant le sang, stressant la pensée, accroissant l'imagination »<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Cet article reprend une partie des conclusions de : B. Kaczyńska, *Francuska XVII- i XVIII-wieczna baśń literacka i jej recepcja w polskiej literaturze dla dzieci w latach 1743–2018*, Warszawa 2024.

<sup>7</sup> À part *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas* de Marie-Catherine d'Aulnoy, comportant *L'Île de la Félicité* considéré le premier conte de fées français, les traducteurs polonais semblaient préférer des textes plus didactiques, parfois épigones, de Jean-Jacques Rousseau, François-Augustin Paradis de Moncrif, Madeleine Angélique de Gomez et auteurs anonymes.

<sup>8</sup> I. Krasicki, *Monachomachia*, Warszawa 1924 (éd. originale 1778), p. 17, P. Świtkowski, *Rozrywki, galerie obrazów, biblioteki itd. wiedeńskie*, « Pamiętnik Historyczno-Polityczny » 1785, vol. 4, n° 11, p. 961–962.

<sup>9</sup> Selon Jean-Paul Sermain (op. cit., p. 70, 86), la mode des contes de fées vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle fut possible précisément à cause de cette neutralisation ridiculisant des préjugés populaires et croyances païennes – renvoyés dans le domaine de la fiction, ils cessèrent d'être l'objet d'une dispute ontologique ou idéologique, et purent servir d'inspiration pour la littérature ludique. Cf. également la discussion de la prévalence des croyances aux vampires sur les terres polonaises dans : Ł. Kozak, *Upiór. Historia naturalna*, Warszawa 2021.

<sup>10</sup> « Monitor » 1765, n° 13, p. 102–104. Selon besoin, toutes les citations sont traduites en français par l'auteure de l'article.

Néanmoins, entourés des dialogues didactiques, les contes du *Magasin* durent sembler suffisamment justifiés par leur but éducatif. La version française du livre était une des lectures les plus importantes de jeunes filles de cette période-là. En 1775, la Commission de l'Éducation nationale recommanda les *Magasins* de Leprince de Beaumont comme obligatoires dans les bibliothèques des écoles pour les filles (sauf celles aux frais de scolarité les plus bas)<sup>11</sup>. Le livre est également mentionné comme une des lectures favorites dans des mémoires de jeunesse<sup>12</sup>.

Parallèlement à cette réception du texte original français, la traduction polonaise connut également un certain succès, à juger par la publication postérieure par le même éditeur, Michał Gröll, d'autres œuvres de Leprince de Beaumont, y compris *Magazyn paniński* (1770, traduction du *Magasin des adolescentes*) et *Dokończenie magazynu panińskiego* (1773, traduction du *Magasin des jeunes dames*). Immédiatement après ce dernier, Gröll réédita *Magazyn dziecinny* (1774). La troisième édition, publiée en 1805/1806 par Magdalena Zawadzka, est encore citée dans des catalogues de libraires des années vingt du XIX<sup>e</sup> siècle. La présence des exemplaires non vendus après quinze ans peuvent suggérer que la popularité de *Magazyn dziecinny* était déjà en déclin, même si le livre aurait toujours été une lecture recommandée pour les écoles en 1821<sup>13</sup>.

Quoiqu'il en soit, il est certain que *Le Magasin des enfants* et sa traduction *Magazyn dziecinny* étaient bien connus, et leur rôle dans l'éducation des enfants incontestable grâce au message didactique très prononcé de l'original ainsi qu'à l'intention formulée de façon explicite dans l'avant-propos de la traduction (écrit probablement par Gröll). Le criticisme éventuel se limitait à l'allégation que le livre fut trop difficile pour les plus jeunes, et donc ennuyeux<sup>14</sup>.

La traduction est attribuée à Eustachy Dębicki (1738–1772), prêtre piariste, élève et puis professeur au Collège Piariste de Rzeszów. Avant sa mort prématurée causée par une maladie pulmonaire, il aurait traduit les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle et les trois *Magasins* de Leprince de Beaumont<sup>15</sup>.

Curieusement, parmi ces ouvrages, *Magazyn dziecinny* est le seul à ne pas arborer le nom du traducteur. L'hypothèse selon laquelle Dębicki aurait eu honte de s'occuper d'un livre pour enfants semble douteuse ; d'ailleurs, le nom du traducteur est bien présent sur les continuations du premier magasin. *Dokończenie magazynu panińskiego* comporte un avant-propos très conventionnel de Dębicki, justifiant son travail par les

<sup>11</sup> K. Mrozowska, *Pisma i projekty pedagogiczne doby Komisji Edukacji Narodowej*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, p. 77.

<sup>12</sup> A. Nakwaska, *Wyjątki z pamiętników współczesnych*, « Gazeta Warszawska » 1852, n° 199, p. 3–4.

<sup>13</sup> Selon l'affirmation de Piotr Chmielowski (*Beaumont [Maryja Le Prince de...]*, *Encyklopedia wychowawcza* vol. 2, éd. J. T. Lubomirski, Warszawa 1882, p. 14–19), dont la source n'a pas pu être identifiée.

<sup>14</sup> M. Prokopowicz, *Do czytelnika*, [dans :] M. E. de La Fite, *Rozmówki, komedyjki, powiastki obyczajowe dla małych dzieci*, Kraków 1786, p. 5.

<sup>15</sup> S. Bielski, *Vita et scripta quorundam e congregatione Cler. Reg. Scholarium Piarum in provincia Polona professorum*, Varsaviae 1812, p. 150–151.

« demandes universelles des gens raisonnables » et par sa volonté de servir la patrie, ce qui semble éliminer toute possibilité d'une humiliation ou gêne causées par la traduction d'un livre pour enfants<sup>16</sup>.

Le manque de son nom sur *Magazyn dziecinny* pourrait être ignoré si ce n'était pour des incohérences de la traduction même, concernant des noms propres, la tendance à réduire ou amplifier, et le degré de formalité.

La traduction des noms des personnages dans les trois premiers tomes semble refléter l'érudition classique du traducteur avec un penchant pour les anthroponymes gréco-romains : ainsi, parmi les jeunes élèves de Mademoiselle Bonne, Lady Sensée devient Panna Prudencja, Lady Spirituelle – Panna Palladia, Lady Mary – Panna Marcella. Pour les personnages dont les noms renvoyaient au latin dans l'original, cette étymologie est largement préservée, avec des modifications morphologiques caractéristiques du polonais (la fée Candide devient donc Kandyda). Les noms « en simple français » sont également latinisés : Belle – Pulcheria, Sincère – Sincerus, Désir – Dezyderiusz, Titi – Tytus, Aimée – Amata et même Éveillé – Eweliusz, dont le sens est complètement obscurci par cette transformation pseudo-classique.

Dans le tome IV, des noms sont aussi soumis à une transformation morphologique, mais sans le substrat latin. Au contraire, c'est l'original français qui est le point de référence : Bellotte et Laideronnette deviennent ainsi Belota et Ledronetta, dont le sens ne serait clair que pour des lecteurs connaissant le français.

De plus, dans les deux premiers tomes, de nombreux fragments du texte sont coupés, simplifiés ou raccourcis. Cela concerne surtout les expressions émotives ou familières. Il est d'ailleurs possible que le traducteur ne connût pas quelques expressions familières, car pour « bonbons », il propose soit « cacko » (babiole), soit « pieszczoty » (caresses)<sup>17</sup>. Pareillement, le style devient plus formel (par exemple, la française Mademoiselle Bonne s'adresse à ses élèves assez cordialement « ma chère » ; la polonaise Jejmość Pani Bona, cependant, utilise le titre plus respectueux de « moja M[oś]cia Panno »).

Les omissions dans les tomes III et IV, bien que présentes, semblent plutôt des fautes d'inattention qu'une volonté réfléchie de rendre le texte plus concis et moins expressif. Les amplifications, beaucoup plus fréquentes, sont dues surtout à une tendance obsédante aux « traductions dédoublées », dans lesquelles deux mot synonymiques polonais correspondent à un seul mot français.

De plus, les dialogues deviennent plus cordiaux et familiers, et le vocabulaire s'enrichit en surpassant l'original : « robe » et « souliers » plutôt courants sont traduits par des termes spécialisés « robran » et « patynki »<sup>18</sup>. Les « bonbons », tellement

<sup>16</sup> Des doutes existent d'ailleurs quant à cet avant-propos assez banal, daté le 18 octobre 1772, qui est aussi la date de mort de Dębicki (selon Bielski, op. cit. ; *Dokończenie* fut publié de manière posthume). Soit, par coïncidence bizarre, Dębicki mourut immédiatement après avoir écrit l'avant-propos à sa dernière traduction, soit la date fut ajoutée par l'éditeur, soit ce lui-ci écrivit l'avant-propos lui-même, de toutes pièces ou partiellement, et l'attribua à Dębicki.

<sup>17</sup> J.-M. Leprince de Beaumont, *Magazyn dziecinny*, vol. 1, Warszawa 1768, p. 90, 101.

<sup>18</sup> J.-M. Leprince de Beaumont, *Magazyn dziecinny*, vol. 4, Warszawa 1768, p. 75. Dans les deux premiers tomes, les traductions des noms de vêtements ne sont qu'approximatives.

problématiques dans le premier tome, apparaissent dans le troisième comme « bałaki », effet d'une modification morphologique similaire à celle de Laideronnette – Ledroneta.

Ces différences du style entre les tomes I et II, d'une part, et les tomes III et IV, d'autre part<sup>19</sup>, sont suffisamment importantes pour formuler l'hypothèse que la traduction polonaise du *Magasin des enfants*, bien que probablement commencée effectivement par Dębicki, fût finie par une autre personne, dont le nom tomba dans l'oubli.

Il reste qu'à l'intérieur de deux parties de *Magazyn dziecienny*, le style reste cohérent, sans différenciation entre les dialogues et les autres textes narratifs, y compris les contes de fées. Dans les dialogues, Londres et Kensington Gardens sont remplacés par Varsovie et Wilanów, mais il n'y a guère de naturalisation totale. Le décor des dialogues n'est ni tout à fait français, ni anglais, ni polonais, se rapprochant ainsi du monde des contes de fées, dont les personnages portent des noms aussi exotiques que les élèves de Mademoiselle Bonne.

Il semble que bien peu fut fait pour adapter le livre encore plus au public enfantin ou pour donner une justification supplémentaire du merveilleux. *Magazyn dziecienny* dans sa totalité correspond de près au *Magasin des enfants* : ni l'un, ni l'autre traducteur (s'ils étaient deux) n'essaya de modifier le message moral du recueil en le réduisant ou renforçant. Le système de valeurs représenté dans l'original français et la traduction polonaise reste essentiellement le même, malgré la réduction de l'émotivité dans les tomes I et II.

*Magazyn dziecienny* remporta un succès considérable, comme en témoignent non seulement les rééditions déjà mentionnées ainsi que son usage dans l'éducation à domicile<sup>20</sup> et dans les écoles pour jeunes filles, mais aussi la réutilisation des extraits du livre en dehors de la Pologne par Daniel Vogel (1742–1829).

Vogel était professeur de polonais au collège Marie Madeleine de Wrocław<sup>21</sup>. En 1785, il publia *Polska książka do czytania* [Livre polonais pour la lecture] : un manuel de polonais langue étrangère. Sans indiquer ses références, il y inséra des extraits de divers livres dans l'ordre thématique, avec des notes traduisant des paroles en allemand.

Environ 100 extraits (soit une tierce du livre) furent tirés de *Magazyn dziecienny*. La sélection comprend histoires de la Bible, explications des sciences naturelles, anecdotes historiques, contes didactiques et cinq contes de fées, dont *La Belle et la Bête* la plus célèbre. Le texte n'est presque jamais modifié. Une des rares exceptions est le changement du genre du narrateur dans une anecdote quasi-autobiographique – un changement compréhensible dans un manuel pour les écoliers-garçons, enseignés par un homme.

Tous les contes de fées retenus par Vogel proviennent de deux premiers tomes de *Magazyn dziecienny* et se caractérisent d'une action dynamique et du merveilleux prononcé. De plus, la majorité d'entre eux a pour protagonistes des hommes ou des

<sup>19</sup> Notons que le style des autres magasins et de l'ouvrage de Fontenelle s'approche plutôt de celui des deux premiers tomes.

<sup>20</sup> M. Gröll, *Do Jaśnie Wielomozney Jejmosci Pani Urszuli z Potockich Wielopolski Koniuszyny Wielkiej Koronney* [dédicace], [dans :] J.-M. Leprince de Beaumont, *Dokończenie Magazynu Panieńskiego*, Warszawa 1773.

<sup>21</sup> À l'époque, Wrocław (sous le nom de Breslau) faisait partie du Royaume de Prusse.

garçons. Dépouillés du contexte original des dialogues, dans lesquels la gouvernante et les jeunes filles discutaient leur sens moral, ils s'émançaient dans une certaine mesure de l'objectif didactique. Bien que la moralité des textes dans son manuel ne pût être sans intérêt pour Vogel, il semble que la fonction principale des contes de fées était pour lui leur caractère divertissant et donc encourageant à apprendre la langue.

Cela est corroboré par la place donnée aux contes de fées dans le livre. Dans le *Magasin des enfants*, ils sont entourés d'autres genres de textes et servent d'une aide particulièrement au début de l'éducation des jeunes filles. Leur nombre et l'intensité du merveilleux diminuent au gré des tomes successifs et de la maturation du public. En revanche, les extraits dans le manuel de Vogel étant regroupés par thème et longueur, les contes sont tous placés vers la fin du livre, en tant que textes plus complexes et exigeants, appréciables par les élèves plus avancés.

Rappelons que le *Magasin des enfants* avait initialement un objectif double : moralisant et glottodidactique. Ce dernier étant absent de *Magazyn dziecienny*, le recueil devint principalement une œuvre enseignant les valeurs et les vertus ; un but louable qui justifiait pleinement la présence du merveilleux, si suspect au siècle des Lumières en Pologne. Vogel réinscrivit le texte de Leprince de Beaumont dans le contexte glottodidactique original, tout en délaissant un peu la visée moralisante. En même temps, son manuel fut un signe annonciateur de la manière de laquelle le *Magasin* serait traité au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : morcelé, édité, modifié, parfois isolé du nom de l'auteure et réduit à ses extraits les plus fantaisistes : les contes de fées.

### ***Czarodziejskie baśnie dla młodego wieku* – recueil de contes mal reçu**

Après 1806, le *Magasin* disparut du système polonais malgré sa popularité persistante en France. Plus généralement, la littérature polonaise pour enfants pendant la majorité du XIX<sup>e</sup> siècle fut marquée par un didactisme direct et simple<sup>22</sup>, ainsi que par l'absence quasi-totale des contes de fées.

Certes, le merveilleux connut un moment important de renommée avec la fascination des écrivains romantiques pour les contes populaires vers 1840. La mission qu'ils se sont imposée – de découvrir et transcrire<sup>23</sup> les récits oraux – était motivée par le patriotisme : dans une Pologne partagée entre la Russie, la Prusse et l'Autriche, ils cherchaient la renaissance nationale dans le passé, incarné selon eux dans les traditions du peuple rural et dans leurs propres souvenirs d'enfance. Les contes de fées français leur étaient inutiles, à tel point que quand Roman Zmorski publia le conte *Straszny potwór* (« Un monstre terrible »), qu'il identifia comme un emprunt ancien d'une saga scandinave, il fut âprement critiqué par Antoni Marcinkowski. Ce dernier

<sup>22</sup> Le représentant le plus célèbre de cette tendance fut Stanisław Jachowicz, dont les fables, publiées pour la première fois en 1824, se caractérisaient par les protagonistes enfantins, les descriptions des situations quotidiennes et les moralités univoques. Il est possible d'y voir un contraste marqué avec le *Magasin des enfants*, sa structure complexe et son didactisme plutôt abstrait et intellectualisé.

<sup>23</sup> En réalité, les contes romantiques étaient très éloignés des transcriptions ethnographiques, ce qui suscita des critiques plus ou moins sévères des folkloristes du XX<sup>e</sup> siècle.

reconnut le conte plus correctement comme un écho de *La Belle et la bête*, « raconté couramment par des servantes et vieilles femmes de charge, qui donnent toujours au monstre le nom de *bestia*, ce qui prouve l'origine [français et littéraire] du conte »<sup>24</sup>. Le témoignage de Marcinkowski montre à la fois la réception difficilement saisissable de l'œuvre de Leprince de Beaumont dans la tradition orale et l'intérêt des proto-folkloristes polonais exclusivement pour les contes « du terroir ».

Quoique les romantiques associaient les contes aux souvenirs d'enfance, ils ne s'adressaient jamais au jeune public. Effectivement, dans le domaine de la littérature pour enfants, le scepticisme envers le merveilleux s'avéra beaucoup plus persistant que l'idéologie des Lumières. Klementyna Hoffmanowa, l'auteure des premiers livres polonais pour enfants, était pour le moins réservée envers les contes<sup>25</sup>. Lucjan Siemieński, malgré sa défense des contes orientaux et merveilleux en tant que lecture pour enfants<sup>26</sup>, ne mit aucun conte de fées dans son recueil destiné aux enfants (1860) – pas même les récits populaires qu'il avait recueillis quelques années auparavant, ni sa traduction d'un conte de Hans Christian Andersen de 1852.

La situation évoluait lentement au cours des années 60, avec quelques éditions des contes polonais ou traduits qui s'identifiaient ou qui étaient tolérées en tant que lectures pour enfants, mais la vraie révolution eut lieu vers 1870. L'irruption des contes de fées dans le système polonais à cette époque-là était due aux « livres bleus », souvent importés de l'Allemagne. Objet de nombreuses critiques à cause de leur qualité médiocre et contenu absurde<sup>27</sup>, ces éditions de colportage remportèrent néanmoins un succès indéniable et servirent probablement à introduire les jeunes lecteurs polonais à plusieurs motifs des contes occidentaux – surtout ceux des Grimm, mais aussi de Perrault. À mesure que le nombre des éditions augmentait, le genre devenait finalement une partie incontestée de la littérature pour enfants.

C'est sans doute grâce à la popularisation des contes par les livres de colportage qu'en 1879 le libraire varsovien Gustaw Sennewald publia *Czarodziejskie baśnie dla młodego wieku* (« Contes merveilleux pour le jeune âge »). Le recueil fut composé des extraits du *Magasin des enfants* : les douze contes de fées et d'autres courts textes narratifs, comme l'histoire mythologique de Philémon et Baucis, le résumé

<sup>24</sup> A. Marcinkowski [pseud. A. Nowosielski], *Podania i baśnie ludu w Mazowszu* [compte rendu critique], « *Gazeta Warszawska* » 1854, n° 69.

<sup>25</sup> Cela est suggéré par sa discussion assez prudente du « *Journal des Enfants* » : elle déplore le fait que malgré les déclarations de l'éditeur, le journal français finit par publier des contes de fées. Elle reste sceptique notamment à cause des sens moraux peu clairs et de la confusion du merveilleux avec le sacré chrétien (K. Hoffmanowa, *Nowe rozrywki dla dzieci. Tom pierwszy*, Paryż 1834, p. 144).

<sup>26</sup> L. Siemieński, *O sposobach nauczania i książkach dla dzieci (3)*, « *Czas* » 1852, n° 227, p. 1–2. Sa défense implique naturellement la présence des critiques, qui à leur tour suggère que nonobstant les intentions des écrivains et éditeurs, les enfants lisaient des textes merveilleux.

<sup>27</sup> K. Kowalczyk, *Wycinki z polskiej grimmosfery. Baśnie ze zbioru « Kinder- und Hausmärchen » Wilhelma i Jakuba Grimmów w piśmiennictwie polskim (1865–1939)*, « *Roczniki Biblioteczne* » 2018, n° 62, p. 38–39 ; A. Dygasiński, *Krytyczny katalog książek dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1884, p. 10, 29.

d'un épisode de *Orlando furioso* ou l'anecdote moquant la croyance superstitieuse en fantômes.

*Czarodziejskie baśnie* n'étaient plus un livre de colportage. L'édition se distinguait par sa haute qualité et par les nombreuses illustrations. Quoique ces dernières ne soient pas signées, il est possible d'en identifier l'auteur et la provenance : Henri Emy, utilisant le pseudonyme de Telory, et l'édition du *Magasin des enfants* modifiée par J.-J. Lambert de 1859.

La traductrice Karolina Gościmska reste très peu connue. Elle travaillait pour plusieurs magazines, y compris *Przyjaciel Dzieci* (« Ami des Enfants »). En revanche, il est sûr qu'elle n'y publiait pas de contes de fées, bannis du magazine par le conservateur éditeur en chef<sup>28</sup>.

Motivée par le scepticisme traditionnel envers le merveilleux, Gościmska s'efforce dans la préface de justifier le manque de réalisme dans les contes en insistant sur leur valeur morale et didactique par le biais d'une interprétation allégorique : « les penchants bons et mauvais, qui combattent en nous dès l'enfance, représentés dans les contes sous forme humaine, vous démontrent plus clairement comme le bon est beau et récompensé, comme le méchant est laid et puni ». Elle ne manque pas à déclarer que les revenants et les sorciers n'existent pas, et que pour les enfants, il n'y a d'autre fée que la mère, « qui, veillant sur vos défauts, peut les transformer en vertus de cœur et d'âme avec sa baguette magique de l'amour maternel si vous aidez à la tâche difficile de votre éducation par votre obéissance et humilité »<sup>29</sup>.

Le programme pédagogique de cette préface sentimentale est très différent de celui visé 120 ans auparavant par Leprince de Beaumont. L'enfant n'est plus traité comme un être doté de la raison dont l'usage il doit apprendre, mais comme un objet passif d'une démarche didactique.

Des détails permettent de constater que Gościmska utilisait l'édition épurée d'Eugénie Foa de 1843. Ainsi, le Palais de la Volupté du *Prince Chéri* est remplacé par le Palais du Mensonge (*Pałac Kłamstwa*)<sup>30</sup> ; la mention de la nourrice qui n'arrive pas à allaiter le prince Fatal est supprimé<sup>31</sup> ; le mari dans la *Fable de la veuve et de ses deux filles* néglige, certes, sa femme, mais n'a pas de maîtresses<sup>32</sup> ; l'homme endetté dans *Joliette* perd toute sa fortune à cause des « fripons » au lieu des tribunaux injustes<sup>33</sup> ; la mère

<sup>28</sup> K. Woźniakowski, *Warszawski „Przyjaciel Dzieci” w epoce rozkwitu: redakcja Jana Kantego Gregorowicza (kwiecień 1867 – wrzesień 1890). Część 1: Charakterystyka ogólna. Teksty literackie*, « Rocznik Historii Prasy Polskiej » 2016, vol. 19, n° 1, p. 56.

<sup>29</sup> K. Gościmska, *Do młodych czytelników*, [dans :] J.-M. Leprince de Beaumont, *Czarodziejskie baśnie dla młodego wieku*, Warszawa 1879, p. V-VI.

<sup>30</sup> J.-M. Leprince de Beaumont, *Czarodziejskie baśnie*, p. 22 ; cf. eadem, *Magasin des enfants*, p. 1004, et eadem, *Magasin des enfants revu et augmenté de nouveaux contes*, éd. E. Foa, Paris 1843, p. 30.

<sup>31</sup> J.-M. Leprince de Beaumont, *Magasin des enfants*, p. 1039.

<sup>32</sup> J.-M. Leprince de Beaumont, *Czarodziejskie baśnie*, p. 70 ; cf. eadem, *Magasin des enfants*, p. 1077, et eadem, *Magasin des enfants revu*, p. 113.

<sup>33</sup> J.-M. Leprince de Beaumont, *Czarodziejskie baśnie*, p. 251 ; cf. eadem, *Magasin des enfants*, p. 1201, et eadem, *Magasin des enfants revu*, p. 109.

dénaturée n'abandonne plus intentionnellement sa fille Aurore, mais l'envoie voyager avec une servante-somnambule qui s'éloigne inconsciemment de la protagoniste<sup>34</sup>.

Ces changements apportés par Foa et repris par Gościmska sont dictés par le souci de la bienséance (d'où l'omission des détails érotiques ou physiologiques) et de la préservation du respect pour les institutions, comme le système de justice ou l'amour et le pouvoir parental. Il n'est pas certain que Gościmska ait choisi consciemment cette version du texte français<sup>35</sup>, mais elle partagea sans doute les idées de Foa, car sa traduction comporte des modifications dans la même veine. Les mentions de l'amour qui échappèrent à la censure de Foa sont ainsi supprimées ou éventuellement remplacées par des références au mariage. Pareillement, les allusions à la physiologie deviennent encore plus rares. Le mot « couches » est banni, et la grossesse et l'accouchement ne sont plus associés aux inconvénients physiques : tandis que dans la *Fable de la veuve et de ses deux filles* Leprince de Beaumont décrit la frustration de la jeune mère obsédée par un médecin surveillant son alimentation et ses divertissements, Gościmska abrège ce fragment et omet la raison pour laquelle le médecin s'affaire tant pour sa santé. De plus, la protagoniste n'est plus gênée par le manque de plats favoris et de promenades, mais seulement par l'impossibilité de s'occuper de ses enfants, confiés aux gouvernantes<sup>36</sup>. Ainsi, la femme est réduite à son rôle maternel.

Gościmska cherche également à mitiger les défauts des parents des protagonistes des contes encore plus que ne le fit Foa, au point de couper un long extrait du *Prince Titi* dans lequel une mère malveillante se rebelle contre son fils. Une telle figure était acceptable dans le cadre du didactisme du XVIII<sup>e</sup> siècle qui misait sur la maturation individuelle et rationnelle de l'enfant ; elle ne convenait plus cent ans plus tard, quand l'idéal de la mère angélique était déjà devenu un élément important de la culture occidentale<sup>37</sup>.

Un autre fragment supprimé de ce conte parle de la corruption endémique dans le royaume gouverné par les parents du protagoniste. Peut-être que cet épisode, pareil à un traité politique, eût été omis de peur d'ennuyer les jeunes lecteurs, mais il est aussi possible que ce soit une autre tentative de sauvegarder le respect pour l'autorité des parents, d'une part, et de l'État, d'autre part.

Contrairement aux épurations, les adaptations culturelles sont peu fréquentes et contradictoires. Si la plupart des noms sont polonisés de façon plus ou moins réussie, il y en a d'autres qui ne subissent qu'une adaptation morphologique, comme Chéri/Szeri. Ce dernier est même accompagné d'une note en bas de page, expliquant que « *szeri* [sic] signifie *ukochany* en français ». L'étrangéisation qui en résulte signale au lecteur que le texte est d'origine étrangère. De même, les sommes d'argents sont exprimées

<sup>34</sup> J.-M. Leprince de Beaumont, *Czarodziejskie baśnie*, p. 83–84 ; cf. eadem, *Magasin des enfants*, p. 1129, et eadem, *Magasin des enfants revu*, p. 173.

<sup>35</sup> L'utilisation des illustrations de Telory pourrait suggérer que Sennewald, du moins, avait accès à l'édition de J.-J. Lambert.

<sup>36</sup> J.-M. Leprince de Beaumont, *Czarodziejskie baśnie*, p. 70 ; cf. eadem, *Magasin des enfants*, p. 1077.

<sup>37</sup> E. Badinter, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel (XVII<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris 1980.

le plus souvent en « luidory » (louis d'or), avec une seule exception inconséquente des roubles<sup>38</sup>.

Un autre type des adaptations culturelles avait été encore une fois déjà entamé par Foa. Les personnages dans son édition et dans la traduction de Gościmska sont en quelque sorte rapprochés des lecteurs bourgeois par le biais d'un effacement partiel de leur statut royal. Bien qu'il s'agisse toujours de princes et princesses, les mentions de leurs devoirs particuliers ou les arguments relevant des théories politiques des Lumières sont supprimés.

Toutes les démarches de Gościmska laissent à croire que son but était un livre pour enfants orthodoxe, conforme aux normes assez strictes du système polonais, surtout en ce qui concerne la bienséance, l'utilité didactique et la suspicion envers le merveilleux. Cependant, ces efforts s'avèrent insuffisants, et *Czarodziejskie baśnie* subirent une critique virulente de la part de Roman Ignacy Pleniewicz, pédagogue, historien et écrivain<sup>39</sup>. Il condamna pratiquement tous les aspects du livre, en niant même la fonction didactique du merveilleux : il insistait que la fantaisie devrait enrichir l'imagination des enfants, et non seulement rendre les moralités plus intéressantes.

Cependant, l'imagination occupait bien peu de place dans sa propre lecture, qui se concentrait sur la bienséance. Même s'il avait été conscient des modifications apportées au texte de *Le prince de Beaumont* par Foa et Gościmska, il les aurait trouvées insuffisantes.

Certes, Gościmska évitait toute mention des passions dans *Le Prince Chéri* ; mais le seul fait que le prince Chéri avant son amendement moral emprisonnait la jeune fille était fort suspect pour Pleniewicz, soucieux de la chasteté des pensées des jeunes lecteurs. De même, la version censurée de *Le Prince Titi* comportait toujours des parents dénaturés, qui favorisaient un fils et haïssaient l'autre : une circonstance inacceptable, car, comme le dit Pleniewicz, « l'image des parents devrait être entourée d'une auréole de sainteté ».

Peu de contes échappèrent à l'accusation de l'immoralité ou, au moins, trivialité (Pleniewicz se montra dégouté par le long nez enchanté du prince Désir ou la saucisse défigurant le visage de la paysanne du *Conte de trois souhaits*). Même des textes inoffensifs étaient selon lui obsolètes : à cause du statut royal des protagonistes, ils ne présentèrent pas de moralités utiles sur la « vraie vie ». Cette dernière, en effet, n'aurait guère été une « fantasmagorie », mais une « suite des adversités » vaincues par la « force de caractère » au lieu d'une baguette magique. Le jugement de Pleniewicz disqualifiait donc pratiquement tout le genre féerique comme inapproprié aux enfants.

Il semble que la condamnation de Pleniewicz ait eu une influence déterminante sur la réception de *Czarodziejskie baśnie*, car d'autres comptes rendus de l'époque

<sup>38</sup> Dans la première édition du *Magasin des enfants*, d'ailleurs, la monnaie utilisée est la guinée, vu le contexte anglais des dialogues. Elle fut remplacée par le louis dans les éditions françaises successives.

<sup>39</sup> R. I. Pleniewicz, *Czarodziejskie Baśnie dla młodego wieku* [compte rendu critique], « Ate-neum » 1880, vol. 4 (12), 1880, p. 540–544.

se limitaient parfois à une citation ou reprise de ses arguments<sup>40</sup> (voir Dygasiński 1884, Chmielowski 1882, *Katalog rozumowany* 1895, 9). Aussi les récits de Leprince de Beaumont, quoique écrits dans un but évidemment didactique et censurés par la traductrice, se révélèrent-ils trop osés et trop peu moralisants pour satisfaire aux sensibilités du XIX<sup>e</sup> siècle polonais. Jamais réédités, *Czarodziejskie baśnie* tombèrent dans l'oubli.

## Conclusion

Les deux tentatives d'accueillir les contes du *Magasin des enfants* au sein de la littérature pour enfants polonaise entraînaient des conséquences très différentes, ce qui accentue notamment les changements de ce système au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. *Magazyn dziecinny* restait une traduction adéquate et bien reçue pendant près de 40 ans : malgré le scepticisme de l'idéologie des Lumières envers le merveilleux, le système de valeurs de l'écrivaine française restait proche du public polonais, et la qualité divertissante des contes les rendait utiles pour des fins didactiques et glottodidactiques. *Czarodziejskie baśnie*, au contraire, quoique censuré par la rédactrice française et la traductrice polonaise pour mettre les contes en conformité avec la moralité plus prude, ne réussit pas à passer cette épreuve.

Paradoxalement, il est probable que l'échec du livre était partiellement dû à son positionnement « haut de gamme ». Les contes de fées prospéraient au sein de la littérature de colportage, rarement remarquée par les critiques. Une édition illustrée de bonne qualité exposait les contes au jugement sévère des pédagogues sceptiques du merveilleux. Tandis que les motifs des contes de Perrault gagnaient du terrain, la réception des contes de Leprince de Beaumont fut complètement bloquée. Seul *La Belle et la bête* vivait toujours dans la tradition orale, sans y jouer pour autant de rôle important, comme le témoignent des versions relativement peu nombreuses de ce conte du XX<sup>e</sup> siècle. Il semble que sa popularité en Pologne n'augmenta qu'après le film de Disney de 1991.

## Bibliographie

- Badinter E., *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel (XVII<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris 1980.
- Barchilon J., *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris 1975.
- Bielski S., *Vita et scripta quorundam e congregatione Cler. Reg. Scholarium Piarum in provincia Polona professorum*, Varsaviae 1812.
- Chmielowski P., *Beaumont (Maryja Le Prince de...)*, [dans :] *Encyklopedia wychowawcza* vol. 2, éd. J. T. Lubomirski, Warszawa 1882, p. 14–19.
- Debru C., « *Le Magasin des enfans* » (1756) ou le conte de fées selon une gouvernante. *Pratiques de la réécriture chez Madame Le Prince de Beaumont*, [dans :] *Le conte merveilleux*

<sup>40</sup> P. Chmielowski, op. cit. ; A. Dygasiński, op. cit. ; *Katalog rozumowany księzek dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1895, p. 9.

au XVIII<sup>e</sup> siècle. *Une poésie expérimentale*, éd. R. Jormand-Baudry, J.-F. Perrin, Paris 2002, p. 151–164.

Dygasiński A., *Krytyczny katalog księzek dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1884.

Even-Zohar I., *Polysystem Theory*, « *Poetics Today* » 1990, vol. 11 n° 1, p. 27–45.

Hoffmanowa K., *Nowe rozrywki dla dzieci. Tom pierwszy*, Paryż 1834.

Kaczyńska B., *Francuska XVII- i XVIII-wieczna baśń literacka i jej recepcja w polskiej literaturze dla dzieci w latach 1743–2018*, Warszawa 2024.

*Katalog rozumowany księzek dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1895.

Kowalczyk K., *Wycinki z polskiej grimmosfery. Baśnie ze zbioru « Kinder- und Hausmärchen » Wilhelma i Jakuba Grimmów w piśmiennictwie polskim (1865–1939)*, « *Roczniki Biblioteczne* » 2018, vol. 62, p. 35–52.

Kozak Ł., *Upiór. Historia naturalna*, Warszawa 2021.

Krasicki I., *Monachomachia*, Warszawa 1924.

Leprince de Beaumont J.-M., Barbot de Villeneuve G.-S., *La Jeune Américaine et les contes marins. Les Belles solitaires. Magasin des enfants*, éd. critique É. Biancardi, Paris 2008.

Leprince de Beaumont J.-M., *Czarodziejskie baśnie dla młodego wieku*, trad. K. Gościńska, Warszawa 1879.

Leprince de Beaumont J.-M., *Dokończenie magazynu panińskiego*, Warszawa 1773.

Leprince de Beaumont J.-M., *Magazyn dziecinny*, vol. 1–4, Warszawa 1768.

Marcinkowski A. [pseud. A. Nowosielski], *Podania i baśnie ludu w Mazowszu* [compte rendu critique], « *Gazeta Warszawska* » 1854 n° 69.

*Monitor* 1765, n° 13.

Mrozowska K., *Pisma i projekty pedagogiczne doby Komisji Edukacji Narodowej*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.

Nakwaska A., *Wyjątki z pamiętników współczesnych*, « *Gazeta Warszawska* » 1852, n° 199, p. 3–4.

Plenkiewicz I. R., *Czarodziejskie Baśnie dla młodego wieku* [compte rendu critique], « *Ateum* » 1880, vol. 4 (12), p. 540–544.

Prokopowicz M., *Do czytelnika*, [dans :] M. E. de La Fite, *Rozmówki, komedyjki, powiastki obyczajowe dla małych dzieci*, Kraków 1786, p. 5.

Raynard S., *La seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen 2002.

Robert R., *Le Conte de fées littéraires en France de la fin du XVII<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Nancy 1981.

Sermain J.-P., *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris 2005.

Shavit Z., *Poetics of Children's Literature*, Athens–London 1986.

Siemieński L., *O sposobach nauczania i książkach dla dzieci (3)*, « *Czas* » 1852, n° 227, p. 1–2.

Storer M. E., *La mode des contes de fées (1685–1700). Un épisode littéraire de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1928.

Świtkowski P., *Rozrywki, galerie obrazów, biblioteki itd. wiedeńskie*, « *Pamiętnik Historyczno-Polityczny* » 1785, vol. 4 n° 11.

Woźniakowski K., *Warszawski „Przyjaciel Dzieci” w epoce rozkwitu: redakcja Jana Kantego Gregorowicza (kwiecień 1867 – wrzesień 1890). Część 1: Charakterystyka ogólna. Teksty literackie*, « *Rocznik Historii Prasy Polskiej* » 2016, vol. 19, n° 1, p. 43–70.

Zmorski R., *Podania i baśni ludu w Mazowszu*, Wrocław 1852.

## De l'appréciation au rejet. Les contes de fées du *Magasin des enfants* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont en polonais aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles

### Résumé

L'article décrit la réception éditoriale des contes de fées du *Magasin des enfants* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1756) dans la littérature pour enfants polonaise au cours du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle. Les deux traductions parues pendant cette période-là (en 1768 et 1879) sont analysées dans le contexte du discours de l'époque sur le merveilleux et sur le didactisme dans la littérature pour enfants. La comparaison des stratégies de traduction et de la réponse critique envers les deux éditions permet de cerner les normes dans le système littéraire polonais, dont le changement mena à une rejection finale des contes de Leprince de Beaumont.

## From appreciation to rejection. Fairy tales from *Magasin des enfants* by Jeanne-Marie Leprince de Beaumont in Polish in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century

### Abstract

The paper discusses the editorial reception of the fairy tales from *Magasin des enfants* by Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1756) in Polish literature for children in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century. The two translations from this period (published in 1768 and 1879) are analyzed against the backdrop of the contemporary discourse on the marvelous and didacticism in the literature for children. The comparison of translation strategies and critical reactions serves to outline the norms in the Polish literary system and observe how their evolution led to the eventual rejection of Leprince de Beaumont's fairy tales.

**Mots-clés :** contes de fées, traduction littéraire pour enfants, histoire de la littérature pour enfants, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont

**Keywords:** fairy tales, literary translation for children, history of the literature for children, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont

**Słowa kluczowe:** baśnie, tłumaczenie literackie dla dzieci, historia literatury dla dzieci, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont

**Małgorzata Nossowska**

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

ORCID 0000-0002-4754-2400

## Uboczne skutki polonofilstwa, czyli o nieformalnych ambasadorach Francji. Rosa Bailly i stowarzyszenie Les Amis de la Pologne

Badania nad polsko-francuskimi związkami, zarówno na gruncie polityki, jak i szeroko rozumianej kultury, mają długą tradycję i wiele wspaniałych osiągnięć. Wyraźnie jednak widoczna jest w nich pewna dysproporcja zainteresowań. Nie będzie odkrywczym stwierdzenie, iż fascynacja Polaków Francją, jej kulturą, literaturą, sztuką, stylem życia, kuchnią zawsze była większa niż zainteresowanie Francuzów Polską – dziwnym, nieco egzotycznym krajem na Wschodzie. Jednak ze względu na polityczne interesy Francji w okresie międzywojennym również Polska znalazła się w orbicie działań związanych z szeroko rozumianą dyplomacją kulturalną, której celem było budowanie pozycji, wpływów i kreowanie pozytywnego wizerunku. W tym celu wykorzystywano ekspansję kulturalną i intelektualną oraz wspierano zainteresowania francuskim językiem, kulturą czy literaturą<sup>1</sup>.

### Service des Oeuvres françaises à l'étranger

Już w 1911 roku utworzono skromne, składające się początkowo z dwóch osób, Bureau des Ecoles et des Oeuvres françaises à l'étranger<sup>2</sup>, które miało za zadanie zarówno wspierać i koordynować współpracę na szczeblu centralnym ze szkołami i nauczycielami francuskimi działającymi poza granicami kraju, jak i czuwać nad ich sytuacją. Biuro to nawiązywało do tradycji francuskiej ekspansji kulturalnej, a po

---

<sup>1</sup> A.M. Brzeziński, *Z historii Instytutu Francuskiego w Warszawie w okresie międzywojennym*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Historica” 1997, nr 59, s. 83–84; Por. też: T. Pudłocki, *Ambasadorzy idei. Wkład intelektualistów w promowanie pozytywnego wizerunku Polski w Wielkiej Brytanii w latach 1918–1939*, Kraków 2015, s. 18–24.

<sup>2</sup> A. Outrey, *Histoire et principes de l'administration française des Affaires Étrangères*, „Revue Française de Science Politique” 1953, nr 4, s. 723–724, [https://www.persee.fr/doc/rfsp\\_0035-2950\\_1953\\_num\\_3\\_4\\_452736](https://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1953_num_3_4_452736) (dostęp: 6.05.2024).

1918 roku przybrało lepiej zorganizowaną instytucjonalnie formę w ramach działań Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Ważne dla tych przekształceń i nowej formuły były doświadczenia Wielkiej Wojny oraz komórek prasowych i propagandowych, które odegrały ogromną rolę w trakcie czteroletnich zmagania<sup>3</sup>. Jednocześnie doprecyzowano cele, metody i kierunki działania, które wcześniej były określone w sposób bardzo elastyczny. 15 stycznia 1920 roku powstał specjalny departament we francuskim MSZ – Service des Oeuvres françaises à l'étranger (SOFE), którego podstawowym zadaniem było to, co nazywamy dyplomacją kulturalną, czyli m.in. dystrybucja książek i czasopism, pilotowanie spraw instytutów naukowych, stypendiów dla studentów obcokrajowców we Francji i francuskich w innych krajach, wspieranie współpracy naukowej, różnego rodzaju imprez i wydarzeń, np. wystaw, wycieczek, oraz stowarzyszeń przyjaźni z Francją<sup>4</sup>. Pierwszym szefem SOFE został Albert Milhaud<sup>5</sup>, a sama komórka istniała do 1945 roku, wówczas została zastąpiona przez la Direction générale des Relations culturelles et des Oeuvres françaises à l'étranger.

Jak pisał Andrzej M. Brzeziński<sup>6</sup> w swoim tekście poświęconym Instytutowi Francuskiemu w Warszawie, Polska zajmowała na mapie planowanych działań SOFE ważne miejsce<sup>7</sup>. W związku ze zmianami, jakie zaszły na politycznej mapie Europy po zakończeniu Wielkiej Wojny, relacje z nowo powstałym państwem polskim stały się jednym z istotnych elementów systemu sojuszy oraz politycznych i wojskowych wpływów budowanych przez Francję w Europie Środkowej. W związku z tym zwracano uwagę na konieczność wsparcia ekspansji politycznej ekspansją kulturalną, mającą dobre podłoże w silnej tradycji języka i kultury francuskiej wśród części polskich elit, dobrym zakorzenieniu sympatii do Francji. Bo choć ów „rodzaj sentymentalnej aury” był niewątpliwy, to, jak donosił do centrali na Quai d'Orsay poseł francuski w Warszawie, błędem byłoby sądzić, że tenże sentyment jest nienaruszalny i wyprzedzający inne<sup>8</sup>. Potrzebna była więc wyteżona praca na wielu polach, również tych mniej oczywistych.

---

<sup>3</sup> S. Jeannesson, *Le Service des œuvres du Quai d'Orsay et les acteurs religieux de la diplomatie française dans l'entre-deux-guerres*, [w:] *Diplomatie et religion. Au cœur de l'action culturelle de la France au XXe siècle*, red. G. Ferragu, F. Michel, Paris 2016, ak. 1–5.

<sup>4</sup> A. Outrey, *Histoire et principes...*, dz. cyt., s. 722. SOFE dzieliło się na cztery sekcje: uniwersytecką i szkolną, literacko-artystyczną, turystyki i sportu oraz najbardziej pojemną – spraw różnych.

<sup>5</sup> Albert Milhaud (1871–1955) – polityk francuski, dziennikarz, pisarz, deputowany. Pod koniec 1921 roku na stanowisku szefa SOFE zastąpił go Jean Giraudoux (1921–1924), a następnie Jean Marx (sprawy uniwersytetów i szkół) i Suzanne Borel, jako kobieta nieposiadająca pełni praw cywilnych (te Francuzki uzyskały w 1938 r.) i publicznych, nie została powołana na funkcję kierowniczą mimo kwalifikacji. <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/le-ministere-et-son-reseau/l-egalite-femmes-hommes-au-ministere/article/la-pionniere-suzanne-borel-premiere-femme-diplomate-en-france> (dostęp: 6.05.2024).

<sup>6</sup> A.M. Brzeziński, *Z historii Instytutu Francuskiego...*, dz. cyt., s. 83.

<sup>7</sup> Wgląd w aktywność i różnorodność działań SOFE w Polsce zob. wykaz: E. Néto, *Services des Oeuvres françaises à l'étranger. Oeuvres diverses*. La Courneuve, mars 2019, [https://www.diplomatie.gouv.fr/IMG/pdf/mn\\_417qo\\_service\\_des\\_oeuvres\\_1912-1940\\_cle881f57.pdf](https://www.diplomatie.gouv.fr/IMG/pdf/mn_417qo_service_des_oeuvres_1912-1940_cle881f57.pdf) (dostęp: 6.05.2024).

<sup>8</sup> A.M. Brzeziński, *Z historii Instytutu Francuskiego...*, dz. cyt., s. 83.

W centrum francuskich działań w międzywojennej Polsce znajdował się Instytut Francuski, otworzony uroczystie 27 kwietnia 1925 roku, a także ośrodki Alliance Française oraz towarzystwa polsko-francuskie osiągające na polu ekspansji intelektualnej pozytywne rezultaty<sup>9</sup>. Obok nich pojawiła się dość niespodziewanie Rosa Bailly jako nieformalny ambasador Francji w Polsce.

## Rosa Bailly i Les Amis de la Pologne

Rosa Aimée Dufour (14.03.1890–14.06.1976), od 1916 roku Bailly, nazwisko zatrzymała po rozwodzie jako pseudonim literacki – była poetką, przez kilka lat nauczycielką literatury francuskiej w gimnazjum dla dziewcząt w Cahor, jedną z założycielek i sekretarzą generalną stowarzyszenia Les Amis de la Pologne (1919–1953, dalej: AP)<sup>10</sup>. W czasie Wielkiej Wojny zetknęła się ze sprawą polską, zaangażowała się w akcje propagujące polską niepodległość, pozostała związana z Polską na różne sposoby aż do końca swojego życia.

Najbardziej kojarzona była z pracą w stowarzyszeniu AP, tysiącami spotkań, które organizowała, akcjami propagującymi Polskę we Francji, wieczorkami literackimi i muzycznymi porankami, broszurami i książkami na tematy polskie wydawanymi przez stowarzyszenie, czasopismami ukazującymi się pod jego auspicjami, „Bulletin «Les Amis de la Pologne»” i „Notre Pologne” dla młodzieży<sup>11</sup>, dorocznymi wycieczkami do Polski, organizowanymi dla Francuzów chcących Polskę lepiej poznać<sup>12</sup>. Ponadto angażowała się w organizację pobytów we Francji dla polskich pisarzy, naukowców, studentów, młodzieży licealnej, działalność polsko-francuskiego biura prasowego „AMPOL”<sup>13</sup>, które zasypywało prasę francuską, zwłaszcza prowincjonalną, szczegółowymi relacjami o akcjach stowarzyszenia, artykułami rocznicowymi, okolicznościowymi czy próbującymi nakreślić francuskiemu czytelnikowi polski punkt widzenia na pałace

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> O szczegółach pracy Rosy Bailly i Les Amis de la Pologne zob m.in. T. Domański, *Rosa Bailly. Wielka Francuzka o polskim sercu*, Lublin 2003; M. Nossowska, *O Francuzce, która pokochała Polskę. Rosa Bailly i stowarzyszenie Les Amis de la Pologne*, Lublin 2012; M. Pasztor, *O polsko-francuskiej współpracy kulturalnej i naukowej na przykładzie stowarzyszenia Les Amis de la Pologne w latach 1919–1924*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1992, t. 37, nr 2, s. 173–192; A. Pytlarz, *Rosa Bailly – sa vie et les liens d’amitié tissés avec la Pologne*, „Synergies Pologne” 2003, nr 3, s. 69–83; też, *L’oeuvre poétique de Rosa Bailly – la Pologne et le montagne*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Romanica” 2008, t. 49, nr 3, s. 37–47.

<sup>11</sup> Zob. K. Seroka, „Notre Pologne” (1930–1939) jako przykład kształtowania wiedzy o Polsce wśród francuskiej młodzieży, „Biuletyn Historii Wychowania” 2019, nr 41, s. 113–130; M. Nossowska, *Żeby widzieli nas pięknie... Propagandowy obraz II RP w „Bulletin «Les Amis de la Pologne»”, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F. Historia” 2010, t. 65, nr 2, s. 159–184; też, *O Francuzce...*, dz. cyt., s. 181–237.*

<sup>12</sup> M. Nossowska, *Jak przełamać stereotypy? Podróże do Polski jako element budowy wizerunku II Rzeczypospolitej w oczach Francuzów*, [w:] *Via viatores quaerit. Mobilność społeczna w krajach grupy wyszehradzkiej*, red. A. Puzio, E. Łączyńska, L. Kościelak, Słupsk 2016, s. 413–426.

<sup>13</sup> M. Nossowska, *AMPOL – francusko-„polskie” biuro prasowe*, „Rocznik Lubelski” 2009, nr 35, s. 155–165.

lub kontrowersyjne kwestie polityczne (np. plebiscyt na Górnym Śląsku z 20 marca 1921 r. bądź sprawa Gdańska).

Nieprzerwana, dobrze rozpoznawalna działalność stowarzyszenia przypadła na lata 1919–1940, a szczyt jej wpływów na drugą połowę lat dwudziestych. Wtedy nie tylko skala prowadzonej działalności (np. liczba wydawanych broszur, organizowanych spotkań, oddziałów i ich liczebności), ale i rozpoznawalności AP osiągnęła największe sukcesy. W latach trzydziestych, ze względu m.in. na kryzys gospodarczy komplikujący relacje polsko-francuskie na poziomie społecznego odbioru, coraz trudniejsze relacje z III Rzeszą, problemy europejskiego ładu, zagrożenie wojną, bieżącą sytuacją polityczną, silny pacyfizm Francuzów, aktywność, oddziaływanie, wpływy stowarzyszenia wyraźnie osłabły, podobnie jak zainteresowanie pracami w nim i akcjami organizowanymi pod jego auspicjami.

Mimo problemów i trudności AP działało, a po wrześniu 1939 roku złapało „drugi oddech”, angażując się w działalność pomocową na rzecz polskich uchodźców i żołnierzy armii polskiej we Francji. Po czerwcu 1940 roku i powstaniu Państwa Francuskiego zmienił się charakter prac stowarzyszenia, działającego w bardzo okrojonej formie, ponieważ większość oddziałów lokalnych przestała istnieć, zaangażowani współpracownicy odeszli, a dotychczasowe źródła finansowania wyschły. Mimo tych ograniczeń, działając w strefie wolnej, starano się organizować różnoraką pomoc Polakom, którzy we Francji pozostali. Priorytetem była pomoc materialna, paczki i zbiórki na rzecz żołnierzy i uchodźców cywilnych, ale istotną rolę odgrywało też wsparcie duchowe. Rosa Bailly odwiedzała ośrodki pobytowe i obozy internowanych, pisała odezwy i ulotki, memoranda do rządu Vichy, starała się o miejsca pracy niezbędne do uzyskania pozwolenia na życie na zewnątrz obozów i ośrodków, organizowała święta Bożego Narodzenia i opiekę „matek chrzestnych”. Napisała serię „Listów do Polaków”, które miały zapewnić wsparcie duchowe. Była autorką gramatyki języka francuskiego dla Polaków, miała mającą pomóc im w adaptacji i nauce języka<sup>14</sup>.

To był ostatni tak aktywny okres w pracy stowarzyszenia. Po zajęciu przez Niemców strefy wolnej w listopadzie 1942 roku Rosa Bailly zawiesiła działalność

---

<sup>14</sup> Por. A. Ambrochowicz-Gajownik, *W cieniu Lazuruwego Wybrzeża. Konsulat polski w Marsylii w latach 1919–1940*, Warszawa 2019, s. 168–171; też, *Ośrodki miejskie południowej Francji miejscem schronienia dla polskich uchodźców w latach 1939–1940*, [w:] *Oblicza wojny*, t. 3: *Miasto i wojna*, red. W. Jarno, J. Kita, Olsztyn 2021, s. 195–208; M. Biesiekierski, *Polska akcja opiekuńcza we Francji w okresie okupacji niemieckiej (czerwiec 1940-wrzesień 1944)*, „Zeszyty Historyczne” 1993, nr 105, s. 38–63; A. Nisiobęcka, *Niepożądani – Francja wobec emigracji polskiej w latach 1930–1944*, „Studia Historyczne” 2017, nr 3, s. 74–83; też, *Polacy w obozie Gurs w latach 1939–1945*, „Studia Migracyjne – Przegląd Polonijny” 2011, t. 37, nr 3, s. 9–26; M. Nossowska, *Z dziejów pomocy polskim żołnierzom i uchodźcom przebywającym we Francji w czasie II wojny światowej*, „Słupskie Studia Historyczne” 2010, nr 16, s. 131–144; też, „Listy do Polaków” Rosy Bailly jako odbicie losów polskich żołnierzy internowanych we Francji po czerwcu 1940 roku, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F. Historia* 2008, t. 63, nr 1, s. 91–105; A. Pachowicz, *Opieka duszpasterska nad Polakami we Francji w latach 1939–1944*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 2018, t. 27, nr 4, s. 33–44; też, *Przyczynek do działalności polskiej YMCA we Francji w latach 1939–1941*, „Przegląd Polsko-Polonijny” 2011, nr 2, s. 69–82; też, *Towarzystwo Opieki nad Polakami we Francji 1941–1944*, Toruń 2013.

AP, do sierpnia 1944 ukrywała się, później bezskutecznie usiłowała reaktywować stowarzyszenie, by pod koniec 1953 poddać się ostatecznie i uznać, że jest to rozdział całkowicie zamknięty. Powojenne losy Rosy Bailly, choć cały czas z Polską związane (pisała teksty o polskiej problematyce, angażowała się w ważne dla Polaków sprawy, po 1956 roku zaczęła bywać w Polsce i publikować w polskiej prasie), nie miały już tego rozmachu i wpływu, jakie cechowały jej działalność w okresie międzywojennym. Ciągle była doceniana we Francji jako poetka. W czasie pobytów w Polsce przyciągała wielbicieli, którzy pamiętali ją z działalności w okresie międzywojennym, oraz tych, którzy zetknęli się z nią w czasie wojny, internowania czy powrześniowej tułaczki. W wielu domach pamiętano o jej działalności na rzecz Polski, w tych wspomnieniach jawiła się jako symbol polsko-francuskiej współpracy i wzajemnych relacji, ale stanowiło to już tylko echo przedwojennej popularności.

Ubocznym skutkiem pracy Rosy Bailly i działalności AP było przyjęcie roli nieformalnego ambasadora Francji, francuskiego języka i kultury. To efekt pierwotnie niezamierzony, ale wyrazisty i aktywnie przez Rosę wykorzystywany. Podobnie jak jej działalność w ramach AP, funkcja ta miała dwa bardzo odmienne oblicza, których granicę wyznaczył czerwiec 1940 roku

### Nieformalni ambasadorowie (1919–1940) – Les Amis de la Pologne

Kiedy tuż po zakończeniu Wielkiej Wojny trwały prace nad sformowaniem stowarzyszenia, utworzeniem jego struktury, określeniem celów i zadań, jedną z najważniejszych kwestii było zapewnienie mu stabilnego finansowania. Cele statutowe sugerowałyby przede wszystkim polskie źródło finansowania<sup>15</sup>, a jednak subwencja francuska okazała się dla istnienia i pracy AP równie ważna. Przyznanie tej subwencji sprawiło, że Rosa Bailly oraz jej stowarzyszenie stali się nieformalnymi ambasadorami Francji, najpierw w Polsce, a potem wśród Polaków.

Już na początku istnienia AP francuskie MSZ dostrzegło potencjalne korzyści płynące z działalności stowarzyszenia. Głównie dzięki zabiegom Louisa Marina, przewodniczącego AP<sup>16</sup>, udało się uzyskać wsparcie finansowe<sup>17</sup>. W kwietniu 1921 roku stowarzyszeniu przyznano subwencję w wysokości 1000 fr. miesięcznie pochodzącą z funduszy SOFE, od tego momentu AP otrzymywało równolegle środki z polskiego i francuskiego MSZ<sup>18</sup>. Mimo że niekiedy sprawy finansowe wykorzystywane były jako narzędzie nacisku na stowarzyszenie, aby nie podnosiło kwestii delikatnych i trudnych

---

<sup>15</sup> M. Nossowska, *O Francuzce...*, dz. cyt., s. 55–56.

<sup>16</sup> Louis Marin (1871–1960) – polityk francuski, wieloletni deputowany (1905–1951) z okręgu Meurthe-et-Moselle, przewodniczący Federacji Republikańskiej (1925–1940), członek kilku rządów międzywojennej Francji.

<sup>17</sup> Archives Nationales (dalej AN), 317/Archives Privées– Fonds Louis Marin (dalej AP-FLM), 141, R. Bailly do L. Marina 14 marca, 2 kwietnia 1921.

<sup>18</sup> Biblioteka Polska w Paryżu (dalej BPP), Archiwum Les Amis de la Pologne (dalej AAP), akc. 2799, L. Marin do R. Bailly 5 kwietnia 1921. Por. M. Nossowska, *O Francuzce...*, dz. cyt., s. 70–72, 95–99.

z punktu widzenia francuskiej polityki zagranicznej<sup>19</sup>, która od połowy lat dwudziestych zmieniła swoje priorytety, to profrancuska działalność AP ruszyła pełną parą i objęła cały okres międzywojenny.

Pierwszą wielką propagującą kulturę francuską akcją była zbiórka książek, które miały zostać rozesłane do szkół, bibliotek, uczelni i instytucji kulturalnych w Polsce. Akcję prowadzono od marca 1920 roku. Zorganizowano ją pod hasłami powrotu języka i kultury francuskiej po trudnym okresie wojennym, a także zatrzymania ekspansji języka niemieckiego. Początkowo prowadzono ją w kręgach związanych z AP, a później za sprawą apelu *Au secours de la culture française*, autorstwa Rosy Bailly, dużo szerzej rozpropagowano pomysł. Pod hasłem: „Prenez garde! La culture française, l'influence française sont en péril!” setki książek zaczęły trafiać najpierw do siedziby stowarzyszenia, a potem do Polski<sup>20</sup>. Łącznie wysłano kilkanaście tysięcy tomów, tylko do końca stycznia 1922 roku było ich ponad 9 tys. W drugiej połowie roku akcja wyhamowała ze względu na koszt wysyłki i problemy logistyczne z przechowywaniem i pakowaniem książek. Beneficjentami akcji były m.in. biblioteki w Gnieźnie i Krakowie, seminarium pedagogiczne w Inowrocławiu, liceum w Przemyślu, Uniwersytet Lubelski, biblioteka uniwersytecka w Wilnie, gimnazjum dla dziewcząt we Lwowie i Szkoła Sióstr Urszulanek w Tarnowie<sup>21</sup>.

Dużo jednak ważniejsza z punktu widzenia propagandowego była rozpoznawalność samej Rosy Bailly w Polsce. Po raz pierwszy do Polski przyjechała późnym latem 1921 roku, niedługo po spektakularnej akcji poparcia polskich roszczeń wobec Górnego Śląska w okresie plebiscytu oraz decyzji Rady Ambasadorów w sprawie ostatecznego podziału tego regionu. Była witana niemal jak bohaterka narodowa, przyjmowana przez oficjeli, polityków i ludzi kultury, wygłaszała odczyty, opisywano ją w prasie. Przez następnych niemal 20 lat, każdego roku przyjeżdżając do Polski (ostatni raz latem 1938 r.), wzbudzała zainteresowanie swoimi działaniami i postrzegana była jako symbol francusko-polskiej przyjaźni, co więcej – jako ucieleśnienie postawy Francuzów wobec Polaków.

Szczyt popularności AP oraz samej Rosy przypadł na koniec lat dwudziestych, kiedy to dzięki Tadeuszowi Boy-Żeleńskiemu zyskała polskie imię „Różyczka”, pod

<sup>19</sup> BPP, AAP, akc. 2800, L. Marin do R. Bailly, 4 czerwca 1921; AN, 317/AP-FLM, 141, Services des oeuvres françaises à l'étranger à R. Bailly 28 czerwca 1932; R. Bailly do L. Marina 4 lipca 1932.

<sup>20</sup> Ossolineum, sygn. 14524/II, k. 69–71. Współpracowano z takimi czasopismami jak: „L'Excelsior”, „La Liberté”, „Le Figaro”, „L'Exportateur Français”, „L'Ouest-Éclair”, „Le Moniteur de l'Oise”, „Le Journal de Mulhouse”. Warto zauważyć, że idea pochodziła z raportu sporządzonego w styczniu 1919 roku przez uczestnika francuskiej misji wojskowej na Syberii podporucznika F. Giboza. Archives du Ministère des Affaires Étrangères (dalej AMAE), série Z. Pologne, 275, *Rapport sur un projet d'expansion intellectuelle en Russie et en Pologne*, k. 42–77; tamże, F. Giboz do MEA, 30 maja 1919, k. 79, *Rapport sur un projet d'expansion intellectuelle en Russie et en Pologne*, k. 42–77.

<sup>21</sup> AN, 317/AP-FLM, 141, *Rapport sur situation des Amis de la Pologne au 1er juillet 1920, Rapport sur l'action des Amis de la Pologne pendant le mois: d'octobre 1920, novembre 1920, janvier, juin, juillet, aout 1921*; tamże, R. Bailly do L. Marina, 15 maja 1922; BPP, AAP, listy do R. Bailly m.in.: akc. 2798, le Lycée Jules Ferry 6 lipca 1921; akc. 2799, Mission Militaire Française 3 lutego 1921; akc. 2800, Marchand 7 lipca 1921, Mission Militaire Polonaise 21 listopada 1921; *Notre action*, „Bulletin »Les Amis de la Pologne«” (dalej „AP”) 1921, nr 2–7, 9, 13/14, 1922, nr 3–4.

którym była znana w późniejszych latach. Na ten czas przypadły też ważne dla niej rocznice, uroczystości obchodzone w Polsce: 10-lecie jej pracy na rzecz Polski (1926) oraz 10-lecie istnienia AP (1929).

Drogi Rosy Bailly i Tadeusza Boya-Żeleńskiego skrzyżowały się już w 1921 roku, kiedy po raz pierwszy odwiedzała Kraków i kiedy nawiązała się między nimi, głównie korespondencyjna, przyjaźń<sup>22</sup>. Podziwiając jego pracę i tłumaczenia, w 1927 roku Rosa Bailly w imieniu AP i w porozumieniu ze stroną polską, zaangażowała się w organizację pobytu Boya we Francji. Sześciotygodniowe tournée, będące cyklem uroczystości, serią wystąpień i wykładów, m.in. na Sorbonie w Paryżu i w licznych miastach prowincjonalnych, okazało się wyczerpującym, ale triumfalnym pochodem Boya przez Francję<sup>23</sup>, miało również ważne dla Rosy Bailly konsekwencje. Seria artykułów autorstwa Boya dotyczących Rosy i pobytu we Francji, rozdział w książeczce zawierającej francuskie wspomnienia i wrażenia, poświęcony przedstawicielce AP, a przede wszystkim zdrobnienie jej imienia, pod którym już została zapamiętana, to trwałe rezultaty tych wydarzeń<sup>24</sup>. Od czasu publikacji tekstów Boya, Rosa w świadomości Polaków już na zawsze stała się Różyczką, a jej imię rozpoznawali nawet, jak pisała, warszawscy taksówkarze. W liście do matki donosiła z Warszawy w 1928 roku: „nie wyobrażasz sobie mojej popularności. Wszystkie gazety poświęciły mi artykuły (...) kierowcy na ulicy pokazują sobie Różyczkę, jak mnie teraz nazywa cała Polska”<sup>25</sup>. Boy, chcąc spopularyzować postać Rosy Bailly jako osoby oddanej polskiemu sprawom, sprawił, że stała się symbolem postawy Francuzów wobec Polaków, Francji wobec Polski, czyniąc zapewne więcej dla jej wizerunku niż większość działań prowadzonych przez SOFE.

Rosa swoją rozpoznawalność oraz popularność stowarzyszenia wykorzystywała do propagowania w Polsce literatury, kultury i języka francuskiego. Angażowała się w pracę polskich towarzystw przyjaźni polsko-francuskiej, wspierała koła AP powstające w szkołach, wymianę uczniów i studentów, organizację kursów języka francuskiego, fundowała nagrody dla najlepszych studentów języka francuskiego ze szkół w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i we Lwowie, łączyła w „pary” korespondentów – osoby

---

<sup>22</sup> R. Bailly, *Six semaine en Pologne*, „AP” 1922, nr 2; też, *Mój przyjaciel Boy*, „Życie Literackie” 1959, nr 392, s. 4.

<sup>23</sup> Ossolineum, sygn. 14518/II, R. Bailly do J. Dufour: 26 lutego 1927, k. 283–284; 15 marca 1927, k. 288; 26 stycznia 1928, k. 323; 9 lutego 1927, k. 281; 12 lutego 1928, k. 325; AMAE, Service des Oeuvres française à l'étranger, série O, 63, *Rapport sur l'activité des Amis de la Pologne du 1er octobre 1926 au 30 juin 1927*; T. Żeleński-Boy, *Mes Confessions*, Paris 1928. Również relacje w biuletynie „AP” (1927, nr 3 i 4).

<sup>24</sup> Informacje na temat pobytu Boya we Francji ukazały się przede wszystkim w „Kurierze Porannym” (1927, nr 33, 46, 47, 52, 57, 58). Wrażenia z podróży Boy zawarł m.in. w cyklu *Z wrażeń paryskich*. *Różyczka* (114), *Co o nas wiedzą?* (116), *W Sorbonie i gdzie indziej* (119), *U młodzieży* (121), *Stosunki* (123), *Echa piosenki* (126), *Xenofobia* (129), *Premiery* (130), *Beduk* (131), *Typy i typki* (133), *Dyplomarka* (135). Teksty Boya, drukowane w „Kurierze Porannym”, ukazały się w tym samym 1927 roku w książce *W Sorbonie i gdzie indziej*.

<sup>25</sup> Ossolineum, sygn. 14518/II, R. Bailly do J. Dufour, 12 września 1928, k. 347–348. Też: 30 kwietnia 1927, k. 292; 2 maja 1927, k. 293–294; 11 maja 1927, k. 298.

uczące się języka francuskiego i uczniów szkół. Dodatkowo wspierała „Bibliotekę Boya”, wydającą kanon literatury francuskiej w jego tłumaczeniu<sup>26</sup>.

Inną ważną formą promocji Francji były spotkania, odczyty, imprezy, w których brała udział Rosa podczas pobytów w Polsce. Za każdym razem towarzyszyło jej wielkie zainteresowanie, na spotkania i odczyty przychodziły tłumy, w polskiej prasie pisano o niemal każdym jej kroku, bywała na ministerialnych salonach, uniwersytetach i w instytucjach kultury, stając się żywym dowodem francusko-polskich więzów<sup>27</sup>.

Również ambasada Francji w Warszawie dostrzegąca i doceniała popularność i rozpoznawalność Rosy Bailly, choć AP nie należało do faworyzowanych przez tę placówkę dyplomatyczną stowarzyszeń. Ale kiedy w 1928 roku odbywały się w Zakopanem uroczystości związane z 90. rocznicą urodzin Adama Asnyka (1838–1897), to Rosa ostatecznie była tam półoficjalnym reprezentantem Francji. Stało się to dzięki zabiegom Louisa Marina, ale niewątpliwym jest fakt, że uznano Rosę za wystarczająco rozpoznawalną i godną. Mówiło to wiele o jej roli, znaczeniu, postrzeganiu zarówno przez przedstawicieli rządu francuskiego, jak i opinię publiczną w Polsce. Pośrednio jej pozycję potwierdza również sytuacja z początku lat trzydziestych, kiedy to bliskie związki Rosy Bailly z Wojciechem Korfantym i gen. Józefem Hallerem,

<sup>26</sup> BPP, AAP, akc. 2802, R. Bailly do współpracowników [bez tytułu], 16 maja 1924; AN, 317/AP-FLM, 141, R. Bailly do L. Marina, 27 września 1921, 18 października 1921; J. Szembek, Ambasada RP w Paryżu do L. Marina, 18 września 1925; G. Dufort konsul Francji w Poznaniu do MAE (odpis) 23 września 1921; T. Stryjeński, *Sur la nécessité de fonder eu Foyer franco-polonais à Cracovie*, „AP” 1921, nr 15; *Amis de France à Cracovie et à Lodz*, „AP” 1922, nr 10; *On demande des correspondants*, „AP” 1930, nr 5; *Les vacances en Pologne, en France*, „AP” 1930, nr 5; *Des correspondants*, „AP” 1932, nr 2; *Nos Amis Polonais*, „AP” 1932, nr 4; *La Crise de la bibliothèque de Boy*, „AP” 1935, nr 12.

<sup>27</sup> Np.: *Rosa Bailly*, „Kurier Poznański” 1921, nr 215; *W Tow. Polsko-Francuskim*, „Kurier Warszawski” 1921, nr 268; *Rosa Bailly*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 42; *Goście francuscy w Lublinie*, „Ziemia Lubelska” 1922, nr 250, 251; *Wycieczki francuskie we Lwowie*, „Kurier Lwowski” 1922, nr 263; *Z pobytu gości francuskich w Warszawie*, „Kurier Warszawski” 1927, nr 242; *Les Amis de la Pologne we Lwowie*, „Kurier Poranny” 1927, nr 251; *Wycieczka Tow. Przyjaciół Polski w Krakowie*, „Czas” 1927, nr 209; A.R., *Róża Bailly*, „Bluszcz” 1927, nr 38; *Wizyta p. Rosy Bailly u prezydenta Warszawy*, „Kurier Warszawski” 1929, nr 162; *Dziesięć lat pracy Les Amis de la Pologne*, „Gazeta Bydgoska” 1929, nr 140; *10 lat pracy stowarzyszenia Les Amis de la Pologne*, „Kurier Poznański” 1929, nr 275; *Miły gość przyjaciel. Różyczka*, „Ziemia Zachodnia” 1931, nr 233; J. Lechoń, *Ziemia z Verdun*, „Gazeta Polska” 1935, nr 202; *Delegacja Les Amis de la Pologne przybywa do Polski*, „Kurier Polski” 1935, nr 244; *Wielka manifestacja przyjaźni polsko-francuskiej*, „Gazeta Polska” 1935, nr 205; *Francuscy Przyjaciele Polski w Warszawie*, „Kurier Poranny” 1935, nr 246; *Piękna manifestacja przyjaźni polsko-francuskiej*, „Czas” 1935, nr 243; *Delegacja francuskiego Tow. Przyjaciół Polski składa hołd prezydentowi*, „Kurier Wileński” 1935, nr 243; *Wycieczka francuska u prezydenta miasta*, „Kurier Poranny” 1935, nr 247; *Jubileusz pani Rosy Bailly*, „Czas” 1936, nr 257; *Jubileusz Rosy Bailly*, „Kurier Warszawski” 1936, nr 256; *Uroczysty jubileusz p. Rosy Bailly*, „Gazeta Polska” 1936, nr 218; *Uczczenie zasług p. Rosy Bailly*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1936, nr 260; *Akademia ku czci zasłużonej przyjaciółki Polski*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1936, nr 261; *Dekoracja Rosy Bailly orderem Polonia Restituita*, „Kurier Poranny” 1936, nr 265; J. Wieleżyńska, *Rose Bailly*, „Bluszcz” 1936, nr 39; *20-lecie Stowarzyszenia Amis de la Pologne*, „Kurier Warszawski” 1939, nr 179; *Wspólnie pociągamy za sobą świat* – 20-lecie *Les Amis de la Pologne*, „Kurier Polski” 1939, nr 180.

będącymi w opozycji do władz sanacyjnej Polski, wywołały negatywne komentarze w prasie<sup>28</sup>. Zainteresowało to natychmiast francuskich przedstawicieli w Polsce i skłoniło do wymiany korespondencji z paryską centralą MSZ oraz przesłania na ręce ministra spraw zagranicznych Aristide'a Brianda obszernych wyjaśnień od Rosy oraz analizy samego ambasadora Julesa Laroche'a, z których wynikało, że na szczęście ostatecznie wspomniane związki nie wpłynęły negatywnie na relację przedstawicieli AP z marszałkiem Piłsudskim<sup>29</sup>. I może Rosa Bailly nie była najważniejszą czy jedyną, ale jednak istotną reprezentantką Francji w Polsce, a jej postępowanie wpływało na wizerunek Francji w Polsce.

Aktywność i zaangażowanie Rosy Bailly oraz różnorodność działań stowarzyszenia AP sprawiały, że paradoksalnie dużo łatwiej było im wywiązać się ze zobowiązań wobec francuskiego niż polskiego MSZ. Lata dwudzieste były dla stowarzyszenia generalnie najlepsze. Jego działalność spotykała się z ciepłym i stosunkowo szerokim odzewem we Francji, a rozpoznawalność marki i samej Rosy była satysfakcjonująca. Największy jednak, można powiedzieć spektakularny, sukces odniosła w Polsce, stając się być może lepszym ambasadorem Francji w Polsce niż Polski we Francji.

Trzeba jednak pamiętać o zasadniczej dysproporcji w postrzeganiu wzajemnego znaczenia obu krajów. Otwartość, pozytywne nastawienie, chęć czerpania z francuskiego dorobku była w Polsce silna, mniej lub bardziej świadomie. W drugą stronę owe przekonania nie działały. Dla Francuzów Polska była ważnym, ale instrumentalnie traktowanym sojusznikiem politycznym, kulturowo niemającym wiele do zaoferowania. Może ciekawym poznawczo, ale też niekoniecznym bezwzględnie do ugruntowania pozycji międzywojennej Francji. Owo nierówne postrzeganie wzajemnych relacji odbijało się na skuteczności działań stowarzyszeń w rodzaju AP.

## Nieformalna ambasadorka (1940–1942) – Rosa Bailly

Prawdziwie heroiczna próba skuteczności oddziaływania Rosy, jej pozycji, wpływów, ale również zaangażowania w budowę wizerunku Francji, rozpoczęła się po 22 czerwca 1940 roku, a związana była z losem Polaków i polskich żołnierzy, którzy pozostali na terytorium francuskim po rozejmie w Compiègne. Była to grupa licząca kilkanaście

---

<sup>28</sup> *Niestosowne towarzystwo pani Róży Bailly*, „Ziemia Zachodnia” 1931, nr 236. Rosa Bailly była blisko związana z Komitetem Narodowym Polskim w Paryżu (tym samym z Romanem Dmowskim), ale równie wielką estymą darzyła marszałka Józefa Piłsudskiego. Jej preferencje polityczne były dość rozmyte i trudne do jednoznacznego określenia. Ideowo było jej z pewnością bliżej do chadeckiej i narodowej strony polskiej sceny politycznej, ale nie odmawiała też bliskiej współpracy z rządami sanacyjnymi.

<sup>29</sup> AMAE, série Z. Europe, 422, E. Lancial do A. Brianda 8 września 1931, J. Laroche do A. Brianda 15 września 1931. Należy również zaznaczyć, że Rosa Bailly miała do Marszałka nadzwyczaj pozytywny stosunek, którego symbolem stał się hołd złożony po jego śmierci przez AP. W 1935 roku delegacja stowarzyszenia przywiozła z Francji i umieściła na powstającym w Krakowie kopcu Piłsudskiego ziemię z pól bitewnych z czasów Wielkiej Wojny – z Artois i Verdun, z kopalń, w których pracowali polscy górnicy, oraz z grobu brata marszałka Bronisława Piłsudskiego. Informacje na ten temat por. przypis 27 oraz M. Nossowska, *O Francuzce...*, dz. cyt., s. 164–167.

tysięcy osób, w tym uchodźców cywilnych i żołnierzy armii polskiej, którym nie udało się ewakuować do Wielkiej Brytanii. W najtrudniejszym położeniu znaleźli się żołnierze, którzy na mocy decyzji rządu Vichy zostali zdemobilizowani, podzieleni na kilka kategorii i znaleźli się stosownie do tego w różnego rodzaju ośrodkach pobytowych, obozach internowanych o mniej lub bardziej zamkniętym charakterze czy w kompaniach pracy. Generalnie ich swoboda poruszania się i decydowania o sobie została mocno ograniczona, a pobyt w obozach, za drutami, w których rolę strażników pełnili jeszcze do niedawna towarzysze broni, był dla polskich żołnierzy szczególnie dotkliwy.

Rosa Bailly, człowiek-instytucja, już tylko w niewielkim stopniu mogła oprzeć się na zanikających strukturach AP, często była jedyną osobą we Francji znaną żołnierzom i uchodźcom z nazwiska, z którą zetknęli się pośrednio lub bezpośrednio przed wojną, którą cenili. Podjęła wysiłek zneutralizowania negatywnych emocji, wyciszenia goryczy, wytłumaczenia na nowo świata, który nagle stał się dla nich niezrozumiały. Udało się to nierzadko właśnie dzięki autorytetowi, rozpoznawalności i zaufaniu, jakim cieszyła się wśród Polaków. Oprócz organizowania pomocy materialnej, powielania i rozpowszechniania w schroniskach i obozach „Listów do Polaków”, prowadziła z żołnierzami obfitą, codzienną korespondencję, będącą dla nich namiastką kontaktu z bliskimi i niekiedy ostatnią możliwością poszukiwania pomocy. Żołnierze pisali o nadziejach związanych z Francją, rozczarowaniach przebiegiem kampanii 1940 roku i jej konsekwencjach dla Polaków, poczuciu bezsilności, warunkach w obozach internowanych, codziennych brakach, gestach przyjaźni, ale też o tym, jak zatrzaskiwano im drzwi przed nosem, kiedy szukali pomocy<sup>30</sup>.

Rosa konsekwentnie, z wielkim zaangażowaniem i przekonaniem, że to jeden z najważniejszych elementów jej „wojennej misji”, tłumaczyła, oswajała, wyrażała zrozumienie, ale jednocześnie starała się pokazać francuski punkt widzenia i przekonanie, iż bieżące wydarzenia nie wpływają na trwałość francusko-polskiej przyjaźni. Podkreślała znaczenie znajomości języka dla zrozumienia prawdziwych postaw Francuzów, organizowała kursy, rozprowadzała wśród Polaków napisaną przez siebie gramatykę języka francuskiego, wychodząc z założenia, że jego znajomość to najlepszy fundament porozumienia. Była jedną z niewielu osób, które brzmiały wiarygodnie i mogły zmienić przynajmniej część negatywnych postaw i ocen formułowanych wobec Francji. O negatywnym, długofalowym wpływie wydarzeń po czerwcu 1940 roku na wizerunek Francji w oczach Polaków pisała też w pismach, apelach i memorandumach kierowanych do władz francuskich. Wykorzystywała ten

---

<sup>30</sup> Przykładowo BPP, AAP, akc. 2807, listy do R. Bailly od: St. Lelek, 25 grudnia 1940; B. Leśkiewicz, 15 listopada 1940; R. Kowaliczko, 12 lutego 1941; Z. Snorwadzka, 7 lutego 1942; Różański, 1 grudnia 1940; S.K., 8 grudnia 1940; St. Lelek, 25 grudnia 1940; Hubel, 4 stycznia 1941; W. Ostrowski, 5 listopada 1940; M. Pasieczny, 20 grudnia 1941; St. Nowak, 10 grudnia 1941; St. Nowak, 10 grudnia 1940; Wiarus, 30 stycznia 1941; S.K., 8 grudnia 1941; Hubel, 4 stycznia 1941; Matyszczuk, 6, 22, 30 stycznia, 20 lutego 1941. Por. M. Nossowska, *Trudna próba przyjaźni. Francja w oczach żołnierzy polskich internowanych po czerwcu 1940 r. w oparciu o korespondencję obozową*, [w:] *Spoglądając na Mariannę. O Francji i Francuzach w pierwszej połowie XX wieku z polskiej perspektywy*, red. M. Białokur, A. Karbowiaka, Opole-Bielsko-Biała 2014, s. 83–96.

istotny argument, zabiegając o poprawę warunków życia Polaków we Francji<sup>31</sup>. Może w niewielkim stopniu, ale jednak kreowała sposób postrzegania francuskich władz i społeczeństwa, a dla wszystkich piszących ona sama była symbolem Francji oraz francusko-polskiej przyjaźni. Rosa podtrzymywała przekonanie, że owa przyjaźń jest w dalszym ciągu możliwa mimo tak bardzo niesprzyjających okoliczności.

\*

Doświadczenia wojenne doskonale ukazały rolę Rosy Bailly i stowarzyszenia AP jako nieformalnych ambasadorów Francji, działających raczej poprzez serca i emocje niż racjonalne kalkulacje, poprzez narzędzia odwołujące się do języka i kulturowej wspólnoty niż politycznych interesów, choć te zawsze również starano się podkreślać. Swoją pozycję, rozpoznawalność, wpływy Rosa Bailly i AP zbudowali, orędując na rzecz spraw polskich we Francji. Dzięki temu ich głos w samej Polsce i wśród Polaków stał się bardziej wiarygodny i słyszalny, budował pozytywny wizerunek Francji poprzez mniej lub bardziej świadome skojarzenia. Pośrednio o sile i trwałości tych działań świadczą pamiątki przechowywane w wielu polskich domach, wspomnienia, książki, dedykacje traktowane często z niezwykłym pietyzmem, pamięć o kontaktach z Francją, jej językiem i kulturą za pośrednictwem Rosy Bailly i Les Amis de la Pologne.

## Bibliografia

### Źródła

Archives Nationales, 317/Archives Privées– Fonds Louis Marin, 141

Biblioteka Polska w Paryżu, Archiwum Les Amis de la Pologne, akc. 2799, 2800, 2802, 2807; Archiwum Rosy Bailly, akc. 2821, 2843

Ossolineum, sygn. 14518/II, 14524/II

Archives du Ministère des Affaires Étrangères, série Z. Pologne, 275; Service des Oeuvres française à l'étranger, série O, 63; série Z. Europe, 422

### Prasa (wybrane numery)

„Bluszcz”

„Bulletin »Les Amis de la Pologne«”

„Czas”

„Gazeta Bydgoska”

„Gazeta Polska”

„Ilustrowany Kurier Codzienny”

„Kurier Lwowski”

„Kurier Polski”

„Kurier Poranny”

---

<sup>31</sup> M.in.: BPP, Archiwum Rosy Bailly, akc. 2821, *Rapport sur la situation des Polonais*; akc. 2843, *Les Polonais en France et la remise en état de nos terres*.

„Kurier Poznański”  
 „Kurier Warszawski”  
 „Kurier Wileński”  
 „Tygodnik Ilustrowany”  
 „Ziemia Lubelska”  
 „Ziemia Zachodnia”  
 „Życie Literackie”

## Literatura

- Ambrochowicz-Gajownik A., *Ośrodki miejskie południowej Francji miejscem schronienia dla polskich uchodźców w latach 1939–1940*, [w:] *Oblicza wojny*, t. 3: *Miasto i wojna*, red. W. Jarno, J. Kita, Olsztyn 2021, s. 195–208.
- Ambrochowicz-Gajownik A., *W cieniu Lazurowego Wybrzeża. Konsulat polski w Marsylii w latach 1919–1940*, Warszawa 2019.
- Biesiekierski M., *Polska akcja opiekuńcza we Francji w okresie okupacji niemieckiej (czerwiec 1940– wrzesień 1944)*, „Zeszyty Historyczne” 1993, nr 105, s. 38–63.
- Brzeziński A.M., *Z historii Instytutu Francuskiego w Warszawie w okresie międzywojennym*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica” 1997, nr 59, s. 83–95.
- Domański T., *Rosa Bailly. Wielka Francuzka o polskim sercu*, Lublin 2003.
- Jeannesson S., *Le Service des œuvres du Quai d’Orsay et les acteurs religieux de la diplomatie française dans l’entre-deux-guerres*, [w:] *Diplomatie et religion. Au cœur de l’action culturelle de la France au XXe siècle*, red. G. Ferragu, F. Michel, Paris 2020.
- Néto E., *Services des Oeuvres françaises à l’étranger. Oeuvres diverses*. La Courneuve, mars 2019, [https://www.diplomatie.gouv.fr/IMG/pdf/mn\\_417qo\\_service\\_des\\_oeuvres\\_1912-1940\\_cle881f57.pdf](https://www.diplomatie.gouv.fr/IMG/pdf/mn_417qo_service_des_oeuvres_1912-1940_cle881f57.pdf) (dostęp: 6.05.2024).
- Nisiobęcka A., *Niepożądani – Francja wobec emigracji polskiej w latach 1930–1944*, „Studia Historyczne” 2017, t. 60, nr 3, s. 63–86.
- Nisiobęcka A., *Polacy w obozie Gurs w latach 1939–1945*, „Studia Migracyjne – Przegląd Polonijny” 2011, t. 37, nr 3, s. 9–26.
- Nossowska M., *AMPOL – francusko-„polskie” biuro prasowe*, „Rocznik Lubelski” 2009, nr 35, s. 155–165.
- Nossowska M., *Jak przełamać stereotypy? Podróże do Polski jako element budowy wizerunku II Rzeczypospolitej w oczach Francuzów*, [w:] *Via viatores quaerit. Mobilność społeczna w krajach grupy wyszehradzkiej*, red. A. Puzio, E. Łączyńska, L. Kościelak, Słupsk 2016, s. 413–426.
- Nossowska M., „Listy do Polaków” Rosy Bailly jako odbicie losów polskich żołnierzy internowanych we Francji po czerwcu 1940 roku, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F. Historia” 2008, t. 63, nr 1, s. 91–105.
- Nossowska M., *O Francuzce, która pokochała Polskę. Rosa Bailly i stowarzyszenie Les Amis de la Pologne*, Lublin 2012.
- Nossowska M., *Trudna próba przyjaźni. Francja w oczach żołnierzy polskich internowanych po czerwcu 1940 r. w oparciu o korespondencję obozową*, [w:] *Spoglądając na Marianę. O Francji i Francuzach w pierwszej połowie XX wieku z polskiej perspektywy*, red. M. Białokur, A. Karbowski, Opole–Bielsko-Biała 2014, s. 83–96.
- Nossowska M., *Z dziejów pomocy polskim żołnierzom i uchodźcom przebywającym we Francji w czasie II wojny światowej*, „Słupskie Studia Historyczne” 2010, nr 16, s. 131–144.

- Nossowska M., *Żeby widzieli nas pięknie... Propagandowy obraz II RP w „Bulletin «Les Amis de la Pologne»”, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F. Historia”* 2010, t. 65, nr 2, s. 159–184.
- Outrey A., *Histoire et principes de l'administration française des Affaires Étrangères*, „Revue Française de Science Politique” 1953, nr 4, s. 714–738, [https://www.persee.fr/doc/rfsp\\_0035-2950\\_1953\\_num\\_3\\_4\\_452736](https://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1953_num_3_4_452736) (dostęp: 6.05.2024).
- Pachowicz A., *Opieka duszpasterska nad Polakami we Francji w latach 1939–1944*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 2018, t. 27, nr 4, s. 33–44.
- Pachowicz A., *Przyczynek do działalności polskiej YMCA we Francji w latach 1939–1941*, „Przegląd Polsko-Polonijny” 2011, nr 2, s. 69–82.
- Pachowicz A., *Towarzystwo Opieki nad Polakami we Francji 1941–1944*, Toruń 2013.
- Pasztor M., *O polsko-francuskiej współpracy kulturalnej i naukowej na przykładzie stowarzyszenia Les Amis de la Pologne w latach 1919–1924*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1992, t. 37, nr 2, s. 173–192.
- Pudłocki T., *Ambasadorzy idei. Wkład intelektualistów w promowanie pozytywnego wizerunku Polski w Wielkiej Brytanii w latach 1918–1939*, Kraków 2015.
- Pytlarz A., *L'oeuvre poétique de Rosa Bailly – la Pologne et le montagne*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Romanica” 2008, t. 49, nr 3, s. 37–47.
- Pytlarz A., *Rosa Bailly – sa vie et les liens d'amitié tissés avec la Pologne*, „Synergies Pologne” 2003, nr 3, s. 69–83.
- Seroka K., *„Notre Pologne” (1930–1939) jako przykład kształtowania wiedzy o Polsce wśród francuskiej młodzieży*, „Biuletyn Historii Wychowania” 2019, nr 41, s. 113–140.

### Strony internetowe:

<https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/le-ministere-et-son-reseau/l-egalite-femmes-hommes-au-ministere/article/la-pionniere-suzanne-borel-premiere-femme-diplomate-en-france> (dostęp: 6.05.2024).

## The side effects of polish philophilia: On the informal ambassadors of France.

### Rosa Bailly and the Association Les Amis de la Pologne

#### Abstract

France's cultural diplomacy was carried out by the Service des Œuvres Françaises à l'Étranger (SOFE) through institutions such as schools, universities, and cultural and social organizations. Les Amis de la Pologne and its Secretary General, Rosa Bailly, became well-known for their work on behalf of Poland. As a result, they became informal ambassadors of French culture and language, influencing the perception and image of France in the eyes of the Polish public between 1919 and 1942. The activities of Les Amis de la Pologne and the popularity of Rosa Bailly in Poland serve as an example of the effective use of unconventional channels of cultural diplomacy by the French Ministry of Foreign Affairs.

**Słowa kluczowe:** dyplomacja kulturalna, Francja, Rosa Bailly, SOEF

**Keywords:** cultural diplomacy, France, Rosa Bailly, SOFE



**Wojciech Prażuch**

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0002-3615-2415

## La Lodoïska d'Alain van Crugten. Un motif littéraire revisité

Immergé dans les événements réels de la Révolution française, *Ma Lodoïska* d'Alain van Crugten présente le personnage de Jean-Baptiste Louvet de Couvray, député girondin et adversaire résolu de Robespierre, mêlé de près à l'aventure révolutionnaire, auteur des *Amours du chevalier de Faublas*, roman-mémoires publié en trois parties de 1787 à 1790, une œuvre qui, aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, a co-créé ce qu'on appelle la « mythologie polonaise » dans la littérature des pays francophones<sup>1</sup>. Il s'agit d'un roman historique assez difficile à classer en raison de la coexistence de différents plans diégétiques et temporels et de la tension entre, d'un côté, la « fictionnalisation » de l'histoire, et de l'autre, l'« historicisation » de la fiction<sup>2</sup>. Comme il s'appuie en grande partie — comme en témoignent les nombreuses remarques du narrateur — sur les mémoires de Louvet de Couvray de 1795, intitulées *Quelques notices pour l'histoire et le récit de mes périls depuis le 31 mai 1793*, il serait difficile d'éviter les comparaisons entre les deux textes. C'est une perspective d'autant plus nécessaire que l'approche de la littérature d'Alain van Crugten relève plus d'une fois d'un jeu intertextuel<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Une *Année de la vie du chevalier de Faublas* parut en 1787, *Six semaines de la vie du chevalier de Faublas* en 1788 et en 1790 *La Fin des amours du chevalier de Faublas*. Outre les rééditions de l'ouvrage en 1806, 1821, 1822, 1842, 1849 et 1884, des parties du roman ont fait l'objet d'une édition disjointe : *Lodoïska et Lovzinski, histoire polonaise* à Paris en 1798. Comme l'écrit l'auteur de la Préface à l'édition de 1821, « Un style vif et piquant, beaucoup de vérité dans une vaste série d'événements, des détails rendus avec grâce, firent de cette production un livre à la mode », J.-B. Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, Paris 1821, p. VI, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2038915/f364.item.r=Lodoïska> (consulté le 2.05.2023).

<sup>2</sup> Cf. : J. Molino, *Qu'est-ce que le roman historique ?*, « Revue d'histoire littéraire de la France » mars-juin 1975, p. 195–234.

<sup>3</sup> A. Dufour, K. Vandenborre, *Entretien avec Alain van Crugten*, « Slavica bruxellensia » 2009, n° 4, <http://journals.openedition.org/slavica/256> (consulté le 21.11.2023).

## Les mémoires de Louvet de Couvray et *Ma Lodoïska* d'Alain van Crugten

Si les mémoires de Louvet de Couvray tiennent une place originale parmi les textes sur la Révolution, avant tout par la vivacité du style et les caractéristiques du genre picaresque, qui se manifestent dans le comique situationnel ou les traits des personnages, son auteur décrit l'expérience vécue et directe de sa fuite de manière assez conventionnelle, même si certaines analyses littéraires soulignent que leur auteur a créé une œuvre hybride mêlant une autobiographie rousseauiste, une rétrospection personnelle et un bilan politique sur la période de la Terreur qui venait de s'achever<sup>4</sup>. Il s'agit d'une œuvre écrite à la première personne, d'un témoignage doté d'une précision concrète qui rend sensible l'atmosphère de chaque instant pour un homme décrété d'arrestation et traqué par la Terreur jacobine, dans laquelle on peut voir une image subjective de la période révolutionnaire, mais aussi les traits d'une création épique. Bosc d'Antic, le narrateur romanesque, le voit parfaitement, comme en témoigne le fragment ci-dessous :

Les lecteurs de cette France d'après-thermidor découvrent un homme et des situations qu'on connaissait mal. On s'émeut au récit des épreuves et des souffrances des girondins proscrits, le conventionnel Louvet, dont on sait qu'il est aussi l'auteur de *Faublas*, est devenu un héros romanesque. Malgré lui peut-être ? Pas tout à fait, car si dans sa carrière politique il souffre souvent de n'être considéré que comme un écrivain, le ton littéraire de ses mémoires montre qu'il ne veut surtout pas qu'on oublie qu'il est écrivain. Les *Quelques notices* ne sont pas les « notes rapides » annoncées dans les premières pages, elles sont écrites comme un roman dont Jean-Baptiste et Lodoïska sont les héros attachants et émouvants<sup>5</sup>.

Ajoutons que, comme l'écrit Regina Bochenek-Franczakowa, *Quelques notices* étaient, à côté de *l'Appel à l'impartiale postérité* de Madame Roland<sup>6</sup>, l'un des premiers journaux intimes girondins publiés après le 9 Thermidor, à l'époque où la Convention nationale tentait de créer pour la postérité sa propre image de la Révolution, tout en construisant une légende noire des opposants politiques déchus. Les deux textes évoqués, écrits sous la pression du moment, sont typiques de cette période dite d'« impulsion narrative »<sup>7</sup>, dont le trait politique dominant était une acceptation douloureuse de la Terreur jacobine qui venait de s'écouler.

Le roman de Van Crugten a été construit d'une manière différente. Divers plans temporels s'y entrelacent. La perspective épique est appropriée au récit des événements contemporains qui se déroulent dans les années 1840 (vers 1845). En revanche, évoquant le sort des Louvet et les années de la Révolution et sa participation aux

<sup>4</sup> V. van Crugten-André, *Les Mémoires de Jean-Baptiste Louvet ou la tentation du roman*, Paris 2000, p. 228.

<sup>5</sup> A. van Crugten, *Ma Lodoïska*, Bruxelles 2021, p. 253.

<sup>6</sup> Jeanne Marie Philipon Roland de la Platière, une personnalité politique française, guillotinée le 8 novembre 1793.

<sup>7</sup> R. Bochenek-Franczakowa, *W cieniu gilotyny. Studia o narracjach z czasów rewolucji francuskiej (1789–1800)*, Kraków 2019, p. 113.

événements, Bosc d'Antic maintient la perspective d'une rétrospection classique, avec une part importante de réflexions et de jugements sur la situation et les personnages. L'auteur place les événements tantôt dans un récit rétrospectif de l'un des protagonistes, Paul-Guillaume Bosc d'Antic, témoin oculaire et ami proche des Louvet, tantôt, toujours à un niveau hypodiégétique, dans la prose non publiée d'Adolphe Louvet, son jeune interlocuteur, le petit-fils de Jean-Baptiste qui assume ainsi un rôle de narrateur secondaire. Une autre perspective encore est représentée par les fragments cités de la correspondance entre Jean-Baptiste Louvet et sa bien-aimée. Mais le sort des personnages est recomposé principalement à la faveur des souvenirs de Bosc d'Antic qui aux réminiscences tirées de ses lectures de *Quelques notices* mêle des fragments du journal intime de Mme Roland, ainsi que l'écho de longues années de contacts avec Marguerite Louvet, appelée Lodoïska par son mari, Jean-Baptiste. Bosc d'Antic devient pour Adolphe un mentor, un éducateur et un guide à travers l'époque enfiévrée de la Révolution, un narrateur qui donne libre cours au besoin irrésistible de raconter, qui filtre la vérité historique à travers son vécu, qui envisage la crise révolutionnaire avec un recul de plus de quarante ans. Il est intéressant de noter que Bosc d'Antic est un personnage fictif, le frère inexistant de Louis Bosc d'Antic, membre du club jacobin qui hébergea certains Girondins persécutés, tels Jean-Marie Roland ou Louis-Marie de La Révellière-Lépeaux, sauva Louvet de la mort et conserva pour la postérité les mémoires de Charles Barbaroux et de Madame Roland.

Bien qu'il puisse être considéré comme une leçon d'histoire nationale au ton « républicain », le roman de Van Crugten n'est pas stylisé selon le modèle littéraire de la période de normalisation des dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle. La relation entre la fiction et la réalité présentée est différente. Les accents dramatiques des événements décrits sont effacés par rapport à l'original. Les événements révolutionnaires ne sont plus tels qu'ils étaient à l'origine, déformés par le manque de distance temporelle et les souvenirs tout récents d'une atmosphère chargée de menace réelle de persécution ou de mort sur l'échafaud ainsi que des topoï des romans d'horreur (« le spectre de la guillotiner plane sur l'histoire comme une menace constante »<sup>8</sup>).

Au niveau de l'intrigue, le roman présente principalement les événements révolutionnaires, vécus dans l'esprit de nombreuses personnes en France comme une rupture radicale avec le passé. Outre de courts récits, somme toute assez stéréotypés, sur l'enthousiasme des premières années de la Révolution, puis sur les réalités liées à la Terreur, depuis la prise des Tuileries le 10 août 1792 jusqu'au 9 thermidor, nombreuses sont les scènes vivantes qui permettent au lecteur de mieux ressentir l'ambiance de l'époque. Au cœur de l'histoire se trouve la vie de Jean-Baptiste Louvet de Couvray, fils d'un marchand mercier papetier parisien qui, à l'aube de la Révolution, se construit déjà une notoriété d'écrivain grâce au succès de son roman libertin sur le chevalier de Faublas. À l'époque de la Révolution, enchanté par les idées républicaines, Louvet engage d'emblée sa plume dans l'activité politique. Ardent défenseur des changements, en particulier de l'abolition des privilèges, il rejoint en 1791 le Club des Jacobins et en

---

<sup>8</sup> V. van Crugten-André, *Les Mémoires de Jean-Baptiste Louvet ou la tentation du roman...*, op. cit., p. 223.

septembre 1792, il est élu député dans le Loiret. Il siège à la Convention nationale sur les bancs des Girondins avec lesquels il entretient de nombreux liens d'amitié. Comptant parmi les orateurs les plus brillants de l'Assemblée, il lance de violentes attaques contre Maximilien de Robespierre et Jean Marat et, lors du procès de Louis XVI, il se prononce en faveur de l'appel au peuple et du sursis. Il édite également *La Sentinelle*, un journal placardé sur les murs et financé par le ministère de l'Intérieur.

Le coup d'État des 31 mai et 2 juin 1793 marque un tournant décisif dans le roman. Louvet est compris dans le décret d'arrestation des vingt-deux dirigeants proscrits de la Gironde. L'histoire trépidante de l'errance du héros dans un pays ravagé par la guerre civile est remplie de nombreux rebondissements, séparations et retours, ainsi que de récits de sa lutte contre le désespoir et l'anxiété concernant le sort de sa femme. Jean-Baptiste se réfugie d'abord dans le Calvados et tente de soulever le pays contre la Convention. En Normandie, Mme Cholet, récemment divorcée, le rejoint et ils s'y marient avant de se séparer à nouveau. Puis, accompagné d'une douzaine d'autres proscrits, après un long périple, Jean-Baptiste traverse la Bretagne jusqu'en Gironde, d'où, déguisé en sans-culotte, il repart pour Paris à la rencontre de son épouse.

En février 1794, au bout de plusieurs mois passés dans une cachette parisienne, les Louvet s'enfuient en Suisse, à Saint-Barthélémy dans le canton de Vaud. Après le 9 Thermidor, en octobre 1794, Jean-Baptiste regagne Paris où il est rétabli dans ses fonctions parlementaires. Il crée également une maison d'édition au Palais Royal, est élu au Conseil des Cinq-Cents et reprend la publication de *La Sentinelle*, cette fois sous la forme d'un quotidien. Comme un des rares Girondins ayant survécu à la Terreur, il est attaqué par la presse de droite, les muscadins (la jeunesse dorée) et les bandes royalistes de Fréron qui tiennent le haut du pavé et font la chasse aux anciens révolutionnaires. En 1797, il meurt de tuberculose, juste avant d'accéder au poste de consul de la République à Palerme, qui lui avait été confié par les autorités du Directoire.

Le monde présenté est construit sur la confrontation de l'époque révolutionnaire avec la France des années 1840 et la monarchie de Juillet. L'auteur la réalise à différents niveaux de contenu. Il y a donc des appréciations et des commentaires du narrateur (le jeune Louvet, Bosc ou les opinions du narrateur), dans lesquels les coutumes de l'époque révolutionnaire sont évaluées presque de la perspective de notre époque, cela s'applique non seulement à la sphère des mœurs, mais aussi à celle des références politiques d'où les nombreuses remarques critiques sur Napoléon Bonaparte, sur la Restauration et la monarchie de Juillet :

L'Histoire se faisait sous nos yeux, elle se défaisait chaque jour pour renaître différente le lendemain. Aujourd'hui il ne se passe plus rien, pis, on dirait qu'il ne peut plus rien se passer. C'est le triomphe de messieurs Thiers et Guizot. Ils ne font pas l'Histoire, eux, ils l'écrivent !<sup>9</sup>

Il est important de noter que la perspective à partir de laquelle les événements révolutionnaires sont relatés reste partielle, puisqu'elle reflète principalement les vues

---

<sup>9</sup> A. van Crugten, *Ma Lodoïska...*, op. cit., p. 26.

des Girondins. Les personnes présentées sous un jour positif, comme Bosc d'Antic ou les époux Louvet et leurs compagnons d'infortune, sont presque sans exception des républicains convaincus, des Girondins et des gens issus de la bourgeoisie modeste. Ils s'opposent aux meneurs les plus sanglants de la Révolution : Robespierre, Marat, Pache, ainsi qu'aux radicaux (Roux, Hébert) de même qu'aux figures les plus fourbes, selon Bosc, comme Joseph Fouché et Louis-Marie Stanislas Fréron. Le roman garde bien la distinction propre à *Quelques notices* entre « bourreaux » et « victimes » et, ne serait-ce que pour cette seule raison, il ne faudrait pas y chercher une reconstruction minutieuse des faits historiques. Ce n'est certainement pas l'intention de l'auteur, plus soucieux du message général dans lequel le rôle principal est joué par les idéaux d'engagement, de rejet de la violence et de vertu civique.

Dans ses bilans rétrospectifs, Bosc, le narrateur du roman, relève à la fois les côtés obscurs et les « troubles » de l'époque, ainsi que les nombreux défauts de Jean-Baptiste Louvet, tant sa vision manichéenne des événements (« Inutile donc de demander à Louvet un jugement objectif sur Maximilien<sup>10</sup> ») et ses délires (par exemple son obsession du complot royaliste)<sup>11</sup>, sa manière insupportablement ampoulée et déclamatoire, sa mégalomanie (« Plus il se rapproche de son but, plus il est dans les affres d'être reconnu, mais il s'exagère sans doute sa notoriété, il imagine qu'il est recherché personnellement dans toute la France et que son visage va le trahir<sup>12</sup> »), et enfin, le « style » affecté de sa relation amoureuse avec Marguerite Cholet (née Denuelle), c'est-à-dire Lodoïska. Comme on peut le constater, malgré toute son admiration et son affection pour les deux amis, Bosc sait les transformer en personnages en chair et en os.

L'auteur traite la matière historique avec beaucoup de respect, y compris celle des témoignages romancés de témoins oculaires et historiques des événements de l'époque, même si l'on peut rencontrer également, ajoutons-le, très rarement, des anachronismes relatifs soit à la topographie parisienne (le boulevard Saint-Germain ou la cour des Trois-Frères ont été percés sous le Second Empire, à l'époque de la grande reconstruction de Paris par Georges-Eugène Haussmann, alors que l'action du roman se termine à l'époque de la Seconde République), soit à des moments où, par un certain clin d'œil, il verse consciemment dans la fiction historique, comme dans le cas de l'épisode cocasse de la rencontre d'Adolphe Louvet avec le comte Ptak-Targowski, personnage fictif et directeur de la Bibliothèque polonaise de Paris.

La grande valeur du roman réside aussi dans la façon dont ses pages reflètent l'influence écrasante de l'idéologie sur cette période. La crise révolutionnaire, grande époque de création des imaginaires sociaux, est marquée par ce que Bochenek-Franczakowa appelle, à la suite de Michel Delon, le « tumulte géant » d'une parole soudain libérée de ses entraves<sup>13</sup>. En effet, la rhétorique révolutionnaire se caractérise par une foi très forte dans le pouvoir des mots et par une explosion de l'art oratoire. Sensible

<sup>10</sup> Ibid., p. 144.

<sup>11</sup> Cf. à ce propos : V. André, « Jean-Baptiste Louvet et l'obsession du complot aristocratique », [dans :] *Les Rhétoriques de la conspiration*, éd. E. Danblon et L. Nicolas, Paris 2019, p. 153-169.

<sup>12</sup> A. van Crugten, *Ma Lodoïska...*, op. cit., p. 213.

<sup>13</sup> R. Bochenek-Franczakowa, *W cieniu gilotyny...*, op. cit., p. 67

aux changements intervenus dans la langue, l'auteur du roman présente des scènes de la « vie révolutionnaire » où se reflètent à la fois le pathos omniprésent des discours, le langage prédateur des pamphlets et des brochures destinés à alimenter les luttes politiques, avec son penchant pour l'innovation linguistique. Cette diversité linguistique constitue sans aucun doute un atout du texte de Van Crugten.

### La Pologne, pays de pure fantaisie

Le roman de Van Crugten a de quoi intriguer le lecteur polonais. Ce qui le surprendra, c'est le nombre considérable de « trouvailles » polonaises qui parsèment le texte et de références à la « diaspora polonaise » : à l'hôtel Lambert dans l'île Saint-Louis, résidence du prince Adam Czartoryski et centre de gravité de la « Grande Émigration », à la Bibliothèque polonaise, mais surtout à Lodoïska et à d'autres personnages polonais de *Faublas*. Il est impossible ici d'éclairer davantage ce motif, mais pour un chercheur littéraire, Lodoïska est avant tout, à côté de la comtesse Linska de Milon de Laval, l'une des premières incarnations du mythe littéraire de *la belle Polonaise*, mythe qui remonte aux *Dominae Nives* ou « maistresses de neige », évoquées au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle par Vincent Voiture, poète précieux et protégé du cardinal Richelieu<sup>14</sup>.

Aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles (sans doute aussi sous l'influence de Mme Walewska et d'Ewelina Hańska), les pages de la littérature de langue française se peuplent d'innombrables héroïnes polonaises, pour ne citer que l'héroïne éponyme de *Pauliska* de Révéroni Saint-Cyr ou Ellénore dans *Adolphe* de Benjamin Constant, belle aristocrate d'origine polonaise exilée en France. La belle Polonaise, emportée à travers le monde par le destin dramatique de sa patrie, fascine les amateurs de romans d'amour et d'aventures, et pour les romantiques français du XIX<sup>e</sup> siècle, elle devient aussi une nouvelle Jeanne d'Arc qui combat pour sa patrie ou suit son mari en Sibérie.

Bien entendu, les « œuvres polonaises » sont créées en France et dans d'autres pays francophones selon des modèles bien établis, en utilisant un arsenal banal d'informations sur la Pologne – incomplètes, sorties de leur contexte et pas tout à fait cohérentes avec l'état des choses. En 1725, l'intérêt pour la Pologne est ravivé par le mariage de Louis XV avec Maria Leszczyńska. La Pologne, qui entre alors dans une période noire de son histoire, préoccupe l'Europe entière principalement sur le plan politique. Les philosophes français sont frappés par la pratique des élections libres et le fonctionnement des institutions politiques polonaises, et ce sujet revient sous la plume de Rousseau, Mably ou Voltaire. Et même si, depuis Henri III, la République des Deux Nations polono-lituanienne cesse d'être une terre mythique, grâce aux écrivains voyageurs qui livrent des descriptions colorées des coutumes et des croyances

---

<sup>14</sup> « Et à propos de ces *Dominae Nives* ou selon l'interprétation de Monsieur Voiture, de vos maistresses de neige, n'avez-vous point ouï parler de cet honneste homme d'Italie, qui disoit au retour d'un voyage qu'il fit en Pologne, que les femmes de ce pays-là estoient aussi blanches que leurs neiges ; mais qu'elles estoient encore plus froides qu'elles n'estoient blanches », Cf. H. de Balzac, *Dissertations critiques*, <https://biblioteca.org.ar/libros/167873.pdf> (consulté le 5.05.2023).

de ses habitants<sup>15</sup> (Nicolas Payen dans *Voyage en Pologne* de 1663, Jean-François Re-gnard dans un récit de voyage publié en 1731, Bernardin de Saint-Pierre dans *Voyage en Pologne*<sup>16</sup> ou Madame de Staël dans *Dix années d'exil*), la Pologne – et plus largement « l'Orient slave » – étaient dans la littérature française, comme l'écrit Wędkiewicz, un objet de « représentations extravagantes », tributaires des prédilections idylliques ou romantiques des auteurs<sup>17</sup>. Il ne s'agit pas seulement des écrivains français. Depuis Pedro Calderón de la Barca et sa pièce métaphysique *La vida es sueño* de 1630 jusqu'à la farce d'Alfred Jarry (*Ubu roi ou les Polonais*), dont l'action se déroule aux confins de « nulle part », cette improbable Pologne est souvent présentée dans la littérature comme un pays de pure fiction et de pure utopie disparaissant dans les brumes du lointain. En même temps, depuis Philippe Desportes, la Pologne apparaît comme une terre de mélancolie inhérente à l'âme polonaise, une contrée glacée aux décors gris, marquée par la souffrance. Ce n'est pas un hasard si les écrivains français donnent à leurs romans un décor ou une intrigue polonais. Ils ne comptent pas seulement sur l'effet exotique très prisé dans le roman noir qui fait florès au temps du Directoire<sup>18</sup>. Selon des idées reçues de longue date, la Pologne, en tant que pays de l'anarchie, est aussi un cadre idéal pour les aventures mi-romantiques, mi-grotesques. C'est dans ce contexte que Marek Tomaszewski parlera d'un monde mythifié et simplifié, noyé dans les anachronismes et réduit au mélodrame. En effet, comme le note Stanisław Wędkiewicz, la polonophilie des Français, en éruption pendant de brefs instants, se nourrit souvent des échos du passé ; il s'agit d'une mode saisonnière et éphémère, sans base fiable d'expérience directe ou de connaissance de la réalité<sup>19</sup>. Wędkiewicz se moque férocement de la façon dont les écrivains occidentaux dotaient leur intrigue d'une « couleur locale » polonaise :

Un soi-disant contexte historique est inventé, de préférence un événement impliquant une conspiration de patriotes polonais. On a une vague notion de ce qui s'est passé à l'époque de Catherine II et des partages de la Pologne, c'est pourquoi un conflit amoureux au contenu romantique, plein d'aventures incroyables, se regroupe autour de ces faits. [...] On a sous la main un manuel d'histoire de la Pologne, par exemple celui d'Henri Grappin<sup>20</sup>. [...] Le nom et le prénom du héros sont savamment choisis. S'il y a une erreur avec le nom, tant pis : « Vorovski » sonne russe et suggère une proximité étymologique déplaisante. [...] Et voilà qu'on ajoute quelques mots polonais, copiés de quelque dictionnaire, non sans erreurs, défigurés par quelques modifications...<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> M. Marty, *Voyageurs français en Pologne durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : Écriture, Lumières et altérité*, Paris 2004.

<sup>16</sup> J.-H. Bernardin de Saint-Pierre, J.-Henri, *Œuvres posthumes*, Paris 1836, p. 42–404.

<sup>17</sup> S. Wędkiewicz, *Z motywów polskich w publicystyce francuskiej*, Kraków 1928, p. 46.

<sup>18</sup> W. M. Malinowski, J. Styczyński, *Polska i Polacy w literaturze francuskiej (XIV–XIX w.)*, Poznań 2016, p. 160–161.

<sup>19</sup> S. Wędkiewicz, *Z motywów polskich w publicystyce francuskiej...*, op. cit., p. 13.

<sup>20</sup> Il s'agit de l'*Histoire de la Pologne des origines à 1922*, Paris – Vienne, 1922.

<sup>21</sup> S. Wędkiewicz, *Z motywów polskich w publicystyce francuskiej...*, op. cit., p. 18–19 (fragment traduit par l'auteur).

En même temps, en raison des liens cosmopolites de l'aristocratie polonaise et des scandales provoqués par ses représentants (pour ne citer que les comtes Motoński et Branicki ou le prince Kazimierz Poniatowski<sup>22</sup>) et par des aventuriers ordinaires se faisant passer pour des comtes et des starostes, des magnats réels ou imaginaires règnent dans la littérature. Ainsi, y trouve-t-on une multitude de personnages dont les noms sonnent de manière grotesque pour l'oreille polonaise : Pauliska et Ernest Pradislas chez Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyr (*Pauliska ou la Perversité moderne, mémoires récents d'une Polonaise*), le voïvode Métusko et Polinska chez Charles Pigault-Lebrun dans la nouvelle *Métusko ou les Polonais* de 1800, un certain Cozrgbrlewski, ancien militaire polonais, dans *Les deux nigauds* de la Comtesse de Ségur (1863), Abel Larinski, faux comte polonais, en réalité fils d'un cabaretier juif de la frontière galicienne, dans le roman de Cherbuliez (*Samuel Brohl*), le prince Lenkoranski chez la duchesse de Bibesco dans *Catherine-Paris* (1927), le pharmacien Marowski réfugié en France chez Maupassant (*Pierre et Jean*, 1888)<sup>23</sup>. Il n'en va pas autrement avec la représentation des personnages polonais. Les héros en question apparaissent généralement avec des formes tirées des idées traditionnelles sur le patriote polonais : ils sont chargés de nombreux défauts destinés à illustrer le « caractère national » des Polonais. Un Polonais est souvent présenté comme un homme sombre, tirillé par ses passions... mais aussi capable de grandes actions et de grands gestes, prêt à sacrifier sa vie pour sa patrie.

Bien sûr, l'auteur du roman, infatigable propagateur de la littérature polonaise dans le monde francophone, est conscient de tout cela. Il convient de mentionner ici que c'est aux différentes facettes de cette mythologie polonaise qu'Alain Van Crugten et Jan Rubès ont consacré un ouvrage collectif en 1998, avec des textes de Daniel Beauvois, de Jan Błoński et de Valérie André<sup>24</sup>. En lisant *Ma Lodoiska*, on a souvent l'impression qu'il raille les Français (et derrière eux tous les Occidentaux) de manière quelque peu caustique, mais aussi débonnaire, pour le caractère superficiel de leurs représentations du pays sur la Vistule voire leur ignorance complète de l'histoire et de la culture polonaises. Il montre par-là que leur sympathie pour la Pologne subjuguée est mythifiée, car basée uniquement sur l'exaltation émotionnelle. C'est en ces mots que le narrateur de *Ma Lodoiska* décrit l'intérêt de Louvet pour la Pologne :

Jean-Baptiste voue une grande admiration à ceux qui défendent leur patrie en guerre et les grands idéaux de liberté. Il ne connaît pas grand-chose à la Pologne, mais le sujet l'inspire, il se trompe un peu dans la politique polonaise et invente des personnages à l'orthographe fantaisiste, mais qu'importe ?<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Cf. M. Sekrecka, *Drzewo Krakowskie. Sprawa Polski w II poł. XVIII w. w opinii nowiniarzy paryskich*, « Roczniki Humanistyczne » 1981, t. XXIX, vol. 5, p. 94–104.

<sup>23</sup> Cf. F. Rosset, *Kościuszkowie czyli sen o współczesności*, « Teksty Drugie » 1995, n° 6, p. 5–18, trad. K. Błoński.

<sup>24</sup> *Mythologie polonaise*, éd. J. Rubès, A. van Crugten, Bruxelles 1998.

<sup>25</sup> A. van Crugten, *Ma Lodoiska...*, op. cit., p. 56.

## La belle Polonaise

On le sait, le motif éponyme de Lodoïska apparaît pour la première fois dans les aventures galantes du chevalier de Faublas de Louvet de Couvray<sup>26</sup>. C'est l'histoire racontée à Faublas par un certain M. du Portail, dont le « vrai » nom est Lovzinski. C'est un ami de Poniatowski, futur roi de Pologne, qui donne en ces mots le portrait de sa bien-aimée : « Lodoïska ! qu'elle était belle ! que je l'aimai ! Son nom chéri est toujours sur mes lèvres, son image adorée vit encore dans mon cœur<sup>27</sup> ». Le père de Lodoïska, le colonel Pulauski (*sic*) « connu par l'austérité de ses mœurs rigides, fameux par l'inflexibilité de ses vertus vraiment républicaines, grand capitaine et brave soldat<sup>28</sup> », convaincu que le jeune Lovzinski nourrit de noirs desseins à l'égard de la Pologne en danger, confie sa fille à son vieil ami, le comte Dourlinski, et rassemble « dans le palatinat de Lublin » des troupes pour marcher contre les Russes. Malheureusement, Dourlinski, épris de Lodoïska, la tient prisonnière dans son château en Volhynie. Lovzinski va donc chercher à la libérer avec l'aide d'une cohorte de Tartares et de leur chef, Titzikan, avec qui il s'est lié d'amitié en chemin. Réconcilié avec Pulauski, Lovzinski épousera Lodoïska dans la tente de son beau-père. Elle lui donnera cinq enfants, dont seule une fille survivra, prénommé Dorliska, qui disparaîtra par la suite enlevée par les Moscovites et gémit dans l'esclavage. Désormais, « femme d'un guerrier, fille d'un héros, accoutumée au tumulte des camps »<sup>29</sup>, Lodoïska suivra partout son mari dans sa campagne de libération du pays au cours de laquelle se succéderont, tout comme dans les mémoires du Louvet-girondin de 1793-94, des moments de séparations et de retrouvailles, des escarmouches, des moments graves comme la fameuse tentative d'enlèvement du roi Stanislas, des épisodes où les époux déguisés en paysans, cachés dans des troncs d'arbres, chargés de ce qui reste des bijoux de Lodoïska, échappent aux recherches des « maraudeurs russes », des marches pénibles à travers le « désert » de la Pologne et de l'Ukraine où enfin, dans une caverne près de Poltava, Lodoïska meurt épuisée par la fatigue et le chagrin.

Il convient d'ajouter que l'histoire pleine d'aventures et d'héroïsme du sort de Lodoïska jouit d'une popularité tout exceptionnelle à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle. L'épisode polonais du roman sur le chevalier de Faublas donne lieu à d'innombrables imitations et adaptations, dont des romans (en 1801 *Ladouski et Floriska* de Jean-Louis Lacroix de Niré et en 1865 *L'Aventure de Ladislas Bolski* de Victor Cherbuliez), pièces de théâtre (*Lodoïska, comédie en trois actes* de Jean-Élie Dejaure de 1792), ainsi que des opéras dont les plus célèbres restent *Lodoïska* de Luigi Cherubini

---

<sup>26</sup> Cf. également F. Rosset, *L'Arbre de Cracovie. Le Mythe polonais dans la littérature française*, Paris 1996 ; M. Tomaszewski, *L'Univers héroïque polonais dans Les Amours du chevalier de Faublas et son impact sur l'imaginaire social à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, « Revue de littérature comparée » 1990, vol. 64, n° 2, p. 425-432.

<sup>27</sup> J.-B. Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas...*, op. cit., p. 111.

<sup>28</sup> Ibid., p. 112.

<sup>29</sup> Ibid. p. 280.

et *Lodoïska ou Les Tartares* de Rodolphe Kreutzer<sup>30</sup>. Cherubini compose son opéra juste avant la seconde partition de la Pologne, à l'époque où les idées de liberté font travailler l'imagination. *Lodoïska* devient la plus grande sensation lyrique d'une France rongée par la fièvre révolutionnaire. Après sa création en 1791, l'opéra eut 200 représentations. Le personnage principal de l'opéra est le comte Floreski, qui, avec son serviteur Varbel (Boleslas chez Louvet de Couvray) recherche sa bien-aimée Lodoïska, princesse d'Altanno, qu'ils soupçonnent d'être emprisonnée par le tyran Dourlinski dans sa forteresse. Ajoutons que selon Marcin Gmys, pour les partisans de l'idée tricolore, cet opéra qui dépeint le destin d'une femme opprimée par un tyran cruel, est une métaphore appropriée de leurs aspirations, qui devaient aboutir à l'idéal radieux d'un nouveau modèle d'État<sup>31</sup>. L'opéra fut relancé en 1819 et joué fréquemment dans d'autres pays au début du XIX<sup>e</sup> siècle, y compris à Vienne en 1805 et à New York en 1826. Qui plus est, selon certains chercheurs, au XIX<sup>e</sup> siècle, pas moins de 9 opéras portant ce titre ou un titre similaire ont été joués sur les scènes de toute l'Europe, représentant principalement le genre de *Rettungsoper*<sup>32</sup>, dont la version polonaise mise en scène en 1804 par le Teatr Narodowy de Varsovie, adaptée par Wojciech Bogusławski (*Lodoïska. Opera heroiczno-komiczna w 3 aktach z muzyką Cherubiniego, z niemieckiej przerobiona*)<sup>33</sup>. Ludwig van Beethoven et Gioachino Rossini utiliseront, eux aussi, des motifs tirés des opéras mentionnés ci-dessus, le premier dans *Fidelio*, le second dans *Torvaldo et Dorliska, opera semiseria* dont l'action se déroule au Moyen Âge, dans le château du duc d'Ordow (« dans une Province de l'Europe du Nord »)<sup>34</sup>. Même un siècle et demi plus tard, Jean Giraudoux utilisera encore le motif dans la pièce *La folle de Chaillot*, faisant vanter à ses personnages la beauté de la « Blonde Lodoïska »<sup>35</sup>.

Pour mazurker tous les deux plus à l'aise  
Serrons-nous bien, ma belle Polonaise !  
Sautillonons en toupie hollandaise –

<sup>30</sup> *Lodoïska*, comédie héroïque de Luigi Cherubini, livret de Claude-François Fillette-Loraux, créée à Paris le 18 juillet 1791 au théâtre Feydeau. *Lodoïska ou les Tartares*, opéra-comique de Rodolphe Kreutzer, livret de Jean-Élie Bédéno Dejaure, créé à Paris le 1<sup>er</sup> août 1791 au théâtre Favart.

<sup>31</sup> M. Gmys, *L. Cherubini, Lodoïska, Libretto*, Warszawa 2008, p. 11–12.

<sup>32</sup> *Lodoïska*, musique de L. Cherubini, de R. Kreutzer et de Gaetano Andreozzi, livret de John Philip Kemble, créé à Londres le 9 juin 1794. *Épilogue* (à la *Lodoïska* de Kreutzer) de Johann Christian Friedrich Haeffner, avec la musique de Jean-Baptiste Édouard Dupuy, créé à Stockholm le 2 novembre 1795. *La Lodoïska*, opéra en 3 actes créé à Venise en janvier 1796. Une autre version créée à Milan le 26 décembre 1799 à la Scala. *La Lodoïska*, opéra, musique de Luigi Caruso, livret de Francesco Gonella, créé à Rome en 1798.

<sup>33</sup> Notons que dans son adaptation de l'opéra sur Lodoïska, Bogusławski a pris le soin de corriger le caractère « polonais » des noms des personnages. Il a laissé Lodoïska de côté, puisque le monde entier connaissait déjà l'œuvre sous ce titre, mais il a fait de Floreski Sobiesław, le tyran maléfique devient Odrowąż, son homme de confiance Altamoras s'appelle Burzywoy, etc.

<sup>34</sup> M. Mitev et I. Miteva, *Ślady polskiej historii w dwóch przekładach autorstwa Petka Raczewa Sławejkowa*, [dans :] *Bułgaria i Polska. Paralele literackie i kulturowe. Studia*, éd. M. Grigorova et J. Ławski, Białystok – Wielkie Tyrnowo 2022, p. 119–120.

<sup>35</sup> W. M. Malinowski, J. Styczyński, *Polska i Polacy w literaturze francuskiej...*, op. cit., p. 156.

– Sautons hop-là !  
 Le bonheur le voilà !  
 Frapper le sol en cadence  
 Blonde Lodoïska,  
 On se grise quand on danse  
 Un air de mazurka !<sup>36</sup>

On pourrait dire sans exagération qu'avec son roman le romancier belge donne de manière tout à fait inespérée une nouvelle vie au motif de Lodoïska. Les moments les plus radieux de l'errance de Jean-Baptiste sont associés à la présence de sa bien-aimée, Marguerite Cholet (née Denuelle), que l'auteur de *Quelques notices* lui-même présente aux lecteurs sous le nom fictif de Lodoïska, par référence à l'héroïne polonaise de son roman. Si Jean-Baptiste Louvet voit dans Lodoïska l'incarnation de toutes les vertus, son héroïne de roman partage en même temps les traits de sa compagne :

[...] aucune autre femme n'avait autant d'attraits, il la parait de toutes les vertus. En fait, il s'émerveillait de retrouver en elle toutes les merveilleuses qualités qu'il avait données à l'héroïne polonaise de son *Faublas*, la fameuse Lodoïska. Il était perpétuellement étonné de voir dans le personnage féminin qu'il avait inventé de toutes pièces en quatre-vingt-six une préfiguration de tout le caractère de Marguerite<sup>37</sup>.

Ce n'est en aucun cas une coïncidence. Comme l'écrit Valérie van Crugten-André, on pourrait multiplier à l'infini les exemples dans lesquels l'auteur de *Quelques notices* souligne la coïncidence entre le sort des héros polonais de *Faublas* et celui du couple Louvet<sup>38</sup>.

L'histoire d'amour est un thème récurrent dans ce roman. Bosc, le narrateur fictif, décrit en détail la douleur de la séparation, l'anxiété quant au sort de sa femme, ainsi que la joie et le bonheur dans de rares moments. Les idéaux révolutionnaires se mêlent ici aux valeurs propagées dans la littérature sentimentale, auxquelles les héros présentés sont si sensibles. Nous parlons ici de la mode idyllique typique de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et des références à l'antinomie nature-civilisation que nous a léguée Jean-Jacques Rousseau. C'est ainsi que Bosc caractérise ses amis, les Louvet :

Ce sont des romantiques, Adolphe. Je sais que le terme n'était pas en vogue à l'époque, sauf peut-être en Allemagne, mais ces deux-là, qui étaient nourris de Rousseau et plaçaient le sentiment au-dessus de tout, se comparaient aux héros des romans qu'ils avaient lus, aux Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre !<sup>39</sup>

<sup>36</sup> J. Giraudoux, *La folle de Chaillot*, 1945, Acte deuxième, Bibliothèque numérique romande, [https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf5/giraudoux\\_la\\_folle\\_de\\_chaillot-a5.pdf](https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf5/giraudoux_la_folle_de_chaillot-a5.pdf) (consulté le 25.07.2023).

<sup>37</sup> A. van Crugten, *Ma Lodoïska...*, op. cit., p. 85.

<sup>38</sup> V. van Crugten-André, *Les Mémoires de Jean-Baptiste Louvet ou la tentation du roman...*, op. cit., p. 220.

<sup>39</sup> A. van Crugten, *Ma Lodoïska...*, op. cit., p. 221.

En effet, le roman mentionne à plusieurs reprises *La Nouvelle Héloïse*, et lors de leurs errances à travers les villages jacobinisés, les personnages rêvent souvent à une cabane idyllique au milieu de nulle part. Cependant, l'auteur semble refléter fidèlement la façon dont l'imaginaire idyllique se sature en ces temps turbulents de nouveaux contenus. L'aspiration à une « cabane » devient quelque chose de plus qu'un reflet de la mode littéraire. Il s'agit d'un message didactique inspiré de slogans révolutionnaires. En invoquant un amour idyllique, les personnages rêvent constamment d'une vie de gens simples, honnêtes et droits, d'une vie digne, remplie de travail. Comme le remarque très justement Bochenek-Franczakowa, on devrait l'attribuer à l'influence de l'idéologie égalitaire jacobine, qui puise dans le peuple des modèles de vertus républicaines<sup>40</sup>. Il en va de même pour Lodoïska, qui dans son incarnation révolutionnaire se transforme d'une héroïne bien née d'un roman libertin en Marguerite Louvet, citoyenne patriote, que seules les entraves sociales de l'époque empêchent de s'impliquer davantage dans la politique.

Les autres personnages de *Faublas* subissent également une métamorphose dans le contexte de l'époque, et le jeune libertin lui-même, comme le note Bosc d'Antic, finit par changer son comportement :

Vous avez commencé à lire ce roman, ne poursuivez pas en traitant seulement cela de lecture « distrayante », comme vous me le disiez il y a un instant. Examinez les figures de Lovzinski, de Pulauski, de Lodoïska, vous verrez que l'auteur fait de ces Polonais des champions de l'esprit républicain et qu'il espère certainement les donner comme modèles à ses lecteurs français. Vous verrez comment le jeune Faublas, insouciant et désinvolte, finit par comprendre le mal qu'il a fait et le vide intérieur qui est le sien, il vit désormais dans le remords de n'avoir pas été un vrai citoyen<sup>41</sup>.

### En guise de conclusion

Le thème le plus important dans l'œuvre de Van Crugten est le devoir de mémoire souligné à plusieurs reprises, symbolisé par les pierres tombales du cimetière de Montargis. Il ne s'agit pas seulement d'enregistrer ou de transmettre, à travers l'écriture, le témoignage d'expériences vécues personnellement, mais aussi d'honorer les réalisations de ses ancêtres. Tout cela est un élément constitutif de la mémoire personnelle et collective, et en même temps, dans l'univers romanesque, traduit l'atmosphère de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, époque où la monarchie de Louis-Philippe tente une réconciliation avec l'histoire mouvementée du pays : la construction de l'Arc de Triomphe ou la transformation du château de Versailles en Musée de l'Histoire de France. C'est dans ce contexte que les articles du jeune Alphonse sur les édifices et les lieux historiques de la France d'Ancien Régime – Chartres, Sens ou Compiègne – prennent toute leur signification. L'obligation de témoigner est à la fois une dette envers les morts et un message pour l'avenir, avenir incarné dans le roman par Alphonse

<sup>40</sup> R. Bochenek-Franczakowa, *W cieniu gilotyny...*, op. cit., p. 38.

<sup>41</sup> A. van Crugten, *Ma Lodoïska...*, op. cit., p. 91.

et Clarisse, sa nouvelle Lodoïska, des jeunes qui, dans la réalité futile, selon Bosc, des années 1840, partagent avec leurs prédécesseurs uniquement des intérêts littéraires, et non plus politiques. On pourrait ajouter pour terminer que le devoir de mémoire est aussi le nôtre : il désigne et postule qu'on tâche de préserver toute trace de la présence polonaise dans la culture et la littérature des pays de langue française.

## Bibliographie

- André V., *Jean-Baptiste Louvet et l'obsession du complot aristocratique*, [dans :] *Les Rhétoriques de la conspiration*, éd. E. Danblon et L. Nicolas, Paris 2019, p. 153–169.
- Balzac H. de, *Dissertations critiques*, <https://biblioteca.org.ar/libros/167873.pdf> (consulté le 5.11.2023).
- Bochenek-Franczakowa R., *W cieniu gilotyny. Studia o narracjach z czasów rewolucji francuskiej (1789–1800)*, Kraków 2019.
- Dufour A., Vandendorpe K., *Entretien avec Alain van Crugten*, « Slavica bruxellensia » 2009, n° 4, <http://journals.openedition.org/slavica/256> (consulté le 21.11.2023).
- Gmys M., *L. Cherubini, Lodoïska, Libretto*, Warszawa 2008.
- Giraudoux J., *La folle de Chaillot*, 1945, Acte deuxième, Bibliothèque numérique romande, [https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf5/giraudoux\\_la\\_folle\\_de\\_chaillot-a5.pdf](https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf5/giraudoux_la_folle_de_chaillot-a5.pdf) (consulté le 25.07.2023).
- Louvet de Couvray J.-B., *Les Amours du chevalier de Faublas*, Paris 1821, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2038915/f364.item.r=Lodoïska> (consulté le 15.05.2023).
- Malinowski W. M., Styczyński J., *Polska i Polacy w literaturze francuskiej (XIV–XIX w.)*, Poznań 2016.
- Marty M., *Voyageurs français en Pologne durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle: Écriture, Lumières et altérité*, Paris 2004.
- Mitev M. et Miteva I., *Ślady polskiej historii w dwóch przekładach autorstwa Petka Raczewa Sławejkowa*, [dans :] *Bułgaria i Polska. Paralele literackie i kulturowe. Studia*, éd. M. Grigorova et J. Ławski, Białystok – Wielkie Tyrnowo 2022, p. 115–125.
- Molino J., *Qu'est-ce que le Roman historique ?*, « Revue d'Histoire littéraire de la France » mars-juin 1975, p. 195–234.
- Rosset F., *L'Arbre de Cracovie. Le mythe polonais dans la littérature française*, Paris 1996.
- Rosset F., *Kościuszko czyli sen o współczesności*, « Teksty Drugie » 1995, n° 6, p. 5–18.
- Sekrecka M., *Drzewo Krakowskie. Sprawa Polski w II poł. XVIII w. w opinii nowinarzy paryskich*, « Roczniki Humanistyczne » 1981, vol. XXIX, n° 5, p. 79–105.
- Tomaszewski M., *L'Univers héroïque polonais dans Les Amours du chevalier de Faublas et son impact sur l'imaginaire social à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, « Revue de Littérature comparée » 1990, vol. 64, n° 2, p. 425–432.
- Van Crugten A., *Ma Lodoïska*, Bruxelles 2021.
- Van Crugten-André V., *Les Mémoires de Jean-Baptiste Louvet ou la tentation du roman*, Paris 2000.
- Wędkiewicz S., *Z motywów polskich w publicystyce francuskiej*, Kraków 1928.

## La Lodoïska d'Alain van Crugten. Un motif littéraire revisité

### Résumé

L'article aborde la problématique du motif littéraire aujourd'hui oublié de Lodoïska dont la carrière commence avec la parution au XVIII<sup>e</sup> siècle des *Amours du chevalier de Faublas* de Jean-Baptiste Louvet de Couvray, et qui vient d'être exhumé aujourd'hui dans le roman historique d'Alain van Crugten. Le motif en question, extrêmement populaire dans la littérature française des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et, à plus grande échelle, dans le drame lyrique européen à travers les œuvres de Cherubini et de Kreutzer, a co-créé la mythologie polonaise dans la culture occidentale.

## Alain van Crugten's Lodoïska. A literary motif revisited

### Abstract

This text tackles the now-forgotten Polish literary motif of Lodoïska, whose career begins with an eighteenth-century work by Jean-Baptiste Louvet de Couvray, and which returns today in Alain van Crugten's historical novel. This motif, extremely popular in French literature of the eighteenth and nineteenth centuries and, on a much broader scale in European operatic lyricism through the works of Cherubini and Kreutzer, co-created Polish mythology in Western culture.

**Mots-clés :** Lodoïska, la belle Polonaise, Faublas, motifs littéraires polonais

**Keywords:** Lodoïska, la belle Polonaise, Faublas, Polish literary motifs

**Słowa kluczowe:** Lodoïska, la belle Polonaise, Faublas, polskie motywy literackie

*Éléonore Reverzy*

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

ORCID 0000-0003-1291-9519

## O wartości pocieszenia. Lektura *Radości życia* Emila Zoli

„Czym jest miłosierdzie? Walką człowieka z opatrnością,  
potyczką z Bogiem”

(*Dziennik braci Goncourtów*, sierpień 1861 r., t. 3)

„Dom stał się prawdziwym szpitalem, jak orzekła z pretensją pani Chanteau”<sup>1</sup>. Istotnie, każdy z mieszkańców górującego nad miasteczkiem Bonneville domu rodziny Chanteau albo zapada na jakąś chorobę, albo cierpi na jakieś przewlekłe schorzenie, a w trakcie trudnego porodu Luizy sypialnia przybiera „wygląd ambulansu urządzonego w pośpiechu w oczekiwaniu bitwy”<sup>2</sup>. Tak więc w *Radości życia* Zola wykorzystuje całą paletę patologii, takich jak podagra, puchlina wodna, krup, skrofuły czy nieprawidłowe ułożenie płodu, przez które zarówno matka, jak i dziecko o mało co nie umierają w trakcie rozwiązania, a trzeba do tego jeszcze dodać pojawiające się w powieści dwie sceny agonii (śmierć pani Chanteau oraz psa Maćka) oraz samobójstwo służącej Weroniki w zakończeniu utworu. Lista oddziałów tego „szpitala” nie byłaby pełna bez psychiatrii, której głównym pacjentem jest Łazarz o twarzy zniekształconej tikami nerwowymi, dotknięty głęboką melancholią, opętany widmem śmierci i cierpiący na arytmomanię. Zaś w samym sercu domostwa króluje Paulina, majątna sierota, którą poznajemy jako dziecko, a później młodą dziewczynę. Opiekuje się ona chorymi, starając się ich wyleczyć, a jej niewyczerpana hojność sprawia, że w końcu traci cały majątek. To właśnie ta „uzdrowicielka”, która z książek porzuconych przez swojego kuzyna i ilustrujących je tablic anatomicznych zdobywa wiedzę praktyczną, bez wytchnienia obdarza wszystkich troskliwością i wsparciem materialnym.

Nie powinniśmy też zapominać o otoczeniu domu, siedziby mera, który z głębi fotela, do którego przykuła go podagra, administruje mieszkańcami. Zamieszkujących malownicze miasteczko Bonneville rybaków nękają rozliczne patologie społeczne – alkoholizm, złodziejstwo, prostytutka, nędza, brak prywatności sprzyjający relacjom kazirodczym, co również wydaje się świadczyć o tym, iż pisarz stara się nam dostarczyć

<sup>1</sup> E. Zola, *Radość życia*, przeł. M. Hulewiczowa, Warszawa 1959, s. 125.

<sup>2</sup> Tamże, s. 259.

przykłady najróżniejszych ułomności i chorób. W notatkach przygotowawczych do powieści Zola nie waha się uczynić z nieszczęśliwych z Bonneville alegorii siedmiu „grzechów głównych”<sup>3</sup>. Paulina, poświęcająca się służbie wszystkim mieszkańcom domu, zwraca się również w stronę wymagającej opieki – bardziej niż leczenia – społeczności, w której upływa całe jej życie. Jest ona niewątpliwie wcieleniem pocieszenia i daru, a jej talenty przydają się na wielu polach: dostarcza leków i pieniędzy, doradza, karmi. Jest swego rodzaju matką-karmicielką i opiekunką, a mówiąc współczesnym językiem – uosobieniem pojęcia *care*<sup>4</sup>; nie świadczy jedynie „usług” seksualnych...

Jak należałoby interpretować to nagromadzenie bólu i niekończące się pocieszanie? W utworze, który autor określa jako „powieść psychologiczną”<sup>5</sup>, czytelnik bez trudu rozpoznaje elementy baśni: historia rozgrywa się w ograniczonych ramach przestrzennych (nie wychodzących poza Bonneville), dotyczy garstki postaci, nie ma w niej bezpośrednich odniesień do współczesności (czasów Drugiego Cesarstwa), jest to dramat wewnątrzrodzinny, a w tle majaczy port rybacki nad brzegiem oceanu często targanego burzami. Opowieść posiada bez wątpienia wymiar paraboliczny. Ale o czym jest to przypowieść? Jakie przesłanie chce nam przekazać pisarz, który zresztą wydaje się z lubością mnożyć odniesienia do konwencji tzw. „powieści przyzwoitej”<sup>6</sup> (fr. *roman honnête*; młodzieniec wahający się między dwiema dziewczynami, życie

<sup>3</sup> „Potrzebuję pięciu historii streszczających całą ludzką nędzę : – 1° Rodziny [...], w której matka i ojciec piją, nie ma pieniędzy, jałmużnę przepijają, mała dziewczynka umiera z głodu «nieumiarkowanie w jedzeniu i piciu» i jest pokryta guzami; kiedy dostają [...] chininę dla dziecka, rodzice [ją wypijają] upijają się nią; zwłaszcza matka jest pijaczką – 2° Rodziny [...], w której matka ma kochankę i w której oboje natykają się na ojca i leją go na kwaśne jabłko «nieczystość, gniew»; ojciec jest niedołązny, to nim opiekuje się Paulina; to marynarz po wypadku, niebędący już w stanie nic zarobić; kochanek, jeden z najlepszych marynarzy «nieczystość», utrzymuje rodzinę; mała dziewczynka widzi to wszystko, kochanek ją policzkuje. – 3° – Rodziny kochanka, który porzuca swoją żonę, a ona, choć nieładna, sypia ze wszystkimi okolicznymi mężczyznami. Ale jest goła i wesoła, bo mąż wszystko zanosí [tamty] swojej kochance. Widzi to wszystko mały chłopiec: Paulina daje mu kilka sou, i próbuje go wyciągnąć z tego bagna. – Rodziny złodziei «lenistwo»: ojciec pomaga w przemyśle, dziadek kradnie ostrzygi z państwowej hodowli, zaś matka zbiori z pól i sąsiednich gospodarstw; a dziewczyna żebrze, choć nie musi, i wybiera się do rodziny Chanteau, żeby ją okraść. – Wreszcie chciałbym mieć bogatą rodzinę, najlepszych rybaków w okolicy, w której byłaby ukryta jakaś straszna przywara, na przykład skąpstwo; mają małego chłopca, którego maltretują i któremu dają umrzeć z głodu” (Karty od 164/21 do 166/23 „Szkicu”, *Dossiers préparatoires*, red. C. Becker, przy współpracy V. Lavielle, t. 4, Paris 2009, s. 970–972).

<sup>4</sup> Na temat tego pojęcia w kontekście literackim, por. *Pour une littérature du care*, red. A. Gefen, A. Oberhuber, <https://www.fabula.org/colloques/sommaire8205.php> (dostęp: 10.07.2024).

<sup>5</sup> „Chciałbym napisać powieść [zdoln.] ‘psychologiczną’, to znaczy intymną historię jakiejś osoby, jej woli, wrażliwości, inteligencji. Do tego potrzebna jest walka i gradacja. Biorę tę osobę w określonym stanie, aby, poprzez bitwy, doprowadzić ją do innego stanu” (Karta 177/34 „Szkicu”).

<sup>6</sup> W tym względzie por. osąd Edmonda de Goncourta po przeczytaniu powieści: „W gruncie rzeczy w tej powieści *Radość życia*, Paulina, w swojej nadludzkiej doskonałości, jest niczym bohaterka Feuilleta, która wdepnęłaby w gówno, bohaterka Feuilleta, która, zamiast nie mieć miesiączki, ma ją na okrągło, a zamiast dawać jałmużnę solidnie wybielonym biedakom, daje

małego miasteczka, z jego kościołem, ubogimi, dobroczynnością itp.?) Bo Zola jednocześnie tworzy literaturę konsolacyjną, pisząc swego rodzaju „powieść gatunkową”, i opowiada historię o rozpadzie, serii strat (w pełnym tego słowa znaczeniu). Wahania widoczne w „Szkicu” do powieści oraz jej kolejne plany świadczą o tym, jak trudno pisać o pocieszeniu w ramach realizmu. Chciałabym naświetlić właśnie to napięcie między sprzecznymi konwencjami estetycznymi a etycznym przesłaniem powieściopisarza. *Radość życia* to powieść o bólu (wśród rozważanych tytułów były między innymi: „Dolina łez”, „Nędza świata”, „Smutny świat” oraz „Nadzieja nicości”<sup>7</sup>), ale także utwór, w którym akceptacja życia ostatecznie staje się prawdziwym programem filozoficznym. Nośniczką tego dyskursu jest postać kobieca, wprowadzająca go także w życie, a przyjmuje on w szczególności formę współczucia przejawiającego się zwłaszcza na poziomie ekonomicznym.

### Ekonomia *care*

W opowieści, a także w psychice postaci kobiecej zderzają się ze sobą dwa rejestry wartości: jeden opiera się na pocieszeniu, pragnieniu opieki nad wszystkimi, którzy ją otaczają, zarówno nad ludźmi, jak i zwierzętami, chęci zajęcia się bliźnimi, zaś drugi na kapitale ekonomicznym, jakim dysponuje ta opiekunka nadmiernie wykorzystywana przez pozostałe postacie. Bo Paulina nie tylko ofiarowuje swój czas, serce, miłość, ale też rozdaje bezustannie – choć miewa chwile buntu i przyływy skąpstwa – swoje pieniądze, dochody z kapitału, które stanowią podstawę jej wartości w systemie rodziny i uzasadniają okazywane jej uczucia – jest kochana ze względu na swój status materialny; gdy biednieje, miłość przygasa. A im więcej uwagi i czasu poświęca innym, im intensywniej im pomaga, tym więcej na nich wydaje i częściej jest pozbawiana uczucia; po dewaluacji i demonetyzacji Paulina traci legitymację do bycia obiektem miłości innych. W logice daru i przeciwdaru dochodzi do dysfunkcji: jej opiekunka i matka adopcyjna, pani Chanteau, odrzuca ją; Łazarz, który miał się z nią ożenić i „wszystko wynagrodzić [jej] swoją dobrocią”<sup>8</sup>, poślubia inną; służąca Weronika, którą wcześniej sobie zjednała, potajemnie wyrzeka na nową panią domu, gdy ta próbuje jej rozkazywać; „pocieszenie” przez nią Łazarza nie przynosi pożądanego skutku, choć poświęca się przywróceniu mu równowagi<sup>9</sup>; „mali nędzarze”, którymi się zajmuje, schodzą na złą drogę. *Radość życia* jest więc powieścią, w której wydatków, czy to finansowych, czy afektywnych, nie kompensują dochody.

Można by więc pomyśleć, że skoro cierpienie stanowi w tej powieści siłę napędową działania jedynej postaci obdarzonej realną sprawczością, jest ono nieodzowne do rozwoju akcji. Będąc paliwem lub materią dla fabuły, różne formy cierpienia fizycznego,

---

ją śmieciom” (E. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 11 lutego 1884 r., t. 3, Paris 1989, s. 1047).

<sup>7</sup> *Dossiers préparatoires*, Karta 266, s. 1072.

<sup>8</sup> Jak wyraża się służąca Weronika (E. Zola, *Radość życia...*, dz. cyt., s. 141).

<sup>9</sup> „Paulina miała jednak zmartwienie: Łazarz wymykał się jej pocieszeniom. Niepokoila się, widząc kuzyna pogrążonego znów w ponurym nastroju” (tamże, s. 178).

społecznego i psychicznego nie tyle sprawiają, że akcja posuwa się do przodu, ile, że staje w miejscu: ataki podagry Chanteau, nieudane próby Łazarza, odwiedziny u biedaków nadają rytm opowieści, która jakby się „jąkała”, niezmiennie ukazując, jak Paulina, opiekuńcza, dobra pani, litościwie czyni dobro. Wydaje się konieczne, by cierpienie wciąż trwało, by Chanteau bezustannie przeżywał katusze – a nawet, by jego stan się pogarszał, by melancholia Łazarza się pogłębiała, by biedni nie wychodzili z nędzy, tak aby Paulina mogła nadal się nimi opiekować, choć za każdym razem musi też dochodzić do pewnej straty (mniej pieniędzy i mniej profitów afektywnych<sup>10</sup>).

Czy postać Pauliny nie jest zbyt hojnie wyposażona, zbyt pozytywna, wręcz „nadludzko doskonała”, jak twierdził Edmond de Goncourt? W tym sensie, że od początku charakteryzuje ją lepsza pozycja materialna oraz wyjątkowy altruizm (doktor Cazenove niemal na samym początku określa ją jako „stworzenie, które urodziło się dla innych ludzi”<sup>11</sup>); inaczej mówiąc, Paulina sytuuje się w strefie nadmiaru i pod względem ekonomicznym (jest bogatsza od rodziny, która ją przygarnia, a jednocześnie uzależniona od niej ze względu na swój wiek), i jeśli chodzi o współczucie (interesuje się innymi bardziej niż wszyscy pozostali członkowie rodziny). Ta „znajda”, którą łączą z resztą rodziny jedynie więzi odległego kuzynostwa, wnosi w jej strukturę majątek oraz umiejętność poświęcania uwagi innym, których poza nią nie posiada nikt w całym Bonneville, zarówno *intra*, jak i *extra muros*. Tymczasem w powieści typu realistycznego obowiązuje zasada kompensacji: arystokratka będzie w niej zrujnowana; jeśli jest piękna, to biedna; jeżeli już niezbyt młoda, to bogata; gdy ma bardzo piękne oczy, to posiada podwójny podbródek itp. Wszystkie te kombinacje opierają się na równowadze pomiędzy niedostatkiem a nadmiarem, której celem jest zaproponowanie czytelnikowi postaci jednocześnie realistycznej i poddanej idealizacji, takiej jak Eugenia Grandet u Balzaka. W przypadku Pauliny, gdyby majątek równoważył egoizm lub dobroć zastępowała bogactwo, byłaby możliwa równowaga, ale Paulina ma właśnie za dużo do ofiarowania, sama jest nadmiarem. Ten nadmiar, choć regularnie „wylewa się” w postaci darów, czuwania przy łóżkach chorych czy słów pocieszenia, wydaje się niewyczerpany; kapitał afektywny i majątek, choć nadwyrężony, wciąż pozwala obficie obdarzać rodzinę Chanteau oraz okolicznych nędzarzy. Paulina dostarcza im nieprzebranych zasobów pocieszenia. I stopniowo udaje się jej zapanować nawet nad atakami zazdrości, które czasem ograniczają jej zdolność do troski. Paulina jest ponad nie i posuwa się aż do krańcowej ofiary: oddania mężczyzny, którego kocha i ma poślubić, innej dziewczynie, bogatszej, której on bardziej pożąda oraz która ma więcej wdzięku i jest bardziej kobieca.

---

<sup>10</sup> Jak pisze Jean-Louis Cabanès, „jeden z problemów, przed którymi stawia nas *Radość życia*, stanowi przewartościowanie i odwzajemnienie etyki daru. Specyfika tego dzieła polega na zaakcentowaniu opozycji między *agapè* a logiką interesów, pośrednim otwarciu refleksji nad świętością w kontekście laickim, oraz odwołaniu się do etycznej i estetycznej kategorii wzniosłości, bez zrywania z paktem oraz ograniczeniami dyskursu realistycznego, tak często czyniącego z pieniądza główną obsesję postaci, a z kredytu rodzaj matrycy behawioralnej” (J.-L. Cabanès, *La Joie de vivre ou les créances de la charité*, „Littératures” 2002, nr 47, s. 125–136, s. 126).

<sup>11</sup> „– Oto stworzenie, które urodziło się dla innych ludzi – stwierdził z jasnym spojrzeniem, z którym stawiał diagnozy” (E. Zola, *Radość życia...*, dz. cyt., s. 33).

Dzięki temu bohaterka może kontynuować swoją działalność jako opiekunka i pocieszycielka. Zresztą dobrze się składa, bo w Bonneville wszyscy chorzy cierpią na przypadłości nieuleczalne. Wydatki ponosi się więc zawsze nadaremnie, a ich skala musi być nieograniczona.

## Nowoczesna melancholia

W *Radości życia* Zola stawia sobie za cel między innymi nakreślenie sylwetki człowieka „okaleczonego nowoczesną nauką”, którego nerwica otrzymuje następującą definicję w notatkach przygotowawczych do powieści:

Niedostrzegalna zrazu zmiana chorobowa, która się pogłębia i wszystko niszczy – Pessimistyczne myśli stopniowo się nasilają, ale w zasadzie ukrytym powodem jest strach przed śmiercią [...] Człowiek okaleczony przez naszą nowoczesną naukę. Klęska jak w S.U., ale większa zwięzłość w opisie faktów [...] Paulina musi stanowić odpowiedź dla okaleczonych nowoczesną nauką, dzięki swojej abnegacji, radości itp.<sup>12</sup>

Jednym słowem pokazać bardzo inteligentnego chłopaka, na bieżąco z aktualnymi tendencjami, ale negującego je, pogrążającego się w Schopenhauerze. Niewierzącego. W rodzaju Wertera i Renégo. – Romantyzm stworzył zrozpaczonego, wątpliwego melancholika, – naturalizm tworzy sceptyka, wierzącego w nicość świata, negującego postęp<sup>13</sup>.

Żeby ożywić całe dzieło, muszę zrobić z Alberta szczególne stworzenie, udręczone, wykołojone (prawdziwe życie). Mógłby więc być zarazem drażliwy i dobry, tchórzliwy i odważny, czysty i rozwiązły, kochający swoją żonę i zdradzający ją, a nawet któregoś dnia posuwający się wobec niej do przemocy. Krótko mówiąc, człowiek chwiejny i zmienny<sup>14</sup>.

W tych notatkach przygotowawczych Łazarz jest więc opisany jednocześnie jako postać typowa dla swojej epoki, czytelnik filozofów, „nowoczesne ja”, jak wyraża się Zola, oraz wcielenie człowieka *sub specie aeternitatis*<sup>15</sup>. Zola chce pod jego postacią odmalować nowoczesną melancholię: postawa Łazarza, który jest często przedstawiany jako „zgnębiony”<sup>16</sup>, „z głową odwróconą do ściany”<sup>17</sup>, nawiązuje przede wszystkim do tradycyjnych reprezentacji anioła z pochyloną głową. Jeśli zaś chodzi o jego obsesję na

---

<sup>12</sup> Karta 151/8 „Szkicu”, dz. cyt., s. 956. Skrót S.U. odsyła do powieści *Szkola uczyć* Gustave’a Flauberta.

<sup>13</sup> Karty 173/30-174/31, tamże, s. 979–980.

<sup>14</sup> Karty 378/13, 379/14 „Starego planu”.

<sup>15</sup> Zob. następujący fragment: „W każdym razie zrobić z niego **człowieka**, a nie herosa. Tchórzliwego i odważnego, pracowitego i leniwego, kłamliwego i prawdomównego, szczerego i obłudnego. Nowoczesne, dzisiejsze „ja”. I skonfrontować go z Pauliną, stworzyć incydenty, niekończący się ciąg faktów zderzających ich z sobą. U Gérarda dominuje strach przed jutrem, przed tym, co po śmierci; strach przed śmiercią całkowicie go obezwładnia; po co to wszystko? Skoro wszystko i tak musi się skończyć, być może już teraz. Wpływa to na jego sposób działania. Strach w bólu, bunt przeciw bólowi” (Karty 380/15, 381/16 „Starego planu”).

<sup>16</sup> E. Zola, *Radość życia...*, dz. cyt., s. 154.

<sup>17</sup> Tamże, s. 271.

punkcie upływającego czy wręcz uciekającego czasu, którą na miedziorycie Albrechta Dürera symbolizuje klepsydra, w powieści odsyła do niej pewna konstelacja figur alegorycznych, wśród których znajdują się ocean i jego przyprływy oraz odpływy, a także metafora zegara i „dzwonu” bijącego serca<sup>18</sup>. Ten jednocześnie referencyjny i metaforyczny zbiór<sup>19</sup> należy łączyć z Baudelaire’owskim aspektem powieści.

„[M]elancholia bierze się z ludzkiej świadomości bycia śmiertelnym”, jak przypomina Jackie Pigeaud<sup>20</sup>. Kluczem do choroby Łazarza jest strach przed śmiercią<sup>21</sup>, któremu w notatkach przygotowawczych do powieści poświęconych jest wiele stron; powraca on również bezustannie w samym tekście. Na przykład w trakcie pierwszego ataku Łazarza, który stawia Paulinę w pozycji „wzruszonego widza”:

– Ty się tego nie uczyłaś – szepnęła w końcu – Każda gwiazda to słońce, dokoła którego obracają się takie maszyny jak ziemia; i jest ich miliardy, inne za tymi tu, ciągle inne... – Zamilkł i zaczął znowu głosem stłumionym przez dominujący dreszcz: – Nie lubię na nie patrzeć... Boję się.

Morze w chwili przyprływu niosło daleką skargę, podobną do rozpaczliwego płaczu opłakującego swą nędzę. Na olbrzymim, czarnym teraz widnokregu płonął lotny pył światów. I w tej skardze ziemi, miazdżonej nieskończonością gwiazd, dziecku wydało się, że słyszy szloch obok siebie.

– Co ci jest? Chory jesteś?

Nie odpowiadał, szlochał z twarzą zakrytą gwałtownie skurczonymi rękami, jakby po to, aby nie widzieć. Gdy mógł już mówić, wyjąkał:

– Och, umrzeć! Umrzeć!<sup>22</sup>

<sup>18</sup> „Bezustannie podśluchiwał życie w swoim wnętrzu, tak podniecony nerwowo, że słyszał, jak obracają się kółeczka maszynierii; bolesne skurcze żołądka, czerwone wydzieliny nerek, utajone gorąco wątroby; ale bardziej niż szmery innych organów ogłuszało go serce, tętniło jak dzwon w każdym punkcie ciała, aż po czubki palców. Jeżeli położył na stole łokieć, serce biło w łokciu, jeśli oparł kark o poręcz fotela, serce uderzało w karku; jeżeli siadał lub kładł się, serce biło w łydkach, bokach, brzuchu; nieustannie rozbrzmiewał ten dzwon, odmierzając życie ze zgrzytaniem rozkręcającego się zegara” (tamże, s. 179).

<sup>19</sup> Przestrzeń Dürerowskiej *Melancholii* przypomina nawet nieład panujący w pokoju przekształconym w laboratorium przez początkującego chemika, a później inżyniera, który eksponuje w nim retorty, mikroskop, słoje, przybory geometryczne i narzędzia służące do obróbki drewna, tworzące wrażenie przeładowania. Por. np. tę „tam[ę] wielkości zabawki, wystrugan[ą] z drewna przy pomocy noża” (tamże, s. 128 [tłumaczenie uzupełnione, gdyż w polskim wydaniu powieści opuszczono drugą część zdania]), miniaturowy model zapór przeciwburzowych. Por. także: „Widząc wznoszące się morze, zmiatające ziemię rozkołysanymi bałwanami, przenosiła pełen zwątpienia wzrok na zabawki skonstruowane przez Łazarza; szereg grobli, pali, miniaturowe tamy. Wielki pokój był nimi teraz zawalony” (tamże, s. 94). Przychylny Łazarza, który zgłębia również teorię sił i czyta *Podręcznik wzorowego cieśli*, można też zestawić z heblem, piłą, młotkiem, gwoździarnicą czy szczypcami spoczywającymi u stóp Dürerowskiego anioła.

<sup>20</sup> J. Pigeaud, *La Maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris 1989, s. 125.

<sup>21</sup> Wyraża się on czasem w sposób przejmujący, jak w chwili narodzin jego syna: „Ta rodzająca się istota budziła w nim śmiertelny smutek” (E. Zola, *Radość życia...*, dz. cyt., s. 271).

<sup>22</sup> Tamże, s. 38.

Przypadek Łazarza wydaje się więc w dużym stopniu zgodny z teoriami sformułowanymi w starożytnych traktatach, a następnie w nowożytnych pracach Jeana-Étienne'a Dominique'a Esquirola i Philippe'a Pinela<sup>23</sup> na temat melancholii.

Jego „terapeutka”, Paulina, używa różnych metod: rozmów, w trakcie których polemizuje z teoriami Arthura Schopenhauera, darów pieniężnych (finansuje projekty Łazarza: stworzenie fabryki przetwarzającej algi, później, dwukrotnie, tam mających powstrzymać morze, które w czasie każdej burzy niszczy część miasteczka), aby zwalczyć trapiącą go nudę; aktywnego uczestnictwa w jego projektach z zakresu chemii i fizyki; częstych spotkań z Luizą, które mają mu dostarczyć rozrywki, a nawet flirtu. W końcu zresztą ustąpi miejsca Luizie, a później stanie się matką zastępczą dla dziecka Luizy i Łazarza.

W wydaniu Pauliny pocieszenie polega więc głównie na poświęcaniu się: dawanie jest u niej związane z odbieraniem sobie, odejmowaniem, jak gdyby negatywność charakteryzującej Łazarza melancholii podlegała u niej przemieszczeniu i odwróceniu. Temu, który nie daje niczego, tak bardzo jest zajęty własnym cierpieniem, odpowiada ta, która daje wszystko, a nawet poświęca swe serce, nadzieję na karierę oraz niezależność w przyszłości. Również w odniesieniu do jej majątku, pocieszać znaczy zawsze dawać, a więc tracić i poświęcać to, co posiada.

## Wzorcowość

Łazarz jest również pomyślany jako postać aktualna, uhistoryczniona, i w ten właśnie sposób opisuje go doktor, który, jak często lekarze w utworach Zoli, ma wiele do powiedzenia:

Ach, poznaję w tym dzisiejszych młodych, którzy skosztowali wiedzy i teraz cierpią, ponieważ nie mogli zaspokoić dążeń do dawnych idei absolutu, wyspanych z mlekiem karmicielek. Chcielibyście odnaleźć w nauce natychmiast, i to hurtem, wszystkie prawdy, podczas gdy my zaledwie je odcyfrowujemy i niewątpliwie nie wykrócą one poza wieczne poszukiwania. Więc negujecie wszystko i zwracacie się znowu ku wierze, która was już nie chce, wpadacie więc w pesymizm... Tak, to choroba kończącego się wieku, jesteście Werterami na opak<sup>24</sup>.

Łazarz jest człowiekiem swoich czasów, a nawet typem („dzisiejszych młodych”), obdarzonym historyczną wzorcowością, porównywalną z tą charakteryzującą Wertera czy Renégo<sup>25</sup>. W notatkach przygotowawczych do powieści Zola ostrzega samego siebie przed niebezpieczeństwem tendencyjności. Schopenhauerowski pesymizm ożywia więc

---

<sup>23</sup> Por. uwagi o melancholii w książce Jackie Pigeaud (*La Maladie de l'âme...*, dz. cyt., s. 133 i nast.).

<sup>24</sup> E. Zola, *Radość życia...*, dz. cyt., s. 175.

<sup>25</sup> Zola już wcześniej wykorzystał tę metodę, tworząc postać Vallagnosca w powieści *Wszystko dla pań*; Oktaw czyni do niego aluzję, gdy kpi sobie „z tych wszystkich zniechęconych, zgorzkniałych pesymistów, tych okaleczonych nowoczesną nauką płacziwych poetów i wiecznie urażonych sceptyków, którzy nie mogą znaleźć miejsca we współczesnym ogromnym warsztacie pracy” (E. Zola, *Wszystko dla pań*, przeł. Z. Matuszewicz, Warszawa 1998, s. 79).

starą dobrą melancholię, przekształcając ją w kpinę i ten rodzaj śmiechu, który często wykrzywia usta Łazarza<sup>26</sup>, gdy wspomina on o końcu, bezużyteczności wszelkiego wysiłku, „nudzie istnienia”<sup>27</sup>. W takie nowe szaty przyobleka się stara nerwica, nasilając się pod wpływem postępu nauki. Przyływy „czarnej żółci” następują regularnie, przy okazji historycznych przesileń (rewolucji i ich następstw) lub u niektórych osób (Pascal ze swoją „wiekiustą ciszą [...] nieskończonych przestrzeni”). W ten sposób, mimo swej pozornej „dzisiejszości”, człowiek u Zoli podlega tej naturalizacji rozwoju historycznego, składającego się z cykli i powtórzeń, która wyznacza koncepcję czasu autora *Rougon-Macquartów*.

Ale choć postaci w podobnym stopniu dotyczą rytmy i cykle (u Łazarza chodzi o bicie serca porównane do bicia zegara oraz o nawiedzające go co wieczór ataki lęku, które zdają się towarzyszyć odpływom oceanu, zaś u Pauliny na przykład o regularne krwawienie), odciskają one na nich inne piętno: kobieta zawsze odzyskuje siły, tymczasem „straty”, jakie ponosi jej kuzyn, są jednocześnie widoczne i nie do odrobienia:

To ginął on sam, jego ciało ulegało rozkładowi: włosy wypadły, brakło mu kilka zębów, czuł, jak wiotczeją mu mięśnie, jak gdyby przyzywała je ziemia. Nadchodzenie czterdziestki przejmowało go czarną melancholią, teraz już szybko przyjdzie starość, a wraz z nią kres<sup>28</sup>.

Negatywność aktywna wewnątrz ciała pozostawia ślady, widać ją. Paulina natomiast nie zmienia się, nie starzeje: wiecznie młoda, „linieje” i odradza się, czego metaforą wydają się przyływy oceanu, bo jak morze, ona również się nie zużywa, nie wyczerpuje ani nie męczy. Tymczasem u Łazarza powtarzanie zamienia się w przymus (jego wiele mówiącym symptomem jest arytmomania<sup>29</sup>) i naznacza ciało, determinując gesty i mimikę.

W świecie zewnętrznym to ocean niewątpliwie symbolizuje wolę życia, tę powszechną, nieświadomą<sup>30</sup> życiową siłę, z którą Łazarz walczy, uwikłany w dziwną sprzeczność między pragnieniem śmierci, która położy kres wszystkiemu, a lękiem przed nią. Nic dziwnego więc, że chce okiełznać morze, uczynić z niego posłuszne zwierzę, ujarzmić je, zbić na nim majątek, oraz że mu się to nie udaje: jak wszyscy melancholicy, jest szczurem lądowym. Paulina natomiast akceptuje cykl życia i śmierci, paradoksalnie czyniąc z myśli Schopenhauera, zreinterpretowanej przez Zolę, filozofię feministyczną, być może dlatego, że nie intelektualizuje nadmiernie, a jedynie aprobeuje. Bo to dlatego, że w większym stopniu zależy od rytmu natury, kobieta jest w powieści Zoli najlepszą interpretatorką frankfurckiego filozofa.

<sup>26</sup> Zob. E. Zola, *Radość życia...*, dz. cyt., s. 42, 44–45, 233 i niemal wszędzie.

<sup>27</sup> Tamże, s. 233.

<sup>28</sup> Tamże, s. 231.

<sup>29</sup> Zob. następującą uwagę Jackie Pigeauda: „Liczenie, mierzenie stanowią obsesję melancholika” (*Melancholia. Le malaise de l'individu*, Paris 2008, s. 12).

<sup>30</sup> „Wrogie parcie *physis*, nieodparty nacisk naturalnego żywiołu, [...] [są] tematycznymi niezmiennikami, w oparciu o które Zola opisuje [...] obsesję śmierci”, jak ujmuje to Jean-Louis Cabanès w pracy *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856–1893)*, Paris 1991, s. 751.

Lecz również i przede wszystkim dlatego, że jest obdarzona współczuciem: „Dostrzegać swoje cierpienie u innych i litować się nad wszystkim, co cierpi (56) – bardzo ważne, to cała moja Paulina”, zapisuje Zola w swoich notatkach z *Pensées, Maximes et Fragments* [Myśli, maksym i fragmentów] Schopenhauera, które ukazały się w tłumaczeniu Jeana Bourdeau w 1880 roku<sup>31</sup>. Powieściopisarza uderzyły również refleksje zawarte w książce Théodule’a- Armanda Ribota zatytułowanej *Philosophie de Schopenhauer* [Filozofia Schopenhauera], opublikowanej w 1874 roku: „Trzeba przyznać [...], aby wejść w dziedzinę moralności, że ‘ja’ jest niczym, że zasada jednostkowości posiada wartość jedynie pozorną [...]. Podstawą moralności jest współodczuwanie czy też, jak to jeszcze ujmuje Schopenhauer, litość (*Mitleid*), miłosierdzie (*Menschenliebe*)”<sup>32</sup>. Zola wyciąga z tego następujące wnioski: „Na dole egoizm, wola życia. Na górze uznanie, że ‘ja’ jest niczym. [...] ‘ja’ Łazarza, który się miota (przeciw Schopenhauerowi) Paulina z Schop. Jej ‘ja’ w ‘ja’ innych (121) podstawa współodczuwania, litość, miłosierdzie”<sup>33</sup>.

## Podsumowanie

Najlepszym filozofem mogłaby więc być kobieta „nie mając[a] głowy do metafizyki”<sup>34</sup>, jak mówi o niej Łazarz, kobieta działająca, a nie rezonująca i wymykająca się w ten sposób temu „zapamięta[em] pesymi[ście]”, który mówi, że gwiazdy zdmuchnie jak świeczki”, a co wieczór boi się zdmuchnąć świeczkę, nim położy się do łóżka<sup>35</sup>... Wchodząc w rolę kobiety pocieszającej i miłosiernej, Paulina zostaje jednocześnie obdarzona wszystkimi cechami młodej dziewczyny z tzw. „powieści przyzwoitej”: poświęceniem, solidnym zdrowym rozsądkiem, altruizmem.

Czy wobec tego Schopenhauer nie służy powieściopisarzowi jako alibi umożliwiająca zarówno unowocześnienie melancholii, jak i skojarzenie kobiety z miłosierdziem? Czytelnikowi zapewne nie umknęło, że Paulina jest nazywana „panienką”<sup>36</sup>, podobnie jak Célie Merquem w powieści George Sand z 1853 roku, ta Célie, która co tydzień udziela „posłuchania” ubogim chłopom. Paulina rzeczywiście bardzo przypomina bohaterki Sand, często charakteryzujące się swego rodzaju Corneille’owskim heroizmem w jednoczesnej afirmacji i wycofaniu oraz uosabiające, na czele z Consuelo, wartość pocieszenia<sup>37</sup>. Filozofia i dyskurs o nowoczesności rozczarowanej młodzieży mogłyby więc mieć na celu zamaskowanie tego, co autor *Rougon-Macquartów* odrzuca i czego nie może

<sup>31</sup> Karta 262/3, *Dossier préparatoire de La Joie de vivre*, dz. cyt., s. 1068. Odsyłacz do strony odnotowany przez Zolę odpowiada wydaniu z 1880 roku.

<sup>32</sup> T. Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer*, cyt. za R.-P. Colin, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Lyon 1979, s. 170.

<sup>33</sup> Karta 276/5, *Dossier préparatoire de La Joie de vivre*, dz. cyt., s. 1084.

<sup>34</sup> E. Zola, *Radość życia...*, dz. cyt., s. 75.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Tamże, s. 88.

<sup>37</sup> Uderzający jest pewien szczegół: pierwszym imieniem, jakie nosił Łazarz, było imię Albert, które nosił również hrabia de Rudolstadt w dwutomowej powieści George Sand, opublikowanej w latach 1842–1844.

napisać: „powieści przyzwoitej”, powieści moralizatorskiej<sup>38</sup>, która nie byłaby nawet ironiczna (a taka jest czasem *Kartka miłości* z 1878 r.). Tak więc odniesienia do współczesnej ideologii, podobnie jak akcent położony na fizjologię (menstruacja, puchlina wodna, poród, symptomy podagry *ad libitum*) oraz patologie społeczne mogłyby być formą hołdu złożonego estetyce realistycznej, pozwalającego Zoli napisać powieść konsolacyjną, powieść, w której „kobieta istnieje, w któr[ej] świat kręci się wokół niej, w któr[ej] jest ona przedmiotem pozytywnej lub negatywnej pasji<sup>39</sup>”, powieść w wielu aspektach przypominającą utwory George Sand.

## Bibliografia

- Cabanès J.-L., *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856–1893)*, Paris 1991.
- Cabanès J.-L., *La Joie de vivre ou les créances de la charité*, „Littératures” 2002, nr 47, s. 125–136.
- Colin R.-P., *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Lyon 1979.
- Dossiers préparatoires*, red. C. Becker, przy współpracy V. Lavielle, t. 4, Paris 2009.
- Goncourt E. de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris 1989.
- Pigeaud J., *La Maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris 1989.
- Pigeaud J., *Melancholia. Le malaise de l'individu*, Paris 2008.
- Pour une littérature du care*, red. A. Gefen, A. Oberhuber, <https://www.fabula.org/colloques/sommaire8205.php> [dostęp: 10.07.2024].
- Reverzy É., „*Tous bons et tous se dévorant*”. *Formes et figures de la bonté chez Zola*, [w:] *Le Bien. Édification, exemple et scandale dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle*, red. M. Bertrand, P. Tortonese, Paris 2017, s. 125–140.
- Thibaudet A., *Réflexions sur le roman*, Paris 1938.
- Zola E., *Radość życia*, przeł. M. Hulewiczowa, Warszawa 1959.
- Zola E., *Wszystko dla pań*, przeł. Z. Matuszewicz, Warszawa 1998.

## About the value of consolation. Reading *The Bright Side of Life* by Émile Zola

### Abstract

This study of *The Bright Side of Life* seeks to identify the values of consolation in a novel that claims to be “psychological”, using the notion of “care”. Its exemplary dimension and ethical purpose are based on the codes of honest literature, and feature a female character close to those of George Sand.

**Słowa kluczowe:** Émile Zola, naturalizm, troska

**Keywords:** Émile Zola, naturalism, care

<sup>38</sup> Por. É. Reverzy, „*Tous bons et tous se dévorant*”. *Formes et figures de la bonté chez Zola*, [w:] *Le Bien. Édification, exemple et scandale dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle*, red. M. Bertrand, P. Tortonese, Paris 2017, s. 125–140.

<sup>39</sup> Zgodnie z definicją Alberta Thibaudeta: „Powieść jest gatunkiem, w którym kobieta istnieje, w którym świat kręci się wokół niej, w którym jest ona przedmiotem pozytywnej lub negatywnej pasji” (*Réflexions sur le roman*, Paris 1938, s. 246).

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 24 (2024)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.24.21

**Iwona Węgrzyn**

Uniwersytet Jagielloński

ORCID 0000-0001-6591-9446

## „Nasza Francja”. Julian Klaczko o wartościach, wolności wyboru i lojalności

Gdy w 1909 roku, dwa lata po śmierci Juliana Klaczki, Stanisław Tarnowski publikował poświęconą mu monografię, o bohaterze swego dzieła pisał:

Inteligencją ze wszystkich najświetniejszą, przez pół wieku złączony z całą współczesną sobie historią Polski i jej cywilizacją, w swoim czasie pierwszy między pisarzami, pierwszy jako talent pisarza, jako bystrość polityka, jako znawca i sędzia rzeczy literatury i sztuki, przez cały ciąg życia postawiony w stosunkach trudnych a nieraz bardzo bolesnych, znoszący je z godnością i szlachetnością niezrównaną, ojczyźnie służący ze wszystkich sił, miłujący ją, bolejący z nią razem i nad nią z całej duszy. Klaczko jest wielką chwałą narodu, ale i wielkim dla niego przykładem<sup>1</sup>.

Tarnowski podziwiał Klaczkę. Widział w nim swego intelektualnego mistrza, ale i politycznego patrona całego konserwatywnego stronnictwa stańczyków, które po 1869 roku, w dobie autonomii, objęło władzę w Galicji. Widział w nim wielkiego znawcę literatury, wybitnego eseistę i nieprzeciętnego pisarza politycznego, którego sukces mierzony był rozpoznawalnością nie tyle w lokalnym, polskim kręgu, ile prawdziwie europejską sławą – przed ostrym piórem Klaczki jako publicyisty „Revue des Deux Mondes” drzeć mieli najpotężniejsi politycy tamtych czasów: żelazny kanclerz Otto von Bismarck i twórca rosyjskiej imperialnej dyplomacji Aleksandr Górczakow. W kręgu krakowskich konserwatystów szanowano Klaczkę także dlatego, że po klęsce powstania styczniowego znacząco przyczynił się do wypracowania nowego modelu współpracy z austriackimi władzami<sup>2</sup>. Przyjmując stanowisko hofrata (radcy stanu w Ministerstwie Spraw Zagranicznych) w rządzie Friedricha von Beusta, wskazywał drogę, którą

<sup>1</sup> S. Tarnowski, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Julian Klaczko*, t. 1, Kraków 1909, s. 4.

<sup>2</sup> Zob. M. Król, *Konserwatyści a niepodległość*, Warszawa 1985.

podążyło wielu galicyjskich polityków najpierw współpracujących, a następnie współtworzących administracyjny aparat CK Monarchii.

Podkreślając wielkie zasługi Klaczki, Tarnowski zmagał się jednak ze świadomością, że jego biografia i dzieła pozostawały wciąż niepokojąco obce polskim czytelnikom:

Rzecz szczególna, a niemiła zaiste – pisał – nawet kiedy dawał satysfakcję polskiemu uczuciu i ludzkiemu sumieniu, kiedy pierwszy, a do dziś dnia najpotężniej, przenikał na wskroś Bismarcka i w obliczu całego świata ukazywał go w prawdziwym świetle, nawet wtedy pozostał Klaczko nieznanym dla swoich rodaków. Podziwiała go Francja, Dania okazywała wdzięczność, Bismarck pienił się i zgrzytał ze złości, ale w Polsce na każde sto tysięcy czytających, oświeconych, dobrze jeżeli dziesięciu czytało *Etudes de Diplomatie* i *Dwóch kanclerzy*<sup>3</sup>.

W latach późniejszych, za sprawą Romana Brandstaettera, autora szkicu *Tragedia Juliana Klaczki*<sup>4</sup>, temat obcości pisarza został jednoznacznie powiązany z jego żydowskim pochodzeniem. Przekonanie, że mimo konwersji i wielokrotnie manifestowanego przywiązania do katolickiej ortodoksji, wciąż pozostawał on jedynie tragicznym Żydem, który zmagał się ze swym odstępstwem od tradycji ojców, na lata zdominowało opowieści o tym niezwykłym twórcy i jego tożsamościowych wyborach<sup>5</sup>.

Tymczasem pewna anegdota z epoki galicyjskiej aktywności politycznej Klaczki rzuca nieco inne światło na ów problem. Przytoczył ją Tarnowski w kontekście wystąpienia pisarza na sesji Sejmu Galicyjskiego we Lwowie 30 sierpnia 1870 roku. Jeden z posłów pod wrażeniem wygłoszonej przez Klaczkę mowy miał zwrócić się do niego: „Nie wiedziałem, że Pan Dobrodziej tak dobrze umie po polsku”<sup>6</sup>. Słowa te przytaczane bywają na prawach dykteryjki, potwierdzającej środowiskową jedynie rozpoznawalność pisarza – znany i ceniony wśród paryskiej emigracji i arystokratycznych elit galicyjskich, był Klaczko pisarzem i politykiem niemal zupełnie nieznanym w szerszych kręgach polskich czytelników i wśród uczestników krajowego życia publicznego. Tarnowski w komentarzu zauważał, że źródłem nieporozumienia mogła być pełniona przez Klaczkę funkcja w austriackim rządzie, a ów niefortunny komplement jedynie potwierdzał, że powszechnie widziano w pisarzu wiedeńskiego (mówiącego po niemiecku) urzędnika. Uwaga pod wieloma względami trafna, ale zważywszy, że wygłoszona owego dnia mowa dotyczyła Francji i fakt, że dzieła Klaczki nie były znane polskim czytelnikom, bo znacząca ich część ukazywała się po francusku, można zaryzykować twierdzenie, że postrzegano go nie tyle jako Austriaka, ile Europejczyka lub wręcz Francuza.

<sup>3</sup> S. Tarnowski, *Przedmowa*, [w:] J. Klaczko, *Szkice i rozprawy literackie*, Warszawa 1904, s. II.

<sup>4</sup> R. Brandstaetter, *Tragedia Juliana Klaczki*, „Miesięcznik Żydowski” 1932, t. 2, s. 383–412.

<sup>5</sup> Polemikę na ten temat prowadzili: M. Bieńczyk, *Wileński debiut Juliana Klaczki*, „Zeszyty Literackie” 1989, nr 28 i 29 oraz Z. Baran, *Z listów do redakcji*, „Zeszyty Literackie” 1990, nr 31. Tekst Bieńczyka ukazał się następnie w tomie *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002. Zob. także J. Błoński, *Autoportret żydowski*, [w:] tegoż, *Kilka myśli co nie nowe*, Kraków 1985, s. 115–116.

<sup>6</sup> S. Tarnowski, *Julian Klaczko*, dz. cyt., t. 2, Kraków 1909, s. 150.

W drugiej połowie XIX wieku informacje na temat żydowskiego pochodzenia Juliana Klaczki dostępne były ograniczonemu kręgowi odbiorców – żywiła się nimi głównie środowiskowa plotka. Zasadniczo albo o pisarzu nie wiedzano nic, albo znano go jako publikującego we Francji ustosunkowanego komentatora politycznego. Zastanawiając się nad przyczynami nieznajomości dzieł Klaczki i wyczuwalnego dystansu wobec jego osoby, warto podjąć ów francuski wątek i przypomnieć kilka wypowiedzi pisarza na temat Francji – jej roli w Europie, roli w historii Polski, a przede wszystkim w jego własnym doświadczeniu biograficznym.

Rzecz wydaje się tym bardziej interesująca, że dotyczy wyjątkowego momentu w dziejach. Wspomnianą mowę Klaczko wygłosił w czasie obrad Sejmu Krajowego, w przededniu bitwy pod Sedanem, w krytycznym momencie wojny francusko-pruskiej. Nikt jeszcze nie mógł wiedzieć, jak potoczą się losy wojny i jak bardzo zagrożone jest II Cesarstwo, ale powszechnie zdawano już sobie sprawę, że rzeczywistą stawką francusko-pruskiego konfliktu jest nowy porządek w Europie. W 1870 roku rozpadał się mit o potędze Francji – mit o Francji jako potędze przewodzącej narodom Europy. Możliwe zwycięstwo Prus zwiastowało koniec znanego świata.

Rozpoczynając swą mowę od słów: „Jesteśmy świadkami (...) jednego z największych i najsroższych, a w skutkach swoich najpłodniejszych bojów, jakie wiek ten, a może i dawne wieki widziały”<sup>7</sup>, Klaczko odbierał swym słuchaczom złudne poczucie bezpieczeństwa, jakie dawało im przekonanie, że to nie jest ich wojna. Jego głos był stanowczym, przepełnionym emocjami apelem do obradujących posłów galicyjskich, by jako Polacy zwrócili się do cesarza Franciszka Józefa o pomoc dla Francji. Przemówienie, określone przez Tarnowskiego jako „głos grzmiący, złowrogi, błagalny – bezskuteczny, ale nie marny jednak, bo nie jest nigdy marnym głosem sumienia i honoru, a potrzebny był tym bardziej, jeden dał się słyszeć na świecie”<sup>8</sup>, nie osiągnęło zamierzonego celu. Posłowie nie zdecydowali się poprzeć „sprawy francuskiej”. Efekty mowy miały charakter wyłącznie symboliczny, były to: zbiórka funduszy na rzecz rannych Francuzów (poselstwu francuskiemu przekazano 835 florenów), a dla samego mówcy oznaczały konieczność podjęcia decyzji o odejściu z austriackiej służby dyplomatycznej.

Mowa Klaczki po dziś dzień pozostaje wspaniałym przykładem dziewiętnastowiecznego oratorstwa: bieżące wydarzenia ujmowała w szerokiej moralnej i historyzoficznej perspektywie; eskalując emocje, posłów prowincjonalnego parlamentu czyniła współodpowiedzialnymi za los Europy; przepełniona była wiarą w sprawczą moc słowa. Polityczne cele, doraźność wojennego kontekstu zostały przez mówcę odsunięte na plan dalszy, otwierając pole moralnej refleksji nad polityką jako przestrzenią wartości, wśród których lojalność wobec niegdyśszego sojusznika pozostawała jedną z najważniejszych. Przede wszystkim jednak wystąpienie Klaczki w nowym kontekście historycznym aktualizowało romantyczną, wykształconą w kręgach polistopadowego wychodźstwa tradycję postrzegania Francji jako politycznego i moralnego gwaranta europejskiego *status quo*.

---

<sup>7</sup> Za: tamże, s. 140.

<sup>8</sup> Tamże, s. 138.

Mówca przekonywał swych słuchaczy, że rzeczywistą stawką toczonej przez Francuzów wojny nie jest uzyskanie przewagi w sąsiedzkim konflikcie, ale zachowanie europejskiego ładu, zagrożonego przez konfrontacyjną politykę kanclerza Bismarcka, dążącego do zjednoczenia Niemiec. Klaczkowski widział w wojnie francusko-pruskiej zderzenie dwóch przeciwstawnych „historycznych idei”:

Po jednej stronie stoi naród, z którym wiążą nas tradycje, naród, który przede wszystkim jest ludzkim, który jest przede wszystkim uniwersalnym. Wszystkie dążności tego narodu, wszystkie jego czyny i dzieła mają i miały zawsze charakter i cechę, i cel powszechności. Od wojen krzyżowych począwszy aż do wielkich przemian z przeszłego wieku, wszędzie Francja przewodzi swoją myślą ludom, i jak ten kronikarz, który zebrał różne roczniki dotyczące się wojen krzyżowych, nazwał je *Gesta Dei per Francos*, czyny Boże przez Franków zdziałane, tak śmiało powiedzieć można, że wszystko, co dobrego lub też złego od wieków na świecie się działo, było zdziałane przez Franków. Oni dali popęd do wszystkiego, co świat nowszymi pchnęło tory, oni byli początkiem w dobrym, jak i złym, i losy też ich dotyczą uniwersalnie całej ludzkości (...)

Naprzeciwko niej [Francji – IW] stoi państwo, którego charakteryzować nie potrzebuję, bo każdy z nas, i każdy Słowianin, czuje i wie, co znaczy Krzyżak, bo miecz jego na naszych kartach krwawo dzieje wypisał; dzieje tych, którzy jak do nas przyszli, nazywali się Niedźwiedziami, nazywali się Lwami, przybierali sobie zawsze drapieżne imiona, jakby z poczucia i przyznania, i zawczasu wcielili w historię to przestraszające prawo, które Darwin usiłuje wykazać w historii natury, prawo, co słabych i małych oddaje na żer silnym i wielkim. Biada słabym! Biada małym! – to hasło tych rycerzy pogańskiego zakonu<sup>9</sup>.

Dzisiejszym czytelnikom umknąć może ryzyko, z jakim wiązało się to wystąpienie. Klaczkowski, na forum koncesjonowanego przez Habsburgów parlamentu, dopominał się o lojalność wobec kraju, który wielokrotnie w przeszłości z Austrią walczył; kraju, z którym Polaków łączyło, jak sam podkreślał, najszlachetniejsze braterstwo – „braterstwo broni”. Pisarz nie mógł wspomnieć ani o wspólnie przeżytym pod sztandarami Napoleona szlaku bojowym, ani o schronieniu udzielonym przez Francję polistopadowym wychodźcom, mógł jedynie, odwołując się do tradycji rycerskiego honoru, przypominać o polskich zobowiązaniach wobec znajdującej się w potrzebie Francji:

Temu to państwu – mówił – winniśmy odzyskanie jednego z najdroższych dla każdego narodu klejnotu, odzyskanie naszej chwały rycerskiej, wojennej. Kiedyś w XVIII wieku zostali podzieleni, kiedyś nie bronili naszego kraju, i śmiesznie małe siły, takie jakie dziś ledwo jedno małe miasto francuskie zajmuje, wystarczyły do zapanowania nad wielką Rzeczpospolitą, upadliśmy w szacunku świata! Ten szacunek utracony, Francja nam go na nowo wróciła, ona nam dała sposobność naprawienia sławy polskiego oręża pod Dąbrowskim, pod Poniatowskim<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 140–141.

<sup>10</sup> Tamże, s. 143.

Stawiając na szali swą pozycję w rządzie i nawołując, by Polacy spłacili swój dług, Klaczko wywiązywał się także ze swych prywatnych zobowiązań. On sam również był dłużnikiem Francji i Francuzów.

Historię związków Juliana Klaczki z Francją i francuską kulturą należy opowiedzieć, rozpoczynając od wileńskiego dzieciństwa pisarza. Urodzony w żydowskiej rodzinie maskilów, Klaczko od najmłodszych lat postrzegany był jako cudowne dziecko – zadziwiał znajomością języków, erudycją i poetyckim talentem<sup>11</sup>. Tradycyjne związki zwolenników Haskali (żydowskiego oświecenia) z kulturą niemiecką zdawały się przesądzać, że po ukończeniu studiów w Królewcu, a później po okresie współpracy z Georgiem Gottfriedem Gervinusem, wybitnym historykiem, literaturoznawcą i redaktorem liberalnej gazety „Deutsche Zeitung”, swą przyszłość zwiąże z Prusami. Tymczasem „osobliwe i powikłane losy”<sup>12</sup> konsekwentnie wiodły go w stronę polskości. Prawdopodobnie za sprawą matki jeszcze w dzieciństwie zetknął się z literaturą polskiego romantyzmu i to doświadczenie radykalnie przewartościowało jego życie. Fascynacja twórczością Mickiewicza poprowadziła go najpierw ku polszczyźnie, a następnie ku polskości, którą wybrał zarówno w sensie narodowym jako swą przybraną tożsamość, jak i aksjologicznym jako zespół wartości, którymi kierował się przez całe życie.

Wybuch Wiosny Ludów stał się momentem zwrotnym w biografii pisarza. Z entuzjazmem włączył się w działania polskich powstańców w Wielkopolsce, czym ostatecznie zamknął sobie możliwość pozostania w Niemczech. Zmuszony do opuszczenia Prus, w 1849 roku na miejsce swego pobytu wybrał Paryż. Ściągnęła go tam nie tyle kultura francuska czy perspektywy ewentualnej kariery, ile fakt, że od 1831 roku stolica Francji stała się stolicą polskiego wychodźstwa. Tu, po klęsce powstania listopadowego, schronienie znaleźli polscy przywódcy polityczni i przywódcy duchowi – romantyczni poeci, tu wychodziły polskie książki i gazety, tu wreszcie mieściły się emigracyjne instytucje i toczyło się codzienne życie emigranckiej wspólnoty.

Klaczko szybko odnalazł się w tym środowisku. Początkowo utrzymywał się trochę z guwernerki, a trochę z dziennikarskich korespondencji przesyłanych do prasy krajowej. Jego miejsce w kręgu emigrantów ostatecznie zostało zdefiniowane, gdy zbliżył się do Hôtel Lambert (konserwatywnego środowiska skupionego wokół księcia Adama Jerzego Czartoryskiego) i został współpracownikiem pisma „Wiadomości Polskie”: publicystą oraz wydawcą. W przeciwieństwie jednak do większości polskich emigrantów „zamykających się” w wychodźczej diasporze, Klaczko próbował swoich sił także jako współpracownik pism francuskich – pisywał recenzje i przeglądy wydawnictw szeroko łączących się ze sprawą polską. W pierwszych latach jego pobytu w Paryżu powstał cykl „przeглядów krytycznych” *Livres allemands et slaves*, ukazujący się na łamach „Revue Contemporaine” i „Revue de Paris” w latach 1854–1855, oraz recenzje: *Athènes aux quinzième, sixième et dix-septième siècles par M. le comte de Laborde* („Revue de Paris” 1855), *Celtes et Germains* („La Revu Contemporaine”

<sup>11</sup> Ferdynand Hoesick podkreślał, że „upodobanie Klaczki w literaturze francuskiej zaczęło się u niego już od wczesnego dzieciństwa”. F. Hoesick, *Julian Klaczko. Rys życia i prac (1825–1904)*, Kraków 1904, s. 62.

<sup>12</sup> Z. Baran, *Itaka Juliana Klaczki*, Kraków 1998, s. 21.

1855), *La seconde édition d'un roman inédit. Lettre à M. Edmond About, auteur de „Tolla”* („Revue de Paris” 1855)<sup>13</sup>.

Korzystając ze swej rosnącej renomy publicysty, Klaczko podjął się także roli interpretatora i popularyzatora dzieł literatury polskiej dla czytelników europejskich, czego efektem stały się rozprawy: *Étude sur Adam Mickiewicz. La Crimée poétique*<sup>14</sup> oraz *La poésie polonaise au dix-neuvième siècle et le poète anonyme*<sup>15</sup>. Pierwsza z wymienionych prac jest adresowaną do francuskich czytelników prezentacją arcydzieła polskiej liryki romantycznej: *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza. Klaczko, wykorzystując zainteresowanie czytelników problematyką toczącej się wojny krymskiej, sięgnął po tłumaczenie Mickiewiczowskiego cyklu pióra Rogera Raczyńskiego, by pokazać wartość tej poezji w szerokim kontekście historii podboju Krymu, literackich przetworzeń tematów orientalnych, ale też historii i tradycji europejskiego sonetu. Oryginalność ujęcia Mickiewicza Klaczko udowadniał, kontrastując poetykę sonetów z Puszkiniowską *Fontanną Bakczysaraju*. Z kolei rozprawa *Poeta bezimienny*, prezentująca francuskim odbiorcom twórczość Zygmunta Krasińskiego, przeszła do historii jako pierwsza syntetyczna prezentacja spuścizny zmarłego dwa lata wcześniej poety. Na jej kartach krytyk dowodził pośmiertnego tryumfu autora *Irydiona*, uważając, że wydarzenia warszawskie roku 1861 zostały zainspirowane ideałami poezji romantycznej, a szczególnie przekonaniem o stałej obecności pierwiastka moralnego w dziejach narodu.

Późniejsze rozprawy Klaczki, publikowane na łamach „Revue des Deux Mondes”, zdominowała tematyka polityczna: *L'agitation unitaire en Allemagne et le régime constitutionnel en Prusse*<sup>16</sup>; *Deux Négociations de la diplomatie européenne. Pologne et Danemark*<sup>17</sup>; *Le crise en Allemagne*<sup>18</sup>; *Le Congrès de Moscou et la propagande panslaviste*<sup>19</sup>; *Les préliminaires de Sadowa. Étude diplomatique*<sup>20</sup>; *Une annexion d'autrefois. L'union de la Pologne et de la Lithuanie*<sup>21</sup>; *Chronique de la quinzaine*<sup>22</sup>; *Deux chanceliers*<sup>23</sup>. Rozprawy te przyniosły Klaczce europejską sławę i renomę jednego z najwybitniejszych publicystów politycznych swej epoki – człowieka, który

<sup>13</sup> Artykuły w tłumaczeniu A. Potockiego, przedrukowane zostały w tomie: J. Klaczko, *Szkice...*, dz. cyt.

<sup>14</sup> „Revue Contemporaine” 1855, t. 19. Przekład na język polski: *Półwysep krymski w poezji*, przeł. A. Potocki, [w:] J. Klaczko, *Szkice...*, dz. cyt.

<sup>15</sup> „Revue des Deux Mondes” 1862, t. 37, nr 1. Przekład na język polski: *Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny*, przeł. J. Jabłonowski, [w:] J. Klaczko, *Szkice...*, dz. cyt.

<sup>16</sup> „Revue des Deux Mondes” 1862, t. 42 i 1863, t. 43.

<sup>17</sup> „Revue des Deux Mondes” 1864, t. 53, nr 2–3, 1865, t. 55, nr 1, t. 56, nr 3, t. 58, nr 2 i 4, wyd. osobne Paryż 1866.

<sup>18</sup> „Revue des Deux Mondes” 1866, t. 63, nr 1.

<sup>19</sup> „Revue des Deux Mondes” 1867, t. 71, nr 1.

<sup>20</sup> „Revue des Deux Mondes” 1868, t. 77, nr 2–3, wyd. osobne Paryż 1869.

<sup>21</sup> „Revue des Deux Mondes” 1869, t. 82, nr 1 i 3.

<sup>22</sup> „Revue des Deux Mondes” 1870, t. 85, nr 1.

<sup>23</sup> „Revue des Deux Mondes” 1875, t. 9, nr 4, t. 10, nr 1 i 4, t. 11, nr 2, t. 12, nr 2, 1876, t. 13, nr 2.

europiejskim czytelnikom nie pozwalał zapomnieć o „sprawie polskiej”, ale przede wszystkim przenikliwie analizował strategię polityczną Prus i Rosji<sup>24</sup>.

Ta pobieżna prezentacja tytułów francuskich rozpraw Klaczki pozwala uzmysłowić sobie, jak niezwykle szeroki był horyzont jego zainteresowań. Obejmując doraźną działalność recenzencką, erudycyjne studia literaturoznawcze oraz wnikliwe i, jak przyszłość pokaże, przenikliwe analizy polityczne na łamach jednego z najważniejszych czasopism ówczesnej Europy, dowodzi, jak daleką drogę przebył ich autor, wędrując od wileńskiego getta do najświetniejszych paryskich redakcji i salonów. W tamtej epoce spektakularną karierę Klaczki – cenionego współpracownika „Revue des Deux Mondes” – można było porównywać jedynie z sukcesem Adama Mickiewicza jako wykładowcy Collège de France.

Równocześnie jednak to, co dla jednych było powodem do sławy Klaczki (choćby znajomość języka francuskiego w tym stopniu, że pisarz powszechnie uważany był przez Francuzów za wybitnego stylistę), innych prowokowało do refleksji nad jego nieoczywistą tożsamością. Pytano: kim był? Żydem, Polakiem, Francuzem czy może bezideowym kosmopolitą, który potrafił odnaleźć się w każdej kulturze? W polskich badaniach historyczno-literackich pytanie to po dziś dzień pozostaje otwarte. Dlatego warto może zastanowić się, czy jest ono dobrze postawione. Zakłada bowiem, że Klaczkę i podobnych mu ludzi drugiej połowy XIX wieku cechowała świadomość epoki, która, upraszczając rzecz ujmując, utożsamia przynależność do wspólnoty narodowej z identyfikacją z państwem. Tymczasem wybory Klaczki układają się w zupełnie inny porządek. Odejście od religii ojców i konwersja na katolicyzm wiązały się dla niego z wyborem polskość jako nowej narodowości, równocześnie związanie się z Francją oznaczało wybór postawy, którą można określić jako obywatelską lojalność wobec państwa francuskiego. Przykład tej postawy przynosi historia głośnej polemiki pisarza z Heinrichem Heinem<sup>25</sup>.

Wśród polskich emigrantów Klaczko określany bywał jako „tombakowy Heine”<sup>26</sup>, bo dostrzeżono oczywistą analogię odnoszącą się do sytuacji Żyda – pisarza i intelektualisty, który zmuszony do opuszczenia ojczyzny, we Francji znalazł schronienie i sławę. Owo uszczypliwe dookreślenie „tombakowy” kierowało jednak uwagę na złudny pozór tego podobieństwa: w Heinem widziano prawdziwie wielkiego poetę, w Klaczce zaś, krytyku literackim i polemiciście, dostrzegano kogoś, kto oryginalnym twórcą być nie potrafi. Zupełnie inne światło na tę kwestię rzuca jedna z pierwszych opublikowanych

---

<sup>24</sup> Polskie tłumaczenia, opatrzone przedmową S. Tarnowskiego, zostały wydane w tomie J. Klaczko, *Studia dyplomatyczne. Sprawa polska – sprawa duńska (1863–1865)*, przeł. K. Scypio, przedmowa S. Tarnowski, Kraków 1903–1904. Wydanie kolejne, wzbogacone o polskie tłumaczenie *Przygotowań do Sadowy*, [w:] J. Klaczko, *Studia współczesnej dyplomacji*, przeł. K. Scypio, przedmowa S. Tarnowski, Kraków 1907.

<sup>25</sup> Zob. J. Kubiak, *Julian Klaczko o Henryku Heinem. Między tradycją a nowoczesnością*, [w:] *Fakty i interpretacje*, red. T. Lewandowski, Warszawa 1991 oraz tegoż, „*W głębi duszy mną pogardzacie*”. *Jeszcze raz o tragedii Juliana Klaczki*, [w:] *Dwór mający w sobie osoby i mózgi rozmaite. Studia z dziejów literatury i kultury*, red. B. Sienkiewicz, B. Judkowiak, Poznań 1991.

<sup>26</sup> W. Mickiewicz, *Pamiętnik*, oprac. M. Troszyński, Warszawa 2012, s. 226. Z listu J.I. Kraszewskiego do W. Mickiewicza.

po francusku rozpraw Klaczki *Heinrich Heine's vermischte Schriften*<sup>27</sup>, gdzie swój dystans wobec utworów autora *Lutecji* uzasadniał brakiem akceptacji dla stosunku Heinego do Francji – kraju, któremu winien był on wdzięczność i lojalność. Klaczko pisał:

Widząc Heinego napadającego tak gwałtownie na wszystkie partie i wylewającego żółć swoją zarówno na republikanów, jak i na rojalistów, na socjalistów, jak i na zachowawców, widząc, jak oczernia każdy wielki talent tego wielkiego narodu i obniża wartość jego powag literackich i politycznych, zadawaliśmy sobie niejednokrotnie pytanie, czy autor *Lutecji* naprawdę tak kocha Francję, jak o tym sam nas raczy zapewniać i jak to niedawno zapewniali i powtarzali inni. Zapytywaliśmy siebie, czy Heine przypadkiem nie kocha Francji w ten sposób, w jaki rozpustnicy kochają pewne kobiety, czy nie kocha jej jedynie za to, co tu najmniej godne uznania, za łatwość obyczajów, za rozwiążłość mowy, i czy ma prawdziwe poczucie wielkości tego narodu, poczucie jego ducha, do głębi humanitarnego, pełnego szlachetności i geniuszu<sup>28</sup>.

Klaczko, wygnaniec i bezpaństwowiec, temat Francji zawsze traktował niezwykle poważnie. W rozchwianym, niepewnym świecie Francja stała się dla niego opoką, niewzruszonym fundamentem, na którym można było budować względnie stabilną wizję przyszłości Europy. Francję, najstarszą córę Kościoła, pisarz postrzegał jako obrończynię wartości chrześcijańskich, widział w niej mocarstwo wskazujące kierunki europejskiej polityki, ale też strzegące europejski uniwersalizm przed groźbą rodzących się narodowych separatyzmów, wreszcie centrum intelektualne, którego zadaniem było podtrzymywać kulturowe dziedzictwo europejskiej tradycji<sup>29</sup>. Francja pozostawała dla pisarza stałym punktem odniesienia we wszelkich jego diagnozach politycznych i refleksjach literaturoznawczych<sup>30</sup>.

Wybuch wojny francusko-pruskiej w 1870 roku i wydarzenia lat następnych przyniosły kres wszystkich tych złudzeń. Upadek II Cesarstwa stał się dla Klaczki traumatycznym doświadczeniem – na jego oczach rozpadała się potęga państwa, które postrzegał jako gwaranta europejskiej tożsamości. Wspomniana mowa, wygłoszona na forum Sejmu Krajowego w przededniu bitwy pod Sedanem, spisane po polsku *Notatki*

<sup>27</sup> „Revue de Paris” 1855. Polskie tłumaczenie artykułu pióra A. Potockiego ukazało się jako *Henryk Heine* na łamach „Ogniska” 1903, następnie w: J. Klaczko, *Szkice...*, dz. cyt.

<sup>28</sup> J. Klaczko, *Vermischte Schriften Henryka Heinego*, [w:] tegoż, *Rozprawy i szkice*, oprac. I. Węgrzyn, Kraków 2005, s. 239.

<sup>29</sup> W. Karpiński, *Julian Klaczko*, [w:] W. Karpiński, M. Król, *Sylwetki polityczne XIX wieku*, Kraków 1974, s. 91.

<sup>30</sup> W podobnym tonie Klaczko pisał o wartościach, jakich Francja jest symbolem, polemizując z Ludwikiem Mierosławskim: „Na Zachodzie, i tylko tutaj, jest sztuka, jest nauka i oświata, oświata, której słaby tylko brzask i odbłask, gdy się przedrze przez gęste chmury naszego niedouctwa i niedołęstwa, już staje za słońce (...). We Francji jest przejęcie się obowiązkami, uszanowanie dla trudu, wzdarcie dla próżniactwa (...), wszystkie te istotne przymioty pokoleń powołanych i wybranych do czynu, które oby tylko uznać było w stanie nasze wrodzone a fatalne słowiańskie lenistwo!”. Za: J. Klaczko, *Katechizm nie-rycerski*, [w:] tegoż, *Rozprawy i szkice*, dz. cyt., s. 425. Zob. także J. Jedlicki, *Błędne koło 1832–1864*, [w:] *Dzieje inteligencji polskiej do roku 1918*, red. J. Jedlicki, t. 2, Warszawa 2008, s. 210–211.

z podróży<sup>31</sup> po Francji w roku 1871 oraz pisane po francusku *Causeries florentines*<sup>32</sup> układają się w opowieść o głęboko przez pisarza doświadczanej katastrofie dziejowej i rozpadzie symbolizowanej przez Francję epoki II Cesarstwa wizji świata.

Reportażowe *Notatki z podróży* przynoszą kreślony na gorąco zapis emocji przeżywanego z powodu klęski Francji: upokorzonej militarnie, ale też rozrywanej od wewnątrz wstrząsami rewolty paryskich komunardów. Pod wieloma względami zapiski te odbiegają od innych dzieł Klaczki, który słynął z dbałości o formalną stronę swych prac. *Notatki* mają kształt pisanych na gorąco zapisków, chaotycznie utrwalających przelotne obrazy: scenki, sylwetki ludzi, szkice emocji, urywki zapamiętanych rozmów. W swym niedokończeniu sprawiają wrażenie brulionowego materiału, który wciąż oczekuje na opracowanie; materiału, który porzucony w pół zdania, pozostaje świadectwem bólu i niemocy zapanowania przez autora nad emocjami, jakie towarzyszyły mu w tamtych chwilach.

W wydaniu broszurowym *in quarto* to ledwie pięćdziesiąt stron zapisanych w ciągu miesiąca między połową marca a połową kwietnia 1871 roku. Powstawały w drodze między Brukselą, Paryżem a Wersalem. Nie sposób dziś już ustalić, czy Klaczko (już po złożeniu oficjalnej rezygnacji ze stanowiska radcy stanu) podróżował z misją dyplomatyczną, czy prywatnie – na pewno jednak decydując się na tę wyprawę, skazywał się na doświadczanie prawdziwego piekła historii.

„C'est l'enfer, mon cher monsieur, c'est l'enfer!...”<sup>33</sup> – cytując spotkaną na przedmieściach Wersalu uciekinierkę z Paryża, pisarz oddawał rzeczywisty wymiar obserwowanych wydarzeń. Potężna Francja została upokorzona przez Prusaków, państwo dumne ze swej administracji pogrążyło się w chaosie – zrewoltowani obywatele wypowiedzieli mu posłuszeństwo. W Paryżu „niegdyś czarującej a dziś zaczarowanej i opętanej stolicy”<sup>34</sup> zamarło życie:

Bulwary są puste, kurz po nich przelatuje słupami jak samum w opisanu Farysa. Nieczystość, niechlujstwo wszędzie razi oczy. Od zniesienia oblężenia, ile razy myślałem o odzobaczeniu stolicy francuskiej, zawsze mi się przedstawiała w kształcie Magdaleny pokutnicy, z rozpuszczonym włosom, w zaniedbanym stroju, ale zawsze z postawą szlachetną, z cichym, wielkim, dumnym smutkiem w oku, dymem pożogi zakopconej, ale uroczej, i jak owa mistyczna oblubienica Śpiewu Śpiewów wołającej o sobie: czarna jestem, ale piękna (...) Nie powiem jakiego to zupełnie innego rodzaju niewiasty przypomina stolica istotna, którą widzę przed sobą – miasto brudne, nieumyte, rozczochrane, zaślinione, rzekłbyś, że niewyspane... Sklepy z rzadka otwarte; przechodnie ubrani w bluzy lub w mundury gwardii narodowej, przesuwiają się jak cienie, widoczna, że nawzajem się podejrzewają, unikają. Po ulicy pędzi raz po raz cwałem jeździec fantastycznie ustrojony, jakby żywcem wyleciał z cyrku Franconiego: to Garybaldczyk!<sup>35</sup>

<sup>31</sup> J. Klaczko, *Notatki z podróży*, Kraków 1871. Pierwodruk: „Przegląd Polski” 1870/1871, t. 4, 1871/1872, t. 1.

<sup>32</sup> J. Klaczko, *Causeries florentines*, „Revue des Deux Mondes” 1880, t. 37, nr 2 i 4, t. 38, nr 2 i 3. Wyd. osobne: Paryż 1880. Przekład polski: *Wieczory florenckie*, przeł. S. Tarnowski, Warszawa 1881. W 1881 roku *Wieczory florenckie* zostały wyróżnione nagrodą Akademii Francuskiej (Prix Bordin).

<sup>33</sup> Tamże, s. 39.

<sup>34</sup> Tamże, s. 10.

<sup>35</sup> Tamże, s. 14–15.

Spisując swe wrażenia, Klaczko wyraźnie zмага się ze skrajnymi emocjami. Balansuje między przerażeniem stanem anarchii, w jakiej pogrążyła się Francja, a poczuciem bolesnej deziluzji, w jakiej pogrążał się on sam, tracąc pewność, na ile rzeczywiście poznał kraj, który niegdyś tak pokochał:

Robię sobie czasem wrażenie owego biednego studenta z fantastycznej powieści Hoffmanna, który zakochawszy się do szału w córce swego profesora, naraz odkrywa, że ta córka jest automatem, że się składa z samych kółek i sprężyn, które profesor co wieczór wyczyszcza i nakręca... Gdzież dusza, gdzież serce tej Francji, którą tak namiętnie kochałem, w którą tak gorąco wierzyłem, a której mam przed sobą teraz rozprężony mechanizm polityczny, administracyjny, wojskowy?... (...)

Chciałbym nie zrozpaczyć zupełnie o narodzie, z którym, bądź co bądź, łączyć mnie zawsze będą węzły najsilniejsze, chciałbym odkryć jakieś dodatnie strony wśród tylu ujemnych, rażących,

I w złych myśli nacisku

Szukać dobrej, – tak jak na mrowisku

Szukają ziarenek wonnego kadzidła<sup>36</sup>.

Niezwykłe gorzkie słowa pisarz kierował pod adresem Polaków uczestniczących w Komunie Paryskiej. Pod datą 9 kwietnia zanotował:

...Więc nigdy już nie będzie końca męczeństwa Polski i jej wśród narodów sromocie? Więc nie dość nam Kainowych czynów naszej własnej rodziny, trzeba abyśmy się stali najemnikami obcych ludów w bratobójczych ich walkach? Dąbrowski, Wróblewski i tylu innych z polskimi nazwiskiem, ale bez polskiej wiary, bez polskiego sumienia, stanęło w szeregach komuny, wśród głównych hersztów tej nikczemnej zgrai – aby do reszty nas ohydzić w oczach świata, aby ostatnią już tak drżąca nic zerwać, którą Polskę od wieków łączyła z cywilizacją, z Zachodem, z Francją!...<sup>37</sup>

Fragment ten wieńczy przejmujący apel:

Boże! Ty wiesz, że to nie Polacy, ty wiesz, że oni łono własnej matki niedawno jeszcze rozszarpali i kąpiele ducha brali w krwi bratniej. Boże! Ty wiesz, że oni z uniwersytetów moskiewskich i koszar petersburskich wynieśli te uczucia i myśli, które ich teraz łączą z komuną, ty wiesz, że oni zawsze tylko mongolskich natchnień słuchali i że

---

<sup>36</sup> Nieściste przytoczenie fragmentu *Prologu* III cz. *Dziadów* A. Mickiewicza. W oryginale: Alem w złych myśli nacisku  
Szukał dobrej, jak w mrowisku  
Szukają ziarenek kadzidła.

A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, Prolog (w. 21–23). Za: A. Mickiewicz, *Dziady*, oprac. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 1998, s. 194.

<sup>37</sup> Tamże, s. 39–40.

Moskwa – piekło im narodem. Ale świat tego nie wie, tego wiedzieć nie będzie i on w tych odrodnym synach będzie ścigał Polskę samą...<sup>38</sup>

Jak wcześniej wspominałam, *Notatki z podróży* kończą się niemal w pół zdania. Brak w nich nie tylko informacji o dalszych losach podróżnika, ale przede wszystkim jakiegokolwiek nadziei na przyszłość. Czytelnik pozostaje z obrazami konającego w konwulsjach państwa i jego przerażonych, niepewnych jutra obywateli.

Nieoczywistą kontynuację tematu przynoszą opublikowane w roku 1880 *Wieczory florenckie*<sup>39</sup>. Bohaterami dzieła są Dante oraz rozmawiający o nim jesienią 1872 roku ludzie: reprezentanci późnoromantycznego pokolenia Europejczyków, którzy podobnie jak wielki poeta, zostali boleśnie zranieni przez historię. Wszyscy oni (Francuzi, Włosi, Hiszpan i Polak) przeżyli nadzieję i rozczarowanie Wiosną Ludów, dali się porwać zdarzeniom związanym z zjednoczeniem Włoch, ale już z trwogą obserwowali upadek znaczenia Kościoła i Państwa Kościelnego. Wszyscy oni po klęsce Francji w roku 1871 i po rewolucyjnym chaosie Komuny Paryskiej, podobnie jak ich mistrz z przeszłości – Dante, stali się „emigrantami współczesności”.

Pod wieloma względami Klaczko bohaterów swego najwyżej cenionego dzieła uczynił podobnymi sobie – łączy ich doświadczenie katastrofy europejskiego, wydawało się, że wiecznego ładu. Stając przed koniecznością wyboru między utraconą przeszłością a nieakceptowaną współczesnością, wybrali los uciekinierów ze świata brutalnej polityki czasów Bismarcka, czasów „żelaza i krwi” – stali się uciekinierami w świat kultury i wartości reprezentowanych przez epokę Renesansu. Z uzyskanego w ten sposób dystansu podejmowali wysiłek ponownego rozpoznania zagubionych przez współczesność wartości i ideałów.

W tytule tego szkicu wykorzystałam frazę „nasza Francja” – są to słowa, którymi na kartach *Notatek z podróży* Klaczko żegnał pograżoną w powojennym chaosie Francję i swych francuskich przyjaciół:

...*Que Dieu sauve notre France!* Wołali żegnając się ze mną drodzy, nieszczęśliwi przyjaciele moi. *Que Dieu sauve notre France!* Odpowiadałem im ze łzami. Ach i czyjeż serce, czyje, tej modlitwy za naszą Francję nie powtórzy w Polsce?<sup>40</sup>

Francja, którą Klaczko poznał przed 1871 roku, staje się dla niego symbolem tego, co najbardziej wartościowe w europejskim dziedzictwie. W zacytowanym fragmencie nie chodzi jednak wyłącznie o sens aksjologiczny tej tradycji, ale może przede wszystkim o emocje. Fraza „nasza Francja” staje się rozpoznaniem ponadnarodowej wspólnoty i symbolem duchowej bliskości.

---

<sup>38</sup> Tamże, s. 40.

<sup>39</sup> Więcej na temat *Wieczorów florenckich* pisałam: I. Węgrzyn, *Wstęp*, [w:] J. Klaczko, *Wędrowniki włoskie*, Kraków 2014.

<sup>40</sup> J. Klaczko, *Notatki...*, dz. cyt., s. 54.

## Bibliografia

- Baran Z., *Itaka Juliana Klaczki*, Kraków 1998.
- Baran Z., *Z listów do redakcji*, „Zeszyty Literackie” 1990, nr 31.
- Bieńczyk M., *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
- Błoński J., *Autoportret żydowski*, [w:] tegoż, *Kilka myśli co nie nowe*, Kraków 1985.
- Brandstaetter R., *Tragedia Juliana Klaczki*, „Miesięcznik Żydowski” 1932, t. 2.
- Hoesick F., *Julian Klaczko. Rys życia i prac (1825–1904)*, Kraków 1904.
- Jedlicki J., *Błędne koło 1832–1864*, [w:] *Dzieje inteligencji polskiej do roku 1918*, red. J. Jedlicki, Warszawa 2008, t. 2.
- Karpiński W., *Julian Klaczko*, [w:] W. Karpiński, M. Król, *Sylwetki polityczne XIX wieku*, Kraków 1974.
- Klaczko J., *Notatki z podróży*, Kraków 1871.
- Klaczko J., *Rozprawy i szkice*, oprac. I. Węgrzyn, Kraków 2005.
- Klaczko J., *Studia dyplomatyczne. Sprawa polska – sprawa duńska (1863–1865)*, przeł. K. Scypio, przedmowa S. Tarnowski, Kraków 1903–1904.
- Klaczko J., *Studia współczesnej dyplomacji*, przeł. K. Scypio, przedmowa S. Tarnowski, Kraków 1907.
- Klaczko J., *Szkice i rozprawy literackie*, Warszawa 1904.
- Klaczko J., *Wieczory florenckie*, przeł. S. Tarnowski, Warszawa 1881.
- Król M., *Konserwatyści a niepodległość*, Warszawa 1985.
- Kubiak J., „*W głębi duszy mną pogardzacie*”. *Jeszcze raz o tragedii Juliana Klaczki*, [w:] *Dwój mający w sobie osoby i mózgi rozmaite. Studia z dziejów literatury i kultury*, red. B. Sienkiewicz, B. Judkowiak, Poznań 1991.
- Kubiak J., *Julian Klaczko o Henryku Heinem. Między tradycją a nowoczesnością*, [w:] *Fakty i interpretacje*, red. T. Lewandowski, Warszawa 1991.
- Mickiewicz W., *Pamiętnik*, oprac. M. Troszyński, Warszawa 2012.
- Węgrzyn I., *Wstęp*, [w:] J. Klaczko, *Wędrówki włoskie*, Kraków 2014.
- Tarnowski S., *Julian Klaczko*, Kraków 1909.

## “Our France”: Julian Klaczko on Values, Freedom of Choice, and Loyalty

### Abstract

The presented text attempts to characterize the unique relationship between Julian Klaczko and France. By recalling the content of a speech delivered by the writer in 1870 at the Galician Parliament in Lviv, the forgotten *Travel Notes* from 1871, and the *Florentine Evenings* of autumn 1872, I aim to reconstruct the writer’s emotionally charged response to the events surrounding the Franco-Prussian War, the fall of the Second Empire, and the outbreak of the Paris Commune. This narrative proves to be not only a record of individual experience but also a generational one – a testament to the disintegration of the myth crafted by Polish Romantics, who found refuge in France after the failure of the January Uprising.

**Słowa kluczowe:** Julian Klaczko, konserwatyzm, związki polsko-francuskie

**Keywords:** Julian Klaczko, conservatism, Polish-French relations

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 24 (2024)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.24.22

## *Stanisław Jasionowicz*

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0002-8918-1404

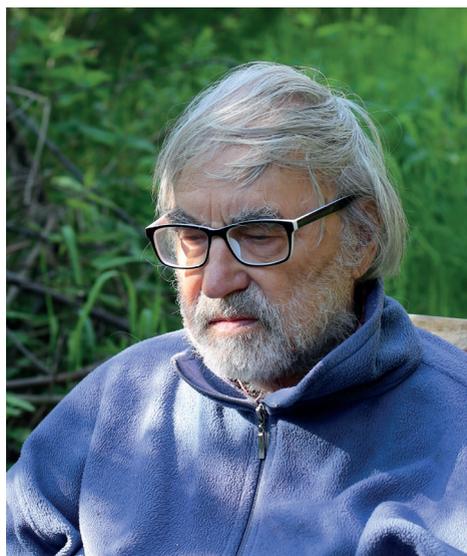
## *Maria Gubińska*

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0001-5774-0534

## Wspomnienie o Profesorze Janie Prokopie (1931–2023)

18 grudnia 2023 roku zmarł w Krakowie w wieku 92 lat Profesor Jan Prokop. Był wybitnym uczonym, romanistą i polonistą, krytykiem literackim i poetą, członkiem Polskiej Akademii Umiejętności, profesorem Wyższej Szkoły Pedagogicznej (obecnie Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej) w Krakowie, pracownikiem Instytutu Badań Literackich w Warszawie, Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Lublinie i Uniwersytetu w Turynie, współpracownikiem Radia Wolna Europa i paryskiej „Kultury”, działaczem opozycji przedsierniowej i „Solidarności” stanu wojennego, odznaczonym Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” i Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski, laureatem Nagrody im. Kazimierza Wyki<sup>1</sup>.



Z archiwum prywatnego Rodziny

<sup>1</sup> Dane biograficzne pochodzą z: M. Urbanowski, *Wstęp. Drogi klerka. O krytyce literackiej Jana Prokopa*, [w:] J. Prokop, *Lekcje wyobraźni. Szkice o literaturze z lat 1958–2008*, Kraków 2024.

Profesor był wnikliwym badaczem i wspaniałym dydaktykiem, a także wieloletnim wykładowcą w Instytucie Filologii Romańskiej (dzisiejszym Instytucie Neofilologii) ówczesnego Uniwersytetu Pedagogicznego, w którym w latach 1990–2003 pełnił funkcję kierownika Katedry Literatur Europejskich (dzisiejsza Katedra Literatur Francuskojęzycznego Obszaru Językowego). Był promotorem wielu prac magisterskich oraz rozpraw doktorskich, dyskretnym i nienarzucającym swoich opinii doradcą i opiekunem intelektualnym pokoleń studentów i młodych naukowców.

Urodził się 16 lipca 1931 roku w Częstochowie. Po uzyskaniu matury w Liceum im. Romualda Traugutta w 1949 roku rozpoczął studia polonistyczne i romanistyczne na Uniwersytecie Warszawskim. Po dwóch latach kontynuował oba kierunki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Już w 1951 roku Jan Prokop zadebiutował jako krytyk literacki – w 14. numerze tygodnika „Dziś i Jutro” ukazał się jego felieton *Wiosenne porządki. Felieton subiektywny*. Po ukończeniu studiów w 1955 roku podjął pracę w Krakowskiej Pracowni Reedykcji „Bibliografii Polskiej” Karola Estreichera, działającej w Zakładzie Nauki i Techniki Polskiej Akademii Nauk. W 1960 roku rozpoczął pracę w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, z którym związany był do 1987 roku. W 1967 roku uzyskał stopień doktora na podstawie rozprawy *Z przemian ideowo-artystycznych w literaturze polskiej lat 1907–1917*, której promotorem był prof. Kazimierz Wyka. Praca została wydana drukiem trzy lata później. W 1978 roku opublikowano jego studium, będące zarazem rozprawą habilitacyjną o poezji Tadeusza Micińskiego, zatytułowane *Żywiół wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Dwa lata później ukazały się *Poezje Micińskiego* ze wstępem Profesora.

Profesor Prokop pracę literaturoznawcy łączył z aktywnością w zakresie krytyki literackiej. Publikował teksty naukowe w „Ruchu Literackim” i „Pamiętniku Literackim”, zaś teksty krytyczne w „Twórczości”. Te ostatnie zostały włączone do jego pierwszej książki krytycznoliterackiej pt. *Euklides i barbarzyńcy. Szkice literackie*, która została opublikowana w 1964 roku, budząc duże zainteresowanie czytelników i wpisując się znakomicie w ważny w krytyce literackiej po październiku 1956 roku nurt okcydentalny polskiej humanistyki, żywo zainteresowanej tym, co działo się w okresie stalinowskiej nocy w literaturach zachodnioeuropejskich. W książce tej znajdziemy szereg znakomitych interpretacji wierszy współczesnych, których wysoki poziom potwierdza przygotowany przez Profesora wraz z prof. Januszem Sławińskim zbiorowy tom *Liryka polska. Interpretacje* (1966). Dodajmy, że tom doczekał się kilku wznowień, a Krzysztof Dybciak nazwał go „dziełem przełomowym w naukowym pisaniu o utworze poetyckim”. Kolejnym świadectwem wybitnego talentu interpretatorskiego Profesora była *Lekcja rzeczy* z 1972 roku. Zamieszczone w niej szkice w dużej mierze poświęcone były także poezji nowoczesnej, choć znalazły się tam również teksty dotyczące pisarzy barokowych, np. Mikołajowi Sępowi Szarzyńskiemu.

W latach 70. XX wieku Profesor Prokop dał się także poznać jako poeta i nowelista. Wydał tom wierszy *Czaszka Guliwera* (1971) oraz zbiory opowiadań *Ostatni rok życia i śmierć Kruszynki Reneville* (1976) i *Piękna Węgierka* (1978). Na przełomie lat 1971/1972 angażował się w próbę stworzenia miesięcznika literackiego „Ateneum” w Krakowie. Okres ten to także czas jego naukowych podróży. W latach 1972–1973 Profesor Prokop był stypendystą Uniwersytetu w Iowa City w Stanach Zjednoczonych,

zaś w latach 1977–1987 prowadził wykłady z literatury polskiej na Uniwersytecie w Turynie. Dodajmy, że to właśnie w Turynie w 1991 roku ukazała się książka poświęcona polskiej wyobraźni zbiorowej w XIX wieku, napisana wspólnie z Krystyną Jaworską: *Letteratura e nazione. Studi sull'immaginario collettivo nell'Ottocento polacco* (Tirrenia–Stampatori 1991).

Już w drugiej połowie lat 70. Profesor nawiązał współpracę z polską prasą drugiego obiegu oraz wydawnictwami emigracyjnymi, m.in. z londyńskim „Aneksem”, a w 1987 roku z paryską „Kulturą”. W okresie „Solidarności” wchodził w skład redakcji krakowskiego miesięcznika literackiego „Pismo”, rozwiązanego po wprowadzeniu stanu wojennego. W latach 70. i 80. Profesor Prokop publikował pod wieloma pseudonimami w „Kulturze Niezależnej”, „Arce”, „Pulsie” i „Miesięczniku Małopolskim”. Poza cenzurą ukazał się też ostatni zbiór jego wierszy, zatytułowany *Przez podobieństwa*. W 1985 roku wydał w Londynie trzecią książkę krytyczną pt. *Szczególna przygoda żyć nad Wisłą. Studia i szkice literackie* (Wyd. Polonia). Zarówno książka, jak i inne publikowane w tym okresie teksty wyrażały niezgodę na komunistyczną politykę kulturalną. Nie dziwi więc fakt, że Profesor Jan Prokop był rozpracowywany przez Służbę Bezpieczeństwa w związku z kontaktami z paryską „Kulturą” i innymi wydawnictwami, uznawanymi za nielegalne przez władze PRL. *Szczególna przygoda żyć nad Wisłą...* wprowadza nową problematykę w refleksji krytycznoliterackiej Profesora. Przedmiotem tego zbioru esejów nie jest już poezja nowoczesna ani Młoda Polska, lecz korespondujący ze swoistym „zwrotem romantycznym” w kulturze polskiej lat 70. i 80. XX wieku – choć postrzegany z właściwym Profesorowi dystansem – polski romantyzm.

Po powrocie do kraju w 1987 roku Jan Prokop został wykładowcą literatury francuskiej w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, gdzie wykładał do 1990 roku, a następnie, do 2003 roku, w Akademii Pedagogicznej w Krakowie (obecnie Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej). W 1993 roku uzyskał tytuł profesora zwyczajnego. W tym samym roku ukazuje się tom *Uniwersum polskie*, w którym znajdujemy kontynuację zagadnień omawianych w *Szczegółnej przygodzie żyć nad Wisłą...*

W 1998 roku Profesor wszedł do środowiska krakowskiej „Dekady Literackiej” i przez kilka lat należał do redakcji tego pisma. Publikuje też w „Arce”, a potem w „Arcanach”. Lata 90. niepokoiły Profesora brakiem pogłębionego intelektualnie rozrachunku z PRL i dziedzictwem komunizmu. Efektem owego krytycyzmu było wydanie siedmiu zbiorów szkiców, zainicjowanych tomem pt. *Wyobrażenia pod nadzorem. Z dziejów literatury i polityki w PRL* (1994), a następnie: *Pisarze w służbie przemocy* (1995), *Sowietyzacja i jej maski. PRL w latach stalinowskich* (1997), *Lata niby-Polski, literatura – stalinizm – mity polityczne* (1998), *Klerk i diabeł. Literatura, ideologie, mity* (1999), *Ethnos i Caritas. Idee – mity polityczne – literatura* (2001), *Od Robespierre’a do Lenina. Ideologie – mity polityczne – wyobrażenia zbiorowa* (2002). Pośród innych publikacji warto też przypomnieć istotny dla frankofonów tom szkiców literackich w języku francuskim pt. *Parole partisans*, wydany w 1993 roku.

Kolejne tomy szkiców, publikowane w latach 2004–2014, wskazują na silne zaangażowanie Profesora w refleksję na temat dynamiki procesów kulturowych i polityczno-społecznych: *Polak jaki jest nie(ch) każdy widzi* (2004), *Spory o nowoczesność. Miscellanea z pogranicza historii idei i literatury* (2005), *Progi tożsamości* (2008), *Razem*

czy osobno – historia europejskich kultur narodowych (2011), *Letnie czy gorące* (2011), *Europa/Zachód. Narody – pamięć – tożsamość* (2012), *Z kim wojować – komu sprzyjać* (2014).

W 2005 roku Państwowe Wydawnictwo Naukowe opublikowało pracę *Dzieje kultury francuskiej* autorstwa Jana Prokopa, Anny i Mirosława Lobów oraz Jacka Kowalskiego, której część zatytułowaną „Francja po Rewolucji” napisał Profesor. Dwa lata później, w tym samym wydawnictwie, ukazała się *Historia literatury francuskiej*, której autorami byli Katarzyna Dybeł, Barbara Marczuk i Jan Prokop, który opracował dział zatytułowany „Od klasycyzmu do postmodernizmu”. W obu tych opracowaniach przedstawił swoją autorską wizję interesujących go procesów kulturowych, przyczyniających się, jego zdaniem, do stopniowego demontażu cech tożsamościowych kultury zachodniej, której istotnym składnikiem była etyka chrześcijańska.

Godną uwagi jest też ważna, choć niesłusznie zapomniana konferencja naukowa, którą Profesor zorganizował w ówczesnym Uniwersytecie Pedagogicznym w grudniu 1992 roku, zatytułowana „Literatura w szkole – wartości i manipulacje”. Podczas obrad rozważano istotne problemy dotyczące nauczania literatury w obliczu wyzwań, jakie niesła wtedy perspektywa wejścia krajów Europy Środkowej do Unii Europejskiej. W trakcie konferencji Profesor Prokop wielokrotnie wypowiadał się o tym, co w literaturze jest najważniejsze. Wtórowali mu znamienici uczestnicy: profesorowie Janusz Maciejewski, Roman Mazurkiewicz, Wasilij Szczukin, Jerzy Falicki, Janusz Pluta, Urszula Dąmbska-Prokop, Włodzimierz Mokry, Bożena Chrzęstowska, Włodzimierz Maciąg, Stanisław Jaworski, Wiesław Paweł Szymański, Andrzej Waśko, Ewa Wiegandt, Seweryna Wysłouch, wybitni pisarze, tacy jak Leszek Elektorowicz, a także koledzy romaniści reprezentujący Instytut Filologii Romańskiej, wśród nich Teresa Kwaśna i inni. Podczas wystąpień i w dyskusji przewijał się wielokrotnie temat sensów oraz systemów znaczeń, jakie wytwarza i zachowuje literatura.

Fundamentalnym zagadnieniem, powracającym w ostatnich esejach Profesora, jest refleksja, dotycząca kryzysu w naukach o człowieku, nierozłącznie powiązana z pytaniem o sens każdego indywidualnego istnienia:

Czy [nauki o człowieku] potrafią powiedzieć o nim [(o człowieku)] coś sensownego, jeżeli zamkną oczy na wymiar transcendentny jego losu? Gdy ograniczą się. Gdy będą tylko komentować, dywagować, interesująco *konwersować* wokół świadectw pomieszania z poplątaniem? Czy nauki o człowieku sprowadza się zatem do rejestrowania tego, co się pojawi. Do roli agencji reklamowej wciskającej gapiom *wszelkie cokolwiek*. Nieliczni, którzy poważą się protestować, staną w rzędzie skazanych na otchłań pogardy przybyszów z ciemnogrodu, hańba im na wieki... Wisława Szymborska oświadczyła kiedyś, że raz się sparzywszy na *wierze* (czytaj ideologii komunistycznej), pozostanie już sceptykiem na zawsze. Ten swoisty minimalizm, wynikły z traumy pokoleniowych doświadczeń (stalinizm), unieważniał dialog twórcy i badacza, dialog podejmujący najistotniejsze pytania, jak żyć i po co żyć. A więc pytania, którymi od zawsze żywiły się i literatura, i sztuka, i filozofia, i religia. Miłosz pisał (*Sens*):

*Kiedy umrę zobaczę podszewkę świata.*

*Druga stronę, za ptakiem, górą i zachodem słońca.*

*Wzywające odczytania prawdziwe znaczenie.*

*Co nie zgadzało się, będzie się zgadzało.*

*Co było niepojęte, będzie pojęte.*

Miłosz bowiem uznawał zawsze mimo swojej *nieortodoksyjności*, że sednem twórczości jest spór metafizyczny. Poezja jawi się nie jako słowna igraszka, ale jako coś niesłychanie ważnego, niemal kapłańskiego: nie błazeńskiego<sup>2</sup>.

Przyszłość jawi się zatem w oczach Profesora mało optymistycznie. W tej samej publikacji odnajdujemy jednak mniej pesymistyczny ton, kiedy po raz kolejny odnosi się do współczesnych wyzwań cywilizacyjnych:

[...] przyszłość człowieka na ziemi, przyszłość Rodziny Ludzkiej to jedność w różnorodności. Będzie ona, ta jedność, zadaniem do podjęcia przez wszystkich mieszkańców naszej planety. Wiemy, że nie zbudujemy tutaj raju, ale powinniśmy próbować uchronić się od piekła, którego ostrzegawczą zapowiedzią był nieszczęsny XX wiek. [...] Warto odsunąć na bok *spory o mur graniczny*. Aby nas nie zmiotło zniecka kosmiczne tsunami<sup>3</sup>.

Przemyslenia i diagnozy Profesora, wyrażone nierzadko już wiele lat temu, nabierają w trzeciej dekadzie wieku XXI wciąż nowych, aktualnych znaczeń, niezależnych od zmieniającej się koniunktury politycznej, skłaniając do ciągłej falsyfikacji nieufundowanych na podłożu etycznym przejawów „myślenia stadnego” (*parole grégaire*). To właśnie postawa intelektualna i etyczna Profesora, łącząca pasję badawczą i temperament polemisty z dążeniem do intelektualnego rygoru w poprzek utartych ścieżek myślowych, a nierzadko wbrew „trendom”, wyznaczanym przez uczestników plemiennych wojen współczesnego świata, czyni z Niego humanistę, którego żywa pamięć oznacza wciąż godny naśladowania (lub choćby nieuprzedzonego, rzetelnego namysłu) przykład Naukowca i Człowieka.

Ci spośród nas, którzy mieli szansę poznać Go bliżej, którzy mieli okazję rozmawiać z Nim o literaturze i „o wszystkim”, słuchać jego analiz, zgadzać się z Nim lub polemizować – wiedzą, jak trudno będzie podtrzymać reprezentowany przez Niego poziom refleksji i styl naukowej debaty, jak trudno będzie odtworzyć radość, płynącą z nieskrępowanego obiegu myśli.

---

<sup>2</sup> J. Prokop, *Z kim wojować, komu sprzyjać*, Kraków 2014, s. 44, 47, 49–53.

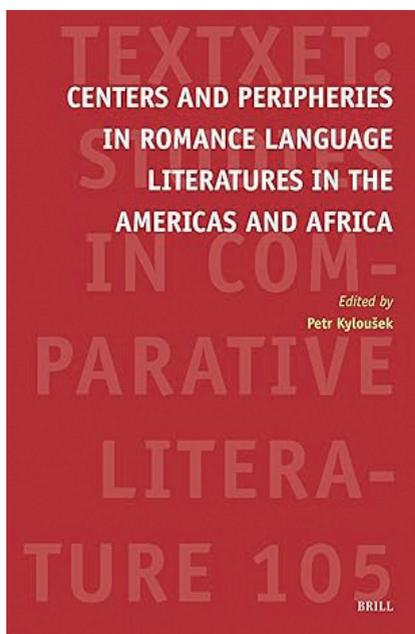
<sup>3</sup> Tamże, s. 174.



**Ewa A. Łukaszyk**

Uniwersytet Warszawski / Fundacja Calouste'a Gulbenkiana

ORCID 0000-0001-9969-0459

**Dynamika marginesów. Procesy deperyferializacji literatur romańskich spoza Europy***[Centers and Peripheries in Romance Language Literatures in the Americas and Africa, red. P. Kylvoušek, Leiden 2024, ss. 623]*

Podział przestrzeni literackiej na centra i peryferie wydaje się pozostałością epoki kolonialnej, której ani dekolonizacja, ani globalizacja nie zdołały zatrzeć. W ostatnich dekadach doszło jednak do głębokiego przewartościowania tego złożonego układu; zmieniła się optyka szkół literaturoznawczych, które przeniosły swoją uwagę na badanie procesów emancypacyjnych rozgrywających się w peryferiach. Bez wątpienia ostatnie dziesięciolecia były naznaczone awansem peryferii, przynajmniej jeśli chodzi o widzialność na globalnym rynku literackim. Co więcej, wiele argumentów przemawia za tym, że to właśnie obszary peryferyjne były obdarzone największą transformacyjną skutecznością, wywołując rewolucyjne przemiany estetyk dochodzących do głosu w obszarach centralnych. A zatem nie tylko konsumowały płynące z intelektualnych

stolic idee, lecz napędzały ich nieustanną dekonstrukcję i odbudowę. Kształt globalnej przestrzeni literackiej jest zatem wypadkową cyrkulacji między obszarami centralnymi i marginesami, które stają się siedliskiem kontestacji i jej dostarczycielami do spragnionych nowości metropolii.

Naszkicowanie choćby przybliżonej kartografii literatur romańskich poza Europą, w Afryce i obu Amerykach (przez co należy rozumieć nie tylko Amerykę

hiszpańsko- i portugalskojęzyczną, ale i frankofońskie części Karaibów oraz literaturę Chicano w Stanach Zjednoczonych) jest gigantycznym przedsięwzięciem, stąd też nie dziwią rozmiary ponad 600-stronicowego tomu przygotowanego w ramach projektu finansowanego przez Agencję Naukową Republiki Czeskiej (GA ČR). Jest on wynikiem prac kilkunastoosobowej ekipy grupującej badaczy związanych z głównymi ośrodkami akademickimi w Czechach (Brno, Praga, Ołomuniec, Zlín) pod kierunkiem Petra Kylvouška. Został oddany do dyspozycji czytelników w poręcznej formule Open Access wydawnictwa Brill; można go pobrać bezpłatnie bezpośrednio ze strony wydawnictwa, co przyczynia się do zwiększenia dostępności dobrej jakościowo wiedzy również tam, gdzie brakuje środków i możliwości uczestnictwa w najnowszej humanistyce.

Teoretyczna rama, zarysowana z ogromną erudycją przez Petra Kylvouška, zostaje wypełniona przez bogaty wkład członków jego grupy badawczej, prezentujących mozaikę studiów przypadku, które mimo swej różnorodności tworzą spójny obraz. Daniel Vázquez Touriño przedstawia *casus* Ameryki Łacińskiej oglądanej przez pryzmat pluricentryczności cechującej jej hiszpańskojęzyczny obszar. Markéta Riebová analizuje szczególną przestrzeń kulturową ustanowioną przez literaturę Chicano. Literaturę brazylijską przedstawiają Eva Batličková, Zuzana Burianová i Caroline Ivanski Langer, do czego dodaje swój afroluzytanistyczny wkład Silvie Špánková. Maghrebem i szerzej, frankofońską przestrzenią post-imperialną w Afryce zajmują się Mfla Janišová, Vojtěch Šarše i Petr Vurm. Przypadki karaibskie analizują Milena Fučková, Marta Hudousková oraz Martina Bařinová. Wreszcie literaturę metropolitalną badają Petr Dytrt, Eva Voldřichová Beránková, José Luis Bellón Aguilera i Chiara Mengozzi. Ciekawym detalem tego szerokiego obrazu jest rozdział autorstwa Daniela Paula Sampeya o frankofońskich reminiscencjach Luizjany. Wreszcie kolekcję studiów przypadku zamyka Eva Lalkovičová szkicem o umiędzynarodowieniu literatur peryferyjnych.

Tom składa się z trzech części. Pierwsza i najobszerniejsza z nich krąży wokół idei deperyferializacji literatur, które dawniej mogły być postrzegane jako marginalne ze względu na usytuowanie w geograficznych strefach pogranicza czy ekonomicznych strefach ubóstwa. Druga, o wiele skromniejsza, skupia się na doświadczeniach z kolei symbolicznej peryferializacji europejskich centrach, z których pierwszym i najważniejszym jest oczywiście Paryż, zestawiony z Madrytem i Rzymem. Wreszcie część trzecia gromadzi *case studies*, poświęcone starannie dobranym pisarzom reprezentatywnym dla tak odległych miejsc i zjawisk na świecie, jak Martynika i Haiti, Maroko, Kuba, Meksyk i literatura Chicano, czy wreszcie transindygenistyczna Brazylia. Jak w przypadku każdej obszerniejszej monografii wieloautorskiej, prezentacja poszczególnych rozdziałów byłaby nużąca, toteż warto skupić się raczej na teoretycznych założeniach książki i obrazie, jaki buduje ona jako całość. Warto uzupełnić w ten sposób istotną lukę, gdyż komparatystyka spod znaku globalizacji i studia nad literaturą świata są pod wieloma względami lepiej rozwinięte u naszych południowych sąsiadów (zarówno w Czechach, jak i Słowacji), niż w Polsce.

Punkt wyjściowy omawianych zjawisk, czyli sama ekspansja języków romańskich poza Europę, ma oczywiście kolonialne korzenie. Jednak ujęcie wykracza poza

poetykę postkolonialnej „przesyłki zwrotnej”<sup>1</sup>, skupionej na rozrachunku z przemocą symboliczną<sup>2</sup> dawnych imperiów kolonialnych Hiszpanii, Portugalii, Francji czy Włoch. We Wstępie Kylaoušek powołuje się na prace takich autorów jak Jean-Marc Moura dla sfery frankofońskiej<sup>3</sup>, Walter D. Mignolo dla Ameryki hiszpańskojęzycznej<sup>4</sup> czy wreszcie Silvano Santiago dla świata portugalskojęzycznego<sup>5</sup>. Warto również odnotować, że podstawowe dla tej pracy kategorie centralności i peryferyjności zostały sformułowane przez takich teoretyków, jak Immanuel Wallerstein<sup>6</sup>, Pascale Casanova<sup>7</sup> oraz Franco Moretti<sup>8</sup>. W ogólniejszym znaczeniu redaktor tomu przywołuje także tradycje Koła Praskiego, które podzielało syntetyczny i dynamiczny ogląd zjawisk oraz intuicję, że to peryferie są źródłem innowacji ożywiających skłonne do stagnacji centrum.

Ujęcie oparte na pracach sprzed ponad dwóch dekad nie byłoby niczym rewolucyjnym, jednak Kylaoušek idzie dalej, wprowadzając pojęcie interliterackości, jakie ma zająć miejsce słów kluczowych charakterystycznych dla starszej, postkolonialnej szkoły, mówiącej o wertykalnych, hierarchicznych kategoriach, takich jak podległość, hegemoniczność czy zadłużenie (*indebtedness*) wynikające z jednokierunkowych przepływów. Nowy język opisu akcentuje równorzędne, horyzontalne relacje zmienności i przemienności, wymiany, różnorodności, współistnienia, otwartego udziału w globalnym obiegu. Przykładu takiego nowego ujęcia dostarczył chociażby Ottmar Ette w monografii proponującej nośną metaforę *TransArea*<sup>9</sup>. Bibliografia globalnych studiów literaturoznawczych jest oczywiście o wiele bogatsza i bardziej zróżnicowana, odsyła nie tylko do metafor otwartych rynków wymiany czy archipelagów (*pensée archipélique*

<sup>1</sup> Metafora „przesyłki zwrotnej” jest rozpowszechnionym w języku polskim rozwinięciem tytułu pionierskiej pracy B. Ashcrofta, G. Griffithsa i H. Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures is a 1989 non-fiction book on postcolonialism*, London 1989.

<sup>2</sup> W nawiązaniu do pojęcia przemocy symbolicznej (*violence symbolique*) zaproponowanego przez Pierre’a Bourdieu równoległe do terminów „władza” (*pouvoir*) i „dominacja” (*domination*) symboliczna, studia postkolonialne są często definiowane jako analiza przejawów przemocy rozumianej jako całość niesprawiedliwych, krzywdzących czy asymetrycznych relacji leżących w sferze idei, wyobraźni bądź pojęć, uskutecznianej za pośrednictwem społecznych nawyków narzuconych jednostkom i grupom podrzędnym. Taka przemoc ma subtelniejszy, bardziej ukryty, lecz nie mniej rzeczywisty charakter niż określone „fakty”, takie jak przypadki ludobójstwa, wysiedlenia i inne zaszłości militarne i policyjne, czy wreszcie namacalne przejawy eksploatacji ekonomicznej.

<sup>3</sup> J.-M. Moura, *Littérature Francophone et théorie postcoloniale*, Paris 1999.

<sup>4</sup> W.D. Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton 2010.

<sup>5</sup> S. Santiago, *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, Rio de Janeiro 2000.

<sup>6</sup> I. Wallerstein, *Modern World-System. Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, Berkeley 1974.

<sup>7</sup> P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris 1999.

<sup>8</sup> F. Moretti, *Conjectures on World Literature*, „New Left Review” 2000, nr 1, s. 54–68.

<sup>9</sup> O. Ette, *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, Berlin–Boston 2012.

Glissanta), ale i do biologicznego języka stref życia (*ecozones*) i literackich biomów<sup>10</sup>. Następuje zatem odejście od systemów monocentrycznych, jakie w klasycznym ujęciu Casanovy tworzył Paryż, na rzecz oglądu, w którym samo centrum staje się prowincjonalne, a peryferie nawiązują pomiędzy sobą twórcze relacje, niekiedy z jego zupełnym pominięciem.

Rozdział I skupia się zatem na coraz mniej oczywistej w tym kontekście odpowiedzi na pytanie, czym jest centrum i co je stanowi, a co, dlaczego i na jakich warunkach jest peryferiami. Za ilustrację służy tu m.in. porównanie sytuacji Francji i Quebecu. Każda próba odpowiedzi na tak postawioną kwestię musi być jednak wieloaspektowa, przy uwzględnieniu estetycznych i pozaestetycznych czynników, takich jak chociażby stosunek produkcji do recepcji, mierzony częstotliwością translacji, czy koncepcja czasu (pojawia się tu frapująca teza o zanurzeniu peryferii w wiecznej terażniejszości). Rozdział II poświęcony jest zdefiniowaniu pojęcia deperyferializacji, czyli osiągania symbolicznej samowystarczalności przez emancypującą się literaturę. Kolejne rozdziały tej części książki (od III do XI) przedstawiają deperyferializację i wyłanianie się interperyferyjnych powiązań w różnych kontekstach geograficznych i kulturowych, od frankofońskich Karaibów, Maghrebu, poprzez sytuację Ameryki hiszpańskojęzycznej i literaturę Chicano, aż po Brazylię oraz frankofońską i luzofońską przestrzeń Afryki subsaharyjskiej (Angola, Mozambik). Szczególny przypadek stanowią tu podwójne peryferie (*in-between peripheries*), usytuowane pomiędzy potężnymi systemami, niejako w ich strefie zderzenia: na przykład literatura Chicano odsyła zarówno do świata hiszpańskojęzycznego, jak i angielskojęzycznej kultury dominującej w Stanach Zjednoczonych. Nieco odmienna jest sytuacja literatur portugalskojęzycznych, uwikłanych w na wpół peryferyjną sytuację samej ich metropolii w jej europejskim kontekście. Wreszcie różnorodność relacji interperyferyjnych prowadzi do ukształtowania się i wzajemnego wzmacniania emancypacyjnych obiegów wymiany i wpływu, takich jak chociażby *négritude* w wersji frankofońskiej i luzofońskiej, powiązana z angielskojęzycznym nurtem Harlem Renaissance.

Druga część książki skupia się na udziale obszarów centralnych w procesie deperyferializacji. Paryż zostaje tu przedstawiony nie w kategoriach hegemonicznego centrum, lecz miejsca spotkania peryferyjnych elit i negocjowania ich wzajemnych afirmacji. Jest to zatem dobrze nam znany Paryż Sartre'a i Camusa, których drogi krzyżują się wszakże z takimi postaciami, jak Fanon i Memmi, a ton awangardowym poszukiwaniom nadaje spotkanie ze sztuką czarnej Afryki. Nieco odmienna jest rola Madrytu, który nigdy nie zajmował analogicznej pozycji bezkonkurencyjnej stolicy w policentrycznym świecie hiszpańskojęzycznym. Jego rola zawsze była relatywna ze względu na istnienie alternatywnych ośrodków kultury zarówno na terytorium europejskim (jak na przykład Barcelona przywołanego tu Juana Goytisolo), jak i południowoamerykańskim (które reprezentuje z kolei Octavio Paz). Tak czy owak, rzecz można, że idee dekolonialne zagnieżdżają się w metropolii, wpływają też na samą kulturę dominującą, przyczyniając się do jej samodekonstrukcji i twórczej modyfikacji. Wpływ afrykańskich migracji kształtuje nawet dość przygodną metropolię kolonialną,

---

<sup>10</sup> A. Beecroft, *An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day*, London 2015.

jaką był Rzym, ponoszący do dziś symboliczne konsekwencje prób ekspansji kolonialnej Włoch we wschodniej Afryce.

Zebrane w monografii studia przypadków ukazują zarówno odmienność lokalnych warunków, z jakich wyrastają formy językowo i estetycznie hybrydalne, jak i zbieżność procesów, co pozwala na dociekanie ogólniejszych prawideł dynamiki interkulturowej i autonomizacji symbolicznej. Są to częstokroć procesy przebiegające w poprzek granic wykreślonych niegdyś przez kolonialne imperia i utrwalonych przez trwający obecnie ład międzynarodowy, jak w przypadku tzw. literatury Aztlán, odsyłającej do pradawnej ojczyzny Azteków, leżącej gdzieś pomiędzy południową Kalifornią a centralnym Meksykiem i przedzielonej dziś niezwykle problematyczną granicą polityczną. Typowym zjawiskiem jest zmaczenie czystości języka, jego reterytorializacja, kreolizacja, a także wielojęzyczność, oscylacja między różnymi światami językowymi i konotowaną przez nie kulturą. Frankofonia, hispanofonia czy luzofonia są zatem jedynie hasłami wywoławczymi, za którymi kryje się znacznie bardziej złożona rzeczywistość, naznaczona wyjściową różnicą wagi wielkich i małych języków, pisma i oralności. Peryferyjne literatury romańskie w Europie i poza nią są zróżnicowane ze względu na naturę związków ze swoimi centrami; nie musi ona być wyłącznie kolonialna, czego przykładem może być silna zależność dziewiętnastowiecznej Lizbony od Paryża, poprzedzająca i nuansująca hegemoniczność luzofońskiego centrum względem Brazylii czy kolonialnej Afryki. Jeszcze ciekawszego przykładu dostarcza Luizjana z jej kreolskim językiem peryferyjnym nie tylko wobec francuskiej metropolii, ale i innych centrów kolonialnych, podwójnie marginalnym w stosunku do dominującej angielskojęzycznej kultury Stanów Zjednoczonych. Jest to zatem swoisty margines marginesów. Zarówno peryferyjność, jak i centralność są zatem pojęciami względnymi i biorącymi udział w łańcuchowych układach zależności: centrum posiadające własny układ peryferii może być zarazem peryferyjne w nadrzędnym, rozleglejszym układzie. Z kolei ośrodki marginalne tworzą własne układy interperyferyjne. Dobrym przykładem są Angola i Mozambik, współpracujące między sobą i z Brazylią, co pozostawia Lizbonę w nowej sytuacji wykluczenia.

Pomimo wielu zbieżności i frapujących punktów wspólnych, sytuacje literatur peryferyjnych i ich drogi poszukiwania samowystarczalności symbolicznej nie realizują pojedynczego paradygmatu. Rozbieżne są daty dekolonizacyjnych wydarzeń i chronologie procesów autonomizacji. Stąd konkluzja, że na gruncie środkowoamerykańskiej frankofonii, pomimo geograficznej bliskości, Haiti jest przykładem wczesnej dekolonizacji, autonomizacji i poszukiwania alternatywnego wobec Paryża centrum – znalezione w Quebecu – podczas gdy Martynika ilustruje wciąż jeszcze nierozwiązaną sytuację zależności symbolicznej i niezakończony proces deperyferializacji. Jednakże wobec różnego stopnia zaangażowania w politykę kolonialną, różna jest też siła oddziaływania dekolonizacji na tracącą swój status metropolię, co dobrze ilustruje przykład Włoch, gdzie główny impakt przeszłości kolonialnej pojawił się z trwającym kilka dekad opóźnieniem. Wywołują go ostatecznie dopiero fale migracyjne w drugiej połowie XX wieku.

Oryginalność literatur peryferyjnych (czy też zdeperyerializowanych) polega na ich odrębnych liniach tradycji literackiej, budowanej częstokroć od XIX wieku, własnych formach pamięci, przeżywania miejsca i czasu, osadzonych w lokalnych kulturach i zasobach wyobraźni. Stąd właśnie potencjał światowych marginesów, zdolnych do

kształtowania centrów i całego obrazu ogólnej literatury świata (*Weltliteratur*). Pozostaje on w zależności od ekonomicznych czynników globalizacji, przekładających się na materialne i instytucjonalne podstawy rynku literackiego, obiegu translacji, definiowania kryteriów wartościowania i dystrybucji uznania. Jednak często podkreślana obawa przed homogenizacyjnymi skutkami globalizacji nie znajduje potwierdzenia. Powszeczność zapożyczeń rodzi autonomizacyjny opór i pragnienie samowystarczalności, a fragmentacja przestrzeni symbolicznej nieustannie przeciwdziała zacieraniu różnic.

Książka zasługuje na specjalną rekomendację, gdyż przedstawia nie tylko historię powstawania i afirmacji nowych literatur. Opowiada też historię literatur w zasadzie dobrze nam znanych w zupełnie nowy, często zaskakujący sposób. Doskonałym przykładem jest tu rozdział poświęcony Paryżowi pierwszych dekad powojennych. Co więcej, pomaga usystematyzować wiedzę o autorach dziś już w zasadzie kanonicznych, jak chociażby René Maran czy Abdelkébir Khatibi, którzy zaledwie kilka lat temu nie byli obecni w uniwersyteckich sylabusach. Warto też docenić śmiałość globalnych syntez, konsekwencję w budowaniu złożonych konstrukcji problemowych zamiast linearnej narracji historycznoliterackiej, zasięg pomostów nieustannie przerzucanych przez współautorów ponad lokalnymi studiami przypadków. Zdarza się to rzadko – a przynajmniej nie dość często – w polskich pracach o podobnym charakterze; zwykle brylują w tym natomiast autorzy anglosascy czy powiązani z wiodącymi uczelniami zachodniej Europy i Stanów Zjednoczonych, co samo w sobie stanowi przykład funkcjonowania złożonego podziału na centra i peryferie – nie tylko w literackiej, lecz także akademickiej przestrzeni. Chcąc nie chcąc, pozostajemy w tę rzeczywistość uwikłani, również jako literaturoznawcy. Koledzy z Czech omawianą tu monografią nie tylko dokonali opisu procesów deperyferializacji literatur romańskich spoza Europy, ale też poczynili krok w stronę swojej własnej deperyferializacji akademickiej, przełamując ograniczenia, jakie wciąż jeszcze ciążyą nad humanistyką w Europie Środkowej.

## Bibliografia

- Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures is a 1989 non-fiction book on postcolonialism*, London 1989.
- Beecroft A., *An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day*, London 2015.
- Casanova P., *La République mondiale des Lettres*, Paris 1999.
- Ette O., *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, Berlin–Boston 2012.
- Centers and Peripheries in Romance Language Literatures in the Americas and Africa*, red. P. Kyloušek, Leiden 2024, <https://brill.com/display/title/68744>
- Mignolo W.D., *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton 2010.
- Moretti F., *Conjectures on World Literature*, „New Left Review” 2000, nr 1, s. 54–68.
- Moura J.-M., *Littérature Francophone et théorie postcoloniale*, Paris 1999.
- Santiago S., *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, Rio de Janeiro 2000.
- Wallerstein I., *Modern World-System. Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, Berkeley 1974.

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 24 (2024)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.24.24

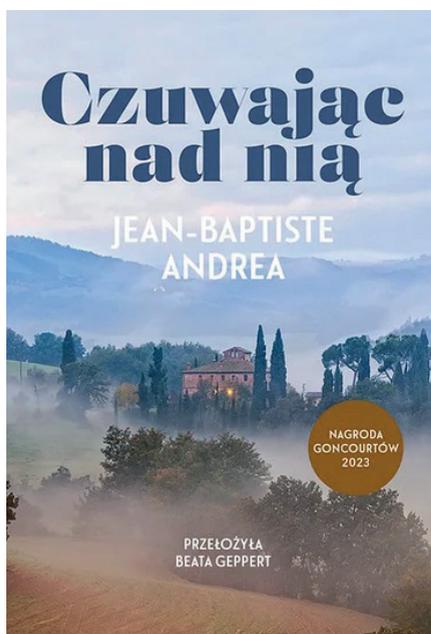
**Tomasz Chomiszczak**

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0002-2322-310X

## Marmur i śmieci. O laureacie Prix Goncourt 2023 i jego nagrodzonej powieści

[J.-B. Andrea, *Veiller sur elle, L'Iclonoclaste*, Paris 2023; wyd. pol.: J.-B. Andrea, *Czuwając nad nią*, przeł. B. Geppert, Znak Koncept, Kraków 2024]



Najbardziej prestiżowa nagroda literacka Francji, ta sygnowana nazwiskiem Goncourtów, wręczona – zgodnie z ponadstuletnią tradycją – w porze lunchu w paryskiej restauracji „Drouant”, przypadła w listopadzie 2023 roku pisarzowi, który w pisarstwie debiutował dopiero w wieku 46 lat<sup>1</sup>. Laureatem został otóż Jean-Baptiste Andrea, Francuz urodzony w 1971 roku w rodzinie iście patchworkowej, jeśli patrzeć na jej narodowo-kulturowy rodowód. Włoskie korzenie zawdzięcza autor matce i babci, jednak płynie w nim zmieszana krew przodków greckich, balearskich i algierskich. Wychowywał się i dorastał na Lazurowym Wybrzeżu, w Cannes, gdzie zdobywał pierwsze doświadczenia twórcze jako autor filmów krótkometrażowych i członek grupy teatralnej. Na studia wybrał paryski

Instytut Studiów Politycznych, a wykształcenie ekonomiczne i politologiczne miało stać się wyznacznikiem jego kariery zawodowej. Dość szybko wszedł jednak w świat kinematografii, w którym pozostał przez następne dwie dekady. W branży filmowej jest znany jako reżyser; fani niszowego kina pamiętają chociażby jego horror *Dead End*

<sup>1</sup> <https://www.academiegoncourt.com/prix-goncourt-2023> (dostęp: 22.10.2024).

(w Polsce pod tytułem *Droga śmierci*, 2003), ale warto też przypomnieć czarną komedię *Big Nothing* (2006) czy tajemniczą historię *La confrérie des larmes* (2013). Andrea był również współscenarzystą swoich ekranizacji, a dodatkowo autorem scenariusza do komedii fantasy *Hellphone* (reżyser James Huth, polski tytuł: *Telefon z piekła rodem*, 2007). Mniej wiadomy powszechnie jest natomiast fakt, że to na podstawie jego oryginalnego pomysłu powstał scenariusz, a następnie film dla dzieci *King* (reżyser David Moreau, polski tytuł: *King: mój przyjaciel lew*, 2022).

Względnie późny debiut pisarski Andrei wynikał między innymi z faktu, że pierwszą napisaną powieść *Ma Reine* [*Moja królowa*] składał wielokrotnie – i bez powodzenia – w kilkunastu wydawnictwach, zanim wreszcie na druk zdecydował się w 2017 roku dość skromny na rynku francuskim dom wydawniczy L'Iconoclaste, założony dopiero pod koniec ubiegłego stulecia. Szczęśliwie dla początkującego pisarza – i dla samego wydawnictwa – książka została dostrzeżona, czego dowodem jest przyznana jej nagroda za debiutancką powieść oraz wyróżnienie licealistów w ramach ówczesnej edycji Prix Femina.

W kolejnych powieściach Andrei widać wyraźnie dominantę tematyczną i stylistyczną znaną już z jego debiutu: były to mianowicie kameralne, tyleż realistyczne, co liryczne opowieści o samotnych, porzuconych uczuciowo lub dosłownie postaciach; te zwykle młode osoby wyruszały w świat, by odrodzić się w ekstremalnej przygodzie albo w próbie artystycznego działania, a następnie poetycko-epickiego opisanego doświadczenia ucieczki i duchowej metamorfozy. Tak było zarówno w powieści *Cent millions d'années et un jour* [*Sto milionów lat i jeden dzień*] z 2019 roku, jak i w opublikowanej dwa lata później *Des diables et des saints* [*O diabłach i świętych*], choć ten ostatni tytuł (nagrodzony wkrótce Grand Prix RTL-Lire oraz Ouest-France/Étonnants Voyageurs Prize) obrał za bohatera akurat siedemdziesięcioletniego mężczyznę – człowieka znikąd, grywającego w dworcowych halach na pianinie w przerwach pomiędzy wspomnieniami o dzieciństwie spędzonym w sierocińcu.

Takie samotniczo-wędrowne wątki pojawiają się również w ostatniej, niemal 600-stronicowej opowieści *Veiller sur elle*, ostatecznie uhonorowanej nagrodą Goncourtów, chociaż – co należy podkreślić – po dość zawziętej rywalizacji w pozostałych trzech finałowych tytułach. Najbardziej konkurencyjną powieścią, długo typowaną na zwyciężczynię ostatniej edycji, była przez długi czas książka *Triste tigre* [*Smutny tygrys*] autorki Neige Sinno, której wyniki sprzedaży przed ogłoszeniem werdyktu bardzo się zbliżyły do tych notowanych dla powieści Andrei. Niestety – choć przecież samo w sobie jest to równie radosne wydarzenie – pisarce przyznano dzień wcześniej Prix Femina, zaś zmieniony w 2021 roku regulamin Akademii Goncourtów stanowi, że nie może zwyciężyć główny laureat owej konkurencyjnej nagrody. Mimo to triumf Andrei nie był przesądzony; z przecieków prasowych wynikało, że jury Nagrody Goncourtów potrzebowało aż 14 losowań, a w tym finalnym i tak przeważał tylko podwójny głos przewodniczącego...

Prix Goncourt to tyleż ukoronowanie dotychczasowej drogi twórczej, co i nowy jej początek. Chociaż wymiar finansowy nagrody pozostaje nadal czysto symboliczny (zwycięzca otrzymuje czek na kwotę 10 euro), to prestiż, a zwłaszcza nakłady wydawnicze rosną nieprawdopodobnie: zwykle uhonorowana taką nagrodą powieść osiąga

w druku około 400 tysięcy egzemplarzy, a jej autor ma już otwartą drogę do największych domów wydawniczych, nie licząc innych propozycji, w tym adaptacji filmowych.

Czy jednak najnowsza powieść Andrei rzeczywiście zasłużyła na tak głośne wyróżnienie? Jaka jest jej wartość literacka? Czy wywołuje rezonans społeczny? Co kryje się za pięknymi sloganami, które po wręczeniu nagrody szybko obieły francuskie media, głosząc, iż to „powieść o miłości i zemście” lub „oda do wolności i przyjaźni”, ale też „metafizyczny fresk” czy „medytacja nad obecnością i nieobecnością”? A przede wszystkim – o czym jest ta opowieść?

Jean-Baptiste Andrea lokuje akcję w rodzinnych Włoszech, „królestwie marmuru i śmieci”, jak to określił gdzieś jego narrator [wszystkie cytaty z oryginału w przekładzie moim – T. Ch.]. Ale lokuje nie współcześnie: przenosi bowiem czytelnika w okres narastającego tam przed wojną faszyzmu, w czas zawirowań polityczno-społecznych i niepewności indywidualnych losów. Nie jest to wszakże powieść historyczna, raczej konglomerat różnych odmian: mamy tu zatem historię miłosną, zręby powiastki ło-trzykowskiej pełnej podstępów i manipulacji, wreszcie bez mała epos o pragnieniu zemsty i nieustępliwości przeznaczenia. A i na tym nie koniec, bo można ową historię potraktować też jako przypowieść o tyranii rządzącej na najrozmaitszych poziomach: politycznym, społecznym, a nawet płciowym. Na kilkuset stronach mieszają się zatem te wątki z historią pary kochanków, którym – niczym w klasyce literatury – wszystko się sprzeciwia na drodze ku szczęściu, począwszy od „klasowego” pochodzenia obojga: on, genialny rzeźbiarz, lecz jednak plebejusz, oraz ona: patrycjuszka, spadkobierczyni zamożnej rodziny wydana na małżeński żer z kimś innym, oczywiście niekochanym. Całość podana nie w ciągu chronologicznym, lecz w łańcuchu retrospekcji – chwyt zresztą częsty u tego pisarza. A poza wszystkim książka wpisuje się w konwencję powieści drogi: wędrowanie w różnych jego odmianach (zarówno wyprawa inicjacyjna, jak i ucieczka) będzie tu bowiem motywem przewodnim.

Ów wspomniany rzeźbiarz, Michelangelo Vitaliani – imię znaczące, ale wszyscy nazywają go Mimo – urodził się we Francji w 1904 roku, a umrze 82 lata później w Italii, w celi opactwa gdzieś w górach Piemontu. Tuż po urodzeniu zaczął cierpieć na achondroplazję; w rezultacie przez resztę życia pozostanie karłem. Po śmierci ojca, ofiary I wojny światowej, zostaje wysłany przez matkę do Włoch, by jako początkujący rzemieślnik uczyć się pracy z kamieniem pod okiem wuja, impulsywnego alkoholika Alberto. W położonej w dolinie wioski Pietra d'Alba (nawiązanie do odmiany marmuru *alba pietra* w Dolomitach), wzniesionej na różowym kamieniu „wyrzeźbionym światłem wschodu słońca”, zamieszkuje też najpotężniejsza w regionie rodzina markiza Orsoniego. Zamek arystokratów wymaga jednak renowacji, zatem Mimo – już zasłynąwszy w okolicy ze swoich umiejętności jako świetnie radzący sobie młotkiem i dłutem – szybko pojawi się w tych wnętrzach, gdzie pozna drugą protagonistkę powieści, Violę. To dość osobliwa córka Orsonich: potrafi słuchać głosów zmarłych na cmentarzu, zapamiętuje wszystko, co przeczyta, i w tajemnicy pożera gazety, twierdzi, że potrafi przemienić się w niedźwiedzicę albo że zostanie nową Marią Curie, bo marzy o lataniu i związanych z tym wynalazkach. Obecny świat jest dla niej martwy: „nie żyje, ale wciąż się porusza, ponieważ nikt mu nie powiedział, że nie żyje. [...] Zapada się w siebie”. Viola żyje wyzwoloną przyszłością – ideą nieledwie „złotego wieku”, kiedy to „kobiety będą

nosić wasy, a mężczyźni biżuterię”. Rodzi się między tymi kilkunastoletnimi postaciami czysta, bezwarunkowa miłość, jakże kontrastująca z narastającym tumultem faszystów, którzy wkrótce obejmą władzę. Para bohaterów – razem czy osobno – stanie przed wieloma próbami przeciwstawienia się wyzwaniom tego mrocznego okresu w historii Włoch, jakby wypełniając motto rodziny Orsinich: *ab tenebris, ad lumina* – „[daleko] od ciemności, w stronę światła”. Wzajemnie wspomagają się w demaskowaniu totalitarnego charakteru nowej władzy, wzajemnie starają się przywrócić godność ludzkiej duszy wbrew tak niesprzyjającym okolicznościom.

Młody Mimo od pierwszego spotkania regularnie śni o Violi, swej „kosmicznej bliźniaczce”, która wydaje się w nim samym wyzwać nadzwyczajne zdolności i doprowadza do decyzji o „wyrwaniu się z błota, w którym się urodził”. I tak, podczas gdy ojciec dziewczyny zaczyna jej natarczywie przypominać o obowiązkach dziedziczki fortuny i o małżeńskiej roli kobiety, a jej brat Stefano – faszysta i karierowicz nowych czasów – odradza jakiegokolwiek angażowanie się w życie społeczne, podążymy śladami Vitalianiego do Florencji, Rzymu czy Palermo, by obserwować, jak zostaje klaunem w cyrku, uczestniczy w bójkach lub oddaje się rozpuście, ale także gdy stworzy dla Violi zagadkowe dzieło życia – rzeźbę obrazująca piętę.

Otóż właśnie: obok wątku miłosnego i pikaresko odmalowanych przygód, równoległe rozwija się tu temat piety, nad którą Mimo pracuje szczególnie pieczołowicie: moc jego ukończonej rzeźby jest tak wielka, że ponoć ci, którzy ją ujrzeli, mdleją. Przeniesiony do opactwa posąg wywołuje także u mnichów niestosowne zachowania, co oczywiście niepokoi Watykan na tyle, iż każe rzeźbę ukryć przed czyimkolwiek wzrokiem. Dodatkowym elementem niepokoju jest fakt, że tę piętę Vitaliani tworzył z bloku kamienia pierwotnie zaplanowanego na inne dzieło, zlecone przez reżim Mussoliniego, zanim rzeźbiarz zrozumiał swój błąd ulegania kompromisom i zerwał z faszyzmem. Tak minie kilkanaście kolejnych lat ich osobnego życia, a Pietra d’Alba stanie się sceną dla tej epickiej historii o łatanej po wielokroć miłości; historii, w której oboje w pewnym momencie źle skończyli, „pracując dla bandy łajdaków”.

Partie książki opisujące powstawanie dzieł Vitalianiego – rzeźb, które według odwiedzających artystę, wydają się poruszać – napisane są z pasją powieści detektywistycznej albo historii poszukiwania świętego Graala: analizujemy tu każdy gest twórcy, szukając jakiegoś znaku szczególnego. Piękno narracji tkwi w szczelinach tego, co niewypowiedziane, podczas gdy dla artysty rzeźbienie sprowadza się do „usuwania warstw historii”, aż do dotarcia do tej, „która dotyczy nas wszystkich”. W ten sposób sztuka rzeźbiarza łączy się doskonale ze sztuką pisarza: nie tworzy on bowiem „z niczego”, od zera, lecz raczej wyzwala to, co już było w materiale, w którym pracuje, „uwalniając go”, dając mu dość przestrzeni, by nabrał kształtów.

Na uwagę zasługuje także sama kompozycja tej powieści. Zasadza się ona na narracyjnej naprzemienności, równoległym przeplocie dwóch perspektyw i dwóch planów czasowych. Jedna z narracji, trzecioosobowa, zaczyna się od końca, będąc jakby biografią Vitalianiego i jego dzieła pisaną przez jakiegoś badacza; druga natomiast podaje fakty u podstaw, w pierwszej osobie, w formie monologu, który sam główny bohater wygłasza u kresu życia. Przypomina to nieodparcie ruch wahadełka, niczym w seansie hipnozy, gdzie retrospekcje i antycypacje mieszają się, a wszystko zatopione zostaje w mgle

pamięci. Te dwa różne poziomy opowieści nie tylko zwiększają atrakcyjność przekazu, ale też multiplikują poetyki: Jean-Baptiste Andrea wpisuje się w długą tradycję fresków w stylu włoskim, gdzie sąsiadują blisko siebie akcenty neorealistyczne i fantastyczne, lecz dodatkowo wzbogaca je archetypami literatury z gruntu romantycznego. Oczywiście nie od rzeczy byłoby tu też przypomnieć pierwszą fascynację pisarza, byłego scenarzysty i reżysera: jego niezmiernie plastyczne, obrazowe opisy to ciekawy przykład, jak doświadczenie filmowe można twórczo wykorzystać w literaturze.

I wreszcie tytuł powieści: *Veiller sur elle* oznaczać może „czuwać na nią”, „opiekować się nią” albo „strzec jej”, „pilnować jej”. „Ona” – czyli kto? Ukochana Viola? Raczej co: otóż sztuka. A konkretniej – tajemnicza pieta Vitalianiego: arcydzieło, którego wartość przetrwa wojenną pożogę i niejeden życiowy wiraż. Tak więc w sierpniu 1986 roku we włoskim klasztorze sędziwy Mimo, po długiej, autobiograficznej spowiedzi z przeszłości, wydaje ostatnie tchnienie, od 40 lat wierny swej dewizie „czuwania nad nią” – nad jego *opus magnum*, pomnikiem życia.

Może to rodzić zdziwienie, a nawet rozczarowanie: czyżby zatem książka „tylko” o dziele? O sztuce? A może nie „tylko”, może „aż”, skoro autor pisze przecież jednocześnie o czymś zupełnie innym: o tym, co stanowi często kwintesencję życia. I o cenie, jaką przychodzi nieraz za nie płacić. Takie też wydają się niektóre komentarze francuskich odbiorców tej powieści, odczytujących ją na innym jeszcze, bardziej aktualnym poziomie: mianowicie zwracając uwagę na fakt, iż to jakże ważny tekst ukazujący się rok po dojściu do władzy we Włoszech skrajnej prawicy Giorgii Meloni, utrzymującej niejednoznaczny relację z dziedzictwem faszyzmu. „Nazwać oznacza zrozumieć”, twierdziła w powieści Viola. Rola pisarza ogranicza się do tej pierwszej czynności, do nas należy reszta.



# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 24 (2024)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.24.25

**Danuta Zawadzka**

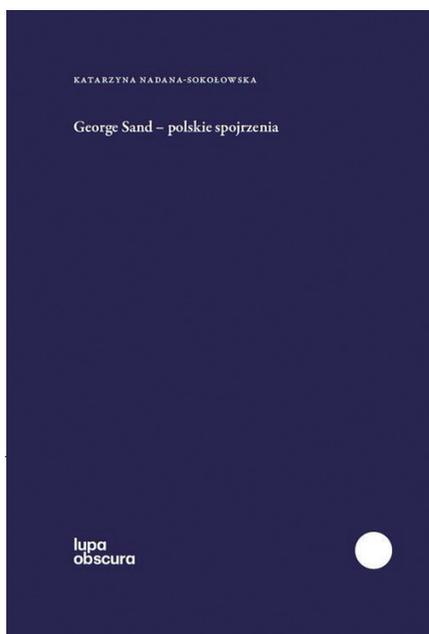
Uniwersytet w Białymstoku

ORCID 0000-0003-0273-2216

## Kobieca sandologia

[K. Nadana-Sokołowska, *George Sand – polskie spojrzenia*,

Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2022, ss. 512]



Monografia Katarzyny Nadany-Sokołowskiej *George Sand – polskie spojrzenia* opowiada o polskiej recepcji twórczości Sand (właściwie Aurore Dudevant) i przedstawia dynamikę legendy biograficznej pisarki w naszym kraju. Nadana-Sokołowska, specjalizująca się w studiach kobiecych i literackich kontekstach historii polskiego feminizmu, od wielu lat śledzi obecność George Sand w kulturze polskiej, opisuje badania sandologiczne<sup>1</sup> oraz sama je współtworzy<sup>2</sup>. Omawiana książka zbiera „polskie spojrzenia” na Sand w tym sensie,

<sup>1</sup> K. Nadana-Sokołowska, *Wiek XIX, jakiego nie znamy, czyli kobiece continuum pisarskie, rec.: Corinne Fournier-Kiss, Germaine de Staël et George Sand en dialogue avec leurs consoeurs polonaises, Seria: „Révolutions et Romanticismes”, Presses universitaires de Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2020, ss. 468, „Wiek XIX” 2022, t. 57, s. 356–363.*

<sup>2</sup> Nadana-Sokołowska była inicjatorką i przewodniczącą Komitetu Organizacyjnego Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Słońce Georg Sand i jej planety. Wokół środkowo- i wschodnioeuropejskiej recepcji pisarki”, Instytut Badań Literackich PAN, 20–22 października 2021 r. Referaty z tej konferencji zostały opublikowane w monograficznym numerze rocznika „Wiek XIX” 2023, R. 16: *George Sand. The Sun ad Her Planets*, red. K. Nadana-Sokołowska, C. Fournier-Kiss, M. Rudaś-Grodzka, M. Rudkowska, I. Wiśniewska.

że autorka omawia specyfikę odbioru dzieł i biografii francuskiej pisarki w polskim środowisku literackim i badawczym. Czasowy zakres monografii obejmuje recepcję od romantyzmu do dwudziestolecia międzywojennego, przy czym sandologiczna literatura przedmiotu, obszernie relacjonowana, pochodzi przeważnie z ostatnich lat. Najwięcej miejsca zajmują w książce intertekstualne powiązania Sand z eseistyką i powieściami Walerii Marrené-Morzkowskiej, dziennikami Zofii Nałkowskiej, Marii Dąbrowskiej i Anny Iwaskiewiczowej, często na kartach książki powraca również Narcyza Żmichowska oraz nazwiska wielu twórczyń (rzadziej twórców) poczytnych w swojej epoce lub znanych do dzisiaj z kanonu narodowego, a ukształtowanych przez tradycję literatury francuskiej. Są to „polskie spojrzenia” również w innym znaczeniu, nie tylko przedmiotowym, ale i komunikacyjnym, bowiem Nadana-Sokołowska kieruje swoją pracą do polskiego czytelnika i pisze z perspektywy feministycznej badaczki literatury polskiej XIX i XX wieku, troszczącej się o obecność Sand w jej dziejach, zwłaszcza w genealogii pisarstwa kobiecego. Dlatego przybliży światową recepcję twórczości Sand, szczególnie najnowszy stan badań, koncentrując się na pracach genderowych, a także próbuje wprowadzić nieobecne, niedostrzeżone lub zapomniane idee, tematy, czy wręcz powieści francuskiej prozaiczki dziewiętnastowiecznej do polskiego obiegu. Autorka bowiem wkracza na teren dziwnie zaniedbany, niewolny od pozaliterackich determinant, z których najważniejszą okazała się czarna legenda „Pani Sand” jako kochanki Fryderyka Chopina. Gdyby trzeba było obrazowo ująć główny zamysł pracy Nadany-Sokołowskiej, można by powiedzieć, że książka swoją obszernością (500 stron) próbuje wypełnić możliwie wiele luk w recepcji twórczyni *Indiany*, przedstawiając zarazem zwrotnice polskiej sandologii na pozycje wyraźniej sandocentryczne.

Bezpośrednimi poprzedniczkami Nadany-Sokołowskiej w opisywaniu problemów obecności George Sand w kulturze polskiej są dwie badaczki: romanistka Regina Bochenek-Franczakowa z Uniwersytetu Jagiellońskiego i jej praca *Présences de George Sand en Pologne*<sup>3</sup> (2017) oraz szwajcarska romanistka i slawistka Corinne Fournier-Kiss, autorka książki *Literatura, płęć i naród w XIX wieku. Germaine de Staël i George Sand w dialogu ze swymi polskimi siostrami*<sup>4</sup> (2021). W poprzednich latach i stuleciach twórczość Sand była bardzo rzadko omawiana i nieczęsto tłumaczona, a pisarka cieszyła się zainteresowaniem w Polsce przede wszystkim jako skandalistka i niesławna bohaterka romansu z Chopinem<sup>5</sup>. Dopiero na przełomie XX i XXI wieku przypomniano jej ważny esej komparatystyczny o *Dziadach* Mickiewicza<sup>6</sup>, ale ogromnie brakowało

<sup>3</sup> R. Bochenek-Franczakowa, *Présences de George Sand en Pologne*, Frankfurt am Main 2017 oraz tejsze, *George Sand*, Wrocław-Kraków 1981.

<sup>4</sup> C. Fournier-Kiss, *Literatura, płęć i naród w XIX wieku. Germaine de Staël i George Sand w dialogu ze swymi polskimi siostrami*, przeł. B. Głowacka, Warszawa 2021, seria „Lupa Obscura” (w tej serii ukazała się też recenzowana monografia Nadany-Sokołowskiej).

<sup>5</sup> O dynamice tego zainteresowania zob. R. Bochenek-Franczakowa, *Fryderyk Chopin i George Sand w oczach polskich biografów i krytyków literackich*, „Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis” 2010, nr 5, s. 7–24.

<sup>6</sup> G. Sand, *Szkic o dramacie fantastycznym. Goethe – Byron – Mickiewicz*, [w:] *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, wyb. oprac., wstęp Z. Mitosek, przeł. R. Forycki, Warszawa 1999, s. 70–112. Zob. też C. Fournier-Kiss, *Literatura, płęć i naród...*, dz. cyt., s. 42–45, 47–51.

szerszego i bardziej całościowego oglądu życia i dzieł Sand z polonistycznej perspektywy, z wnętrza krajowej pamięci kulturowej.

Monografie Bochenek-Franczakowej i Fournier-Kiss stanowią dobry punkt wyjścia dla takiego oglądu, w wielu aspektach zakreślają pole badawcze i przynoszą jego rozpoznanie, co skrupulatnie odnotowuje autorka recenzowanej książki. Dotyczy to zwłaszcza faktografii recepcji Sand przez kobiety u Bochenek-Franczakowej oraz opisu continuum pisarskiego Staël-Sand w twórczości polskich autorek i autorów przez Fournier-Kiss, która ze względu na swój temat („naród”) obejmuje refleksją również wypowiedzi mężczyzn, np. Micheleta i Mickiewicza. Zestaw nazwisk polskich literatek-sandolożek pojawił się już w najstarszej monografii, w *Présences*, i Nadana-Sokołowska go przywołuje: Klementyna z Tańskich-Hoffmanowa, Łucja Rautenstrauchowa, Eleonora Ziemięcka, Julia Woykowska, Narcyza Żmichowska, Eliza Orzeszkowa, Waleria Marrené-Morzowska, Maria Sadowska, Seweryna Duchinińska, Julia Goczałkowska (s. 42), uwzględniając w rozważaniach kontekstowych także pisarki wcześniejsze, osiemnastowieczne (Maria Wirtemberska). Następnie wybiera z tej listy bohaterki swoich studiów przypadku (Marrené-Morzowską, Żmichowską) i powiększa ją o dokumenty osobiste Zofii Nałkowskiej, Marii Dąbrowskiej i Anny Iwaszkiewiczowej.

Wszakże nie w ustaleniach faktograficznych i horyzontalnym relacjonowaniu wpływu Sand należy upatrywać znaczenia monografii Nadany-Sokołowskiej, choć jej historycznoliteracka skrętność zasługuje na odnotowanie w pierwszym rzędzie, praca przynosi bowiem ogrom zrekonstruowanych fabuł, wypowiedzi biograficznych i uszczegółowień w tekście głównym oraz przypisach. Znaczenie to wynika z programowego zderzania ustaleń zachodniej sandologii z polskimi interpretacjami (s. 44), zawdzięczamy je też zaproponowanym przez badaczkę kategoriom, np. „sandyzm” jako wzorzec biograficzny (s. 59), oraz ich analitycznej operatywności, a także paradoksalnej umiejętności czytania literatury (i życia literackiego) pod kątem obecności (idiomu) Sand, literalnie tam nieobecnej, zapośredniczonej, zaprzeczonej lub przywołanej zdawkowo.

Książka składa się z obszernego wstępu i trzech części, z których dwie pierwsze dotyczą recepcji Sand, odpowiednio: dziewiętnastowiecznej i z dwudziestolecia międzywojennego, a ostatnia obejmuje rozważania podsumowujące, w których Nadana-Sokołowska odnosi się do obu okresów. Układ książki, zasadniczo chronologiczny, odzwierciedla jeszcze inny rodzaj uporządkowania, autorka bowiem wychodzi od najbardziej oczywistych świadectw odbioru i powieści *Lukrecji Floriani*, uważanej za Sandowską wersję jej związku z Chopinem, a następnie przechodzi do śledzenia myśli krytycznoliterackiej i związków intertekstualnych w pisarstwie jednej z nielicznych naszych jawnych sandolożek, Marenné-Morzowskiej. Natomiast w części drugiej tomu, znacząco zatytułowanej „(Nie) możliwe afiliacje”, autorka analizuje przykłady z dwudziestolecia, które są zarazem o wiele mniej oczywiste, oparte na pojedynczych wzmiankach w dziennikach Dąbrowskiej czy Iwaszkiewiczowej, ale – wydaje się – właśnie najbardziej typowe dla (nie)obecności Sand w kulturze polskiej. W tych właśnie rozdziałach kryje się szczególnie walor i nowatorstwo książki Nadany-Sokołowskiej, polegające na lekturze w trybie hipotetycznym i odpowiedziach na

pytania na pozór niezwiązane z francuską powieściopisarką. Przykładem takiego pytania jest dociekanie, dlaczego Anna Iwaszkiewiczowa wyrzekła się twórczości, a w końcu także pisania dziennika, popadając w chorobę psychiczną. Żona autora *Lata w Nohant* znała zapewne życie i twórczość autorki *Consuelo* znacznie lepiej niż przeciętni czytelnicy, tj – przypuszcza Nadana-Sokołowska – przypadkową powieść Sand (*Pauline*), garść „obiegowych, powtarzanych wśród literatów anegdot i opinii”, a nadto „przynajmniej dwie biografie Chopina” (s. 349, 367). Wielbiła jego geniusz, wierzyła w „stereotypy na temat podrzędności natury kobiecej i przekonanie, że twórczość kobiet jest mniej wartościowa od twórczości mężczyzn” (s. 366), więc znakomicie ilustruje tezę zgłoszoną przez autorkę omawianej tu książki we wstępie: o sukcesie pisarskim Sand jako niebagatelnej przyczynie niechęci do niej i w rezultacie zapomnienia utworów. Ale w interpretacji Nadany-Sokołowskiej to nie konserwatyzm diarystki, lecz uznanie przez nią mistycznego charakteru doświadczenia twórczego i religijnej niemal wielkości artysty, która – jeśli ten jest prawdziwym geniuszem – musi pochodzić z męskiego pierwiastka. Zatem z ujawnianego w dzienniku „pragnienia homoseksualnego, którego zaspokojenie jest sprzeczne z wiarą religijną i kodeksem etycznym Iwaszkiewiczowej (...) a zarazem tak typowego dla modernistycznej psychiatrii rozumienia twórczości kobiet jako przejawu ich męskości, której towarzyszy perwersyjny popęd seksualny” (s. 367).

Anty-sandyzm jest dowodem silnego, negatywnego, wpływu „gorszycielskiej” postawy życiowej i powieści Aurory Dudevant na polskich odbiorców (np. Anna Michała Czajkowskiego, *Dwie niewiasty* Seweryny Duchinińskiej, rozprawy Michała Grabowskiego, komedie o „lwicach salonowych” Stanisława Bogusławskiego, ale też dystans samych Entuzjastek do ekscentryczności strojów i awanturnictwa kojarzonych ze stylem Sand). Jego pozytywny rewers Nadana-Sokołowska dostrzega w demokratyczno-emancypacyjnych poglądach Konopnickiej, Orzeszkowej, Morzkowskiej (s. 55), recepcji *Lélie* i innych powieści Sand u Nałkowskiej, wyborach artystycznych Żmichowskiej (związek pseudonimu pisarki z „androgyniczną” powieścią *Gabriel* Sand) (s. 390–400) oraz kwestii edukacji, swobody obyczajowej i związków homoeroticznych Dąbrowskiej, a z publicystyki przedwojennej w odważnym, aprobatywnym portrecie emancypantki Aurory Dupin pióra Marii Czapskiej. Sand – przypomina Nadana-Sokołowska – była może najsłynniejszą kobietą twarzą romantyzmu i choć w Polsce nie przetłumaczono wówczas najodważniejszych jej, wczesnych powieści (*Indiana*, *Walentyna*, *Lélie*), to w rodzimej dziewiętnastowieczności odnajdziemy jej wpływy w postaci propagowanej przez Francuzkę poetyki idealizmu, w fabularnej i pamiętnikarskiej krytyce małżeństwa bez miłości, w tematyce mezaliansu, w gatunku powieści wiejskiej. Badaczka nie rezygnuje także z odzyskiwania najtrudniejszych obszarów, w których Sand ma ustaloną, złą reputację, tj. w chopinologii (analizuje też polskie konteksty jej romansu z Mussetem i przyjaźni z Flaubertem), zatem na koniec wraca do stosowanych w niej strategii retorycznych, by je dekonstruować z feministycznego punktu widzenia.

Książka zachęca do odnawiania znaczeń życia i dzieła baronowej Dudevant za pomocą inspiracji podsuwanych przez zachodnią sandologię oraz do podejmowania przekładów nieznanych w Polsce powieści Sand.

**Bibliografia**

- Bochenek-Franczakowa R., *Fryderyk Chopin i George Sand w oczach polskich biografów i krytyków literackich*, „Studia Litteraria Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis” 2010, nr 5, s. 7–24.
- Bochenek-Franczakowa R., *George Sand*, Wrocław–Kraków 1981.
- Bochenek-Franczakowa R., *Présences de George Sand en Pologne*, Frankfurt am Main 2017.
- Fournier-Kiss C., *Literatura, płeć i naród w XIX wieku. Germaine de Staël i George Sand w dialogu ze swymi polskimi siostrami*, przeł. B. Głowacka, Warszawa 2021.
- Sand G., *Szkic o dramacie fantastycznym. Goethe – Byron – Mickiewicz*, [w:] *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, wyb. oprac., wstęp Z. Mitosek, przeł. R. Forycki, Warszawa 1999, s. 70–112.



## Spis treści

### STUDIA I ROZPRAWY

***Olga Bartosiewicz-Nikolaev***

Między Bukaresztem i Paryżem – podwójna geografia twórczości  
B. Fundoianu/B. Fondane'a 3

***Jadwiga Bodzińska-Bobkowska***

Entre la présence et l'absence : l'écriture de l'enracinement de Bruno  
Durocher et Piotr Rawicz 17

***François-Emmanuel Boucher***

Revendiquer en français la culture innue de Mashteuiahtsh. L'autre récit sur  
la naissance de la confédération canadienne dans *Kukum* de Michel Jean 33

***Tomasz Chomiszczak***

« Français par la forme, Polonais quant à la pensée ». Les idées théâtrales  
de Christian Ostrowski et leurs réalisations 47

***Claudia Farini***

L'image de la ville dans la littérature belge fin-de-siècle :  
identité et spécificités d'une littérature francophone 65

***Agnieszka Kukuryk***

« Dans un pays d'enfance retrouvée en larmes... » –  
la solitude d'un étranger selon Oscar-Vladislas de Lubicz-Milosz,  
Lituanien de naissance, Français d'adoption, poète de génie 81

***Anna Luňáková***

Jiří Volf : un poète sans domicile fixe 95

***Geneviève Nakach***

Malaquais, la floraison du temps 107

***Catia Nannoni***

Une francophonie doublement négligée : la « Rital-littérature »  
en Belgique et sa réception en Italie via la traduction 123

***Victoria Pleuchot***

Langue du travail et travail de la langue : l'exemple de deux francophones  
ouvriers 141

***Julien Roumette***

Romain Gary dans les pas de Conrad... francophonie sublimée  
ou francophonie déchirée ? 157

***Dorota Rybicka***

Julien Green – amerykański Brytyjczyk z Paryża:  
tożsamość transkulturowa? 169

***Przemysław Szczur***

Quelques jalons pour l'étude des francophonie  
et francographie polonaises 185

## VARIA

### **Marek Buś**

Les conférences parisiennes de Norwid sur Słowacki –  
histoire d'une édition 199

### **Laurent Demoulin**

Filiation et génération dans les *Cent mille milliards de poèmes* 209

### **Klaudia Jeznach**

U stóp kameleona. Oblicza XIX-wiecznego Paryża w epistolografii  
Elizy z Branickich Krasińskiej 223

### **Barbara Kaczyńska**

De l'appréciation au rejet. Les contes de fées du *Magasin des enfants*  
de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont en polonais  
aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles 235

### **Małgorzata Nossowska**

Uboczne skutki polonofilstwa, czyli o nieformalnych ambasadorach  
Francji. Rosa Bailly i stowarzyszenie Les Amis de la Pologne 249

### **Wojciech Prażuch**

La Lodoiska d'Alain van Crugten. Un motif littéraire revisité 263

### **Éléonore Reverzy**

O wartości pocieszenia. Lektura *Radości życia* Emila Zoli 277

### **Iwona Węgrzyn**

„Nasza Francja”. Julian Klaczko o wartościach, wolności wyboru  
i lojalności 287

### **Stanisław Jasionowicz, Maria Gubińska**

Wspomnienie o Profesorze Janie Prokopie (1931–2023) 299

## RECENZJE

### **Ewa A. Łukaszyk**

Dynamika marginesów. Procesy deperyferyalizacji literatur romańskich  
spoza Europy  
[*Centers and Peripheries in Romance Language Literatures in the Americas  
and Africa*, red. P. Kyloušek, Leiden 2024, ss. 623] 305

### **Tomasz Chomiszczak**

Marmur i śmieci. O laureacie Prix Goncourt 2023 i jego nagrodzonej  
powieści  
[J.-B. Andrea, *Veiller sur elle, L'Iclonoclaste*, Paris 2023; wyd. pol.:  
J.-B. Andrea, *Czuwając nad nią*, przeł. B. Geppert, Znak Koncept,  
Kraków 2024] 311

### **Danuta Zawadzka**

Kobięca sandologia  
[K. Nadana-Sokołowska, *George Sand – polskie  
spojrzenia*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN,  
Warszawa 2022, ss. 512] 317

## Contents

### STUDIES AND DISSERTATIONS

***Olga Bartosiewicz-Nikolaev***

Between Bucharest and Paris: The Double Geography  
of B. Fundoianu/B. Fondane's Work 3

***Jadwiga Bodzińska-Bobkowska***

Between Presence and Absence: Bruno Durocher and Piotr Rawicz 17

***François-Emmanuel Boucher***

Reclaiming the Innu culture of Mashteuiatsh in French.  
The other story on the birth of Canadian Confederation  
in Michel Jean's *Kukum* 33

***Tomasz Chomiszczak***

"French in form, Polish in thought".  
The theatrical ideas of Christien Ostrowski and their realization 47

***Claudia Farini***

The image of the City in fin-de-siècle Belgian literature:  
identity and specificities of a francophone literature 65

***Agnieszka Kukuryk***

"Dans un pays d'enfance retrouvée en larmes..." – the solitude  
of a stranger according to Oscar-Vladislas de Lubicz-Milosz,  
Lithuanian by birth, French by adoption, poet of genius 81

***Anna Luňáková***

Jiří Volf: A homeless poet 95

***Geneviève Nakach***

Malaquais, the flowering of time 107

***Catia Nannoni***

A doubly neglected Francophonie: "Ritual-literature" in Belgium  
and its reception in Italy via translation 123

***Victoria Pleuchot***

Language of work and work with language:  
The example of two working-class Francophone authors 141

***Julien Roumette***

Romain Gary in the footsteps of Joseph Conrad... a sublimated or a frac-  
tured Francophonie? 157

***Dorota Rybicka***

Julien Green – An American Brit from Paris: Transcultural Identity? 169

***Przemysław Szczur***

Some preliminary remarks for the study of Polish Francophonie  
and Francography 185

## VARIA

- Marek Buś**  
Parisian Lectures of Norwid on Słowacki – A History of the Editions 199
- Laurent Demoulin**  
Filiation and generation in *A Hundred Thousand Billion Poems* 209
- Klaudia Jeznach**  
At the Feet of a Chameleon: Two Faces of Nineteenth-Century Paris  
in the Epistolography of Eliza Krasińska (née Branicka) 223
- Barbara Kaczyńska**  
From appreciation to rejection. Fairy tales from *Magasin des enfants*  
by Jeanne-Marie Leprince de Beaumont in Polish  
in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century 235
- Małgorzata Nossowska**  
The side effects of polish philophilia: On the informal ambassadors  
of France. Rosa Bailly and the Association Les Amis de la Pologne 249
- Wojciech Prażuch**  
Alain van Crugten's Lodońska. A literary motif revisited 263
- Éléonore Reverzy**  
About the value of consolation. Reading *The Bright Side of Life*  
by Émile Zola 277
- Iwona Węgrzyn**  
“Our France”: Julian Klaczko on Values, Freedom of Choice, and Loyalty 287
- Stanisław Jasionowicz, Maria Gubińska**  
A tribute to Professor Jan Prokop (1931–2023) 299

## REVIEWS AND REPORTS

- Ewa A. Łukaszyk**  
The dynamics of margins. Processes of deperipheralization  
in non-European romance literatures  
[*Centers and Peripheries in Romance Language Literatures in the Americas  
and Africa*, red. P. Kyloušek, Leiden 2024, ss. 623] 305
- Tomasz Chomiszczak**  
Marble and trash. On the Prix Goncourt 2023 laureate  
and his award-winning novel  
[J.-B. Andrea, *Veiller sur elle, L'Iclonoclaste*, Paris 2023; wyd. pol.:  
J.-B. Andrea, *Czuwając nad nią*, przeł. B. Geppert, Znak Koncept,  
Kraków 2024] 311
- Danuta Zawadzka**  
Feminine sandology  
[K. Nadana-Sokołowska, *George Sand – polskie  
spojrzenia*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN,  
Warszawa 2022, ss. 512] 317

**Opracowanie redakcyjne i korekta**

Ernest Golec, Natalia Majoch

**Korekta językowa**

Anhelina Yurkiv

**Skład i łamanie**

Stanisław Tuchołka | panbook.pl

Wydawnictwo Naukowe UKEN

Redakcja/Dział Promocji

30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

tel./faks: 12-662-63-83, tel. 12-662-67-56

e-mail: [wydawnictwo@uken.krakow.pl](mailto:wydawnictwo@uken.krakow.pl)

[www.wydawnictwouken.pl](http://www.wydawnictwouken.pl)

druk i oprawa Zespół Poligraficzny WN UKEN