

Janusz Kryszak

Sens de la construction - sens de la coordination : (métamorphoses de la poétique d'avant-garde)

Literary Studies in Poland 21, 21-34

1989

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Janusz Kryszak

Sens de la construction ··· sens de la coordination (métamorphoses de la poésie d'avant-garde)

La catégorie de la construction appartient incontestablement aux termes-clés du système conceptuel appliqué par les avant-gardes artistiques de l'entre-deux-guerres. En recourant à cette catégorie, on a abouti, à cette époque, à des solutions philosophico-esthétiques essentielles tant dans le domaine de l'avant-garde des arts plastiques (Blok, Praesens) que dans celui de l'avant-garde poétique (l'avant-garde cracovienne). L'idée de construction était un postulat d'art nouveau de même qu'une perspective cognitive permettant de s'y retrouver parmi les qualités fondamentales du monde artificiel de la civilisation industrielle. Cette idée de construction était donc autant une directive déchiffrée parmi les signes caractéristiques de l'époque et transposée sur le terrain de l'art qu'une fonction d'une vision productiviste du monde, vision qui supposait une constante plasticité de la réalité. Le concept de construction se rapportait aussi bien à l'oeuvre considérée comme une production dont il montrait le type particulier de situation et d'organisation qu'à l'attitude artistique qui s'orientait dans ses actions selon des critères fortement actualisés dans la réalité de l'époque¹. Cette époque, on la voyait comme celle d'une « grande reconstruction » englobant tous les domaines de la vie sans exception, dans ses dimensions tant matérielles que spirituelles.

L'espace qui entourait l'homme se transformait sous l'influence

¹ Cf. A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)* (*Le Constructivisme polonais. Essai de reconstruction d'un courant*), Wrocław 1981.

des changements de civilisation, on voyait se multiplier de nouveaux moyens de communication avec le monde, se constituer un nouveau type de relations sociales, se modifier le modèle théorique du monde; des mutations politiques, économiques et sociales de la carte de l'Europe, conséquences de la Grande Guerre, avaient vu le jour... Tout cela contribuait, de façon essentielle, à la naissance de ce climat de « grande reconstruction » et sous-tendait cette conception de la plasticité du monde et de la nature humaine.

Depuis vingt ans — écrivait Jerzy Stempowski au déclin de cette deuxième indépendance nationale — une part importante de la population du globe vit convaincue que s'accomplit autour d'elle une gigantesque reconstruction du monde. non seulement au sens de reconstruction de maisons, de routes, de ponts et d'institutions, mais surtout, également, au sens de reconstruction de l'homme lui-même, de ses habitudes, de ses réactions, de ses modes de vie et d'appréciation².

Vue dans une telle perspective, l'idée de construction ne se laisse pas ramener au seul problème de l'innovation en matière de poétiques et de formes artistiques. Elle se présente, dans un domaine conceptuel sensiblement étendu, comme la présence, signalée nettement, d'un nouveau sens dont serait doté l'homme de cette époque. Les transformations effectives de l'image du monde de l'après-guerre dans ses divers aspects problématiques ont suggéré l'idée selon laquelle la construction serait une directive cognitive permettant d'accepter la réalité nouvelle, d'intérioriser en l'homme les traits les plus caractéristiques de cette réalité et aussi — cela va de pair — de faire de cette réalité une nouvelle qualité d'une imagination qui reconstruirait de façon fondamentale la spiritualité humaine. La lecture des écrits de Tadeusz Peiper — pour situer le problème sur un certain terrain littéraire — révèle bien des éléments de cette perspective de formation d'un monde nouveau et d'un homme nouveau.

Selon l'auteur de *Tędy (Par là)*, l'idée de construction était une valeur profondément sociale, c'est-à-dire conditionnée par la dynamique observée de la vie de l'après-guerre et par une vision de la société reçue comme un système organique d'interdépendances soumises aux lois de l'économie, de l'utilité et de la rationalité.

² J. Stempowski, *Literatura okresu wielkiej przebudowy (La Littérature de l'époque de la grande reconstruction)*, Wilno 1935, pp. 4—5.

Transféré dans le domaine littéraire, l'ensemble de ces lois et de ces principes initiaux permet de formuler une des conceptions les plus originales de l'art du mot, une conception dont la base était l'assimilation de l'acte poétique à un processus de construction. Ce sens de la construction qui s'imposait comme une attitude d'activité continuelle d'un sujet poétique considérant le monde comme une suite ouverte de possibilités et non comme un système de phénomènes donné une fois pour toutes, ce sens de la construction subordonnait à lui-même tous les plans de l'activité poétique³. Il englobait la sphère objective, le monde des choses-produits (parmi lesquelles se situait également l'oeuvre artistique), tout comme la sphère subjective, la réalité spirituelle de l'homme. Etant aussi un acte de connaissance poétique, la construction impliquait une intervention continuelle dans l'ordre donné des phénomènes et des états. Sur le plan objectif, le postulat de la construction se réalisait dans le processus des changements de l'image du monde donnée directement aux sens (à cela servaient les techniques de métaphorisation, de pseudonymisation etc.); par contre, sur le plan subjectif, ce postulat — Julian Przyboś a fortement insisté là-dessus — supposait la nécessité d'une incessante «recomposition de sa propre sensibilité» afin que presque chaque vers signale la possibilité d'une autre ordonnance du matériau vivant⁴.

La mise en exergue du sens de la construction conformément à ces principes théoriques devait non seulement servir une ordonnance nouvelle du monde et de l'intimité spirituelle de l'homme, mais aussi être, par voie de conséquence, un agent d'appréciation d'une réalité donnée. Par «construction», on entendait donc tant un effet d'une hiérarchisation préliminaire des phénomènes de l'entourage de l'homme qu'une résultante d'une sélection qui s'était opérée au sein de ces

³ Cf. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej (La Conception de la langue poétique de l'avant-garde cracovienne)*, Wrocław 1965.

⁴ Particulièrement éloquentes sont à cet égard les lettres de J. Przyboś à M. Czuchnowski (archives littéraires du destinataire) dans lesquelles se répète à plusieurs reprises cet appel à «une élaboration de sa propre sensibilité». Je commente ce point plus amplement dans l'article «Spór o kształt awangardyzmu. Korespondencja Juliana Przybosia z Marianem Czuchnowskim» (Querelle sur la forme de l'avant-garde. La correspondance de J. P. et de M. Cz.), [dans:] *Epistolografia jako źródło i jako literatura* (en cours d'impression).

phénomènes au profit de ces seules valeurs à travers lesquelles la tendance au développement du contemporain, tendance supposée et exigée, pouvait se découvrir dans un poème. Autrement dit, le modèle de la réalité qui était inscrit dans le poème était marqué idéologiquement, il ne renfermait pas une vision complète, totale de l'état actuel du monde et de l'homme, il en présentait seulement certains aspects consciemment choisis. Andrzej K. Waśkiewicz le démontre: «La construction comme la concevaient Peiper et ses disciples, dans un premier temps, ne visait pas du tout à rendre les phénomènes dans leur plénitude, elle était un effet d'actions réductionnistes; elle procédait à une hiérarchisation des phénomènes, elle les séparait en phénomènes progressifs, en phénomènes régressifs»⁵. L'objet principal de l'intérêt des artistes, c'était bien sûr les phénomènes dits progressifs.

De même, on trouvait ce caractère réductionniste dans les actions de la sphère subjective; c'est pourquoi, comme l'a bien perçu Stanisław Jaworski, il y a beaucoup de pages blanches dans les conceptions de l'homme de la première avant-garde. «On ne répond pas à la question: 'Quel est le rapport de l'homme avec l'ensemble de son existence? Quel est le sens de cette existence?' Nous ne trouvons pas d'essais de définition de l'existence humaine selon les catégories du temps et de l'espace»⁶. Ce chercheur a appelé ce type de comportement une «réduction pragmatique» de la conception de l'homme, il le considérait donc comme une limitation spécifique de la problématique de l'homme, comme une limitation conforme aux lois de l'utilité (éliminant des sphères telles que la métaphysique, l'introspection etc.).

Ce n'est qu'au prix d'une telle orientation réductionniste que le poème pouvait être, comme le voulait Peiper, une totalité hermétiquement close, il ne recourait en effet qu'aux composants à travers lesquels, de façon limpide, se manifestait le projet d'un modèle progressif de la réalité productiviste, transférant du même

⁵ A. K. Waśkiewicz, *W kręgu "Zwrotnicy"* (Dans le milieu de Zwrotnica), Kraków 1983, pp. 350–351.

⁶ S. Jaworski, «Koncepcja człowieka w poezji awangardy» (La Conception de l'homme dans la poésie de l'avant-garde), [dans:] *Odnajdywanie świata*, Kraków 1984, p. 83.

coup la littérature du domaine des valeurs absolues sur le plan des valeurs usuelles. Il n'y avait pas place, dans ce projet, pour des qualités déjà utilisées, exploitées dans cette perspective (l'humanité par exemple), pour des qualités non actuelles, accidentelles. Ces différents composants devenaient par contre des qualités de plus en plus homogènes (par exemple par l'apport du travail humain qui s'y manifestait).

Jan Brzękowski a particulièrement attiré l'attention sur cet aspect de la vision constructiviste, il a formulé une thèse par laquelle il se solidarise avec Julian Przyboś et où il voyait le principe directeur de l'orientation de la construction de l'oeuvre dans le souci d'une «unicité de la vision poétique, unicité obtenue par l'homogénéité des éléments»⁷.

C'est aussi sur ce point, de toute évidence, que s'ouvre une perspective particulièrement importante qui différencie profondément, intimement, le mouvement d'avant-garde de la poétique des années vingt. La thèse de Jan Brzękowski qui vient d'être citée était renforcée par des restrictions éloquentes de son auteur, restrictions qui, tout en soulignant à maintes reprises la valeur des principes du programme constructiviste considérés dans leur époque (réaction nécessaire à une satiété d'«atmosphère éthérée», de symbolisme), leur ôtaient en même temps tout accent lié à la catégorie de l'avant-garde, de l'exceptionnel. Le fait de reconnaître qu'«il existe des vers exprimant notre époque qui ne sont pas construits» en était une preuve importante, attestait l'éventuelle multiplicité des solutions, favorisait la maîtrise des limitations réductionnistes⁸. Ceci fut confirmé du reste par l'évolution de l'oeuvre de Brzękowski ou de Przyboś. Les processus complexes de désintégration au sein de l'avant-garde étaient, alors déjà, un fait évident; la première étape, celle d'une connivence camouflant, au nom des buts de programme et de tactique posés au départ, toutes les divergences internes, cette étape tendait manifestement à sa fin. Si l'on compare ce moment d'un développement avec les processus qui sapaient alors de plus en plus efficacement le climat primitif de «grande recon-

⁷ J. Brzękowski, «Nowa budowa poetycka» (Une nouvelle construction poétique), *Linia*, 1932, no. 4.

⁸ J. Brzękowski, «Życie w czasie» (Vivre dans le temps), *Linia*, 1931, no. 2.

struction», il apparaît qu'une défense trop catégorique de l'idée de construction devenait problématique.

Une nette sensation de tournant, sensation causée par la situation économique (la crise mondiale), politique (la tendance aux gouvernements autoritaires et les mouvements politiques de masse), sociale (les aspirations émancipatrices de classes qui avaient été jusque là désavantagées), nationale enfin (l'expansion des nationalismes), constituait déjà la trame d'une sensibilité nouvelle qui pénétrait, de façon sous-cutanée, la vie spirituelle des sociétés et des individus de cette époque. Sur ce fond, toute réduction de l'image du monde et de l'homme aux dimensions d'une vision productiviste où le monde apparaissait comme une réalité de produits et l'homme comme un producteur caractérisant les choses et les phénomènes selon le degré de travail inclus en eux s'écartait de plus en plus distinctement de l'atmosphère du temps. Et, plus exactement, une réduction de ce genre ne s'écartait pas seulement de l'éloquence évidente des nouveaux faits de l'entourage de l'homme, elle dévoilait aussi, à cette occasion, des illusions qui, auparavant, n'avaient pas été perçues avec une telle acuité et auxquelles s'était abandonnée, malgré elle, une littérature tentée par la perspective de la réalisation possible d'une oeuvre de « grande reconstruction » du monde et de l'homme.

Ces illusions et leurs suites menaçantes ont été soulignées à l'époque avec une précision intransigeante par Jerzy Stempowski dans son essai – qui est évoqué ici et qui est hélas oublié aujourd'hui – intitulé *La Littérature de l'époque de la grande reconstruction*. En exagérant – en essayiste – des propriétés négatives, parmi d'autres, de ce climat de reconstruction, le mélange des valeurs usuelles et des valeurs extrêmes, l'acceptation d'une hiérarchie de valeurs digne d'une ville assiégée (réductionnisme d'opportunité), le pragmatisme qui effaçait les frontières entre les produits de l'acte et ceux de la pensée, la facilité et l'accessibilité de cette tentation de « correction » de la nature humaine, Stempowski attestait une dimension nouvelle de la problématique humaniste, dimension avec laquelle se mesurait déjà alors une partie de la littérature européenne et notamment la jeune poésie polonaise qui fut désignée ensuite du terme général de deuxième avant-garde.

Le début des années trente fut encore le théâtre d'une foi – de brève durée – des poètes en l'action directe. Les poèmes de

Czuchnowski, les poésies de Łobodowski, le premier recueil de Miłosz et de nombreuses autres oeuvres dans lesquelles était exposée une perspective interprétant la réalité à travers le prisme d'une idéologie radicale de l'acte révolutionnaire naquirent sur la base de la confiance en la possibilité d'une précipitation brutale du processus de reconstruction. L'idée de construction, comprise comme un appel à une participation directe à ce processus, occupait toujours assez bien de place dans les discussions des poètes et des publicistes. Instructives à cet égard sont surtout les déclarations publiées dans les colonnes de *Żagary* et de *Piony*⁹. Un réductionnisme spécifique y accédait à la parole, un réductionnisme qui s'exprimait par le postulat de la perpétuation dans l'oeuvre artistique de la suprématie de l'économie, de la sociologie, de la politique sur la psychologie, les vécus individuels et les qualités de la nature dans l'homme (physiologie, érotique etc.); s'y exprimait aussi un pragmatisme motivé idéologiquement qui rangeait l'oeuvre d'art dans le domaine des valeurs usuelles. La catégorie de l'idée de construction ainsi comprise, présente à maintes reprises dans les programmes de Jędrychowski, de Zagórski, de Miłosz restait donc un facteur d'orientation important, mais, sous-tendue aussi par une étonnante violence de ton, elle semblait annoncer son épuisement rapide. Eloquentes sont ici ces paroles de Miłosz qui datent de plusieurs années plus tard: «Ma furie (exprimée en quelques articles) était aveugle, je ne parvenais pas à sortir ce que j'avais à exprimer, car moi-même, je ne savais pas ce que je voulais vraiment»¹⁰.

C'est pourquoi dans la pratique poétique, la construction a trop vite dégénéré en son contraire: en destruction, en écrasement de l'ordonnance de la réalité, tant l'on désespérait de la venue d'un acte révolutionnaire. Dès cette époque, Józef Maśliński a très justement perçu ce piège, il commentait de façon sarcastique le contenu de ces poésies, de ces poèmes: «un peu d'épanchements lyriques personnels, une année noire sur vous tous qui ne portez pas de cravate

⁹ Elles ont été relevées dernièrement par A. Wierciński, qui met en évidence, justement, le problème de la construction, dans l'article «O poetyce żagarystów» (La Poétique de «Broussailles»), *Zeszyty Naukowe WSP w Opolu*, XXIV, 1985.

¹⁰ Cz. Miłosz, «Punkt widzenia, czyli o tak zwanej Drugiej Awangardzie» (Un point de vue – la «Deuxième Avant-garde»), [dans:] *Zaczynając od moich ulic*, Paris 1985, p. 126.

rouge»¹¹. La tentation de la destruction, en occultant de sa présence le projet de reconstruction du monde, était aussi à la base des oeuvres composées alors par Łobodowski, Zagórski, Czuchnowski, elle apparaissait également dans le *Poemat o czasie zastygłym* (*Poème sur le temps figé*) de Miłosz. C'était en même temps le point de concentration des premières prémisses d'un nouveau type de sensibilité poétique qui serait défini bientôt du terme de catastrophisme. Et quoique le vrai domaine génétique, problématique, conceptuel de ce catastrophisme ait été sensiblement plus complexe par la suite qu'en ce point de départ qui vient d'être esquissé, c'est bien ce moment-là, où l'idée de construction dégénéra en tentation de destruction, qui mit en branle de nouveaux traits d'imagination et de poétique, rendant possible la cristallisation de cette tendance catastrophiste, et d'autres encore.

Le catastrophisme, comme le dit Miłosz avec justesse, était «une tentative de rétablissement de dimension»¹². Et il faut déchiffrer en cela une réaction à la conception excessivement réductionniste du monde et de l'homme, un postulat de rétablissement ou de recouvrement, dans la vision poétique, des relations humaines dans leur plénitude. L'idée de construction dans sa variante inspirée par l'optimisme de la «reconstruction» ne s'ajustait plus à ce principe et son exigence théorique d'une accumulation en une image de facteurs homogènes contrariait la vision poursuivie, celle d'une dimension humaine complète. C'est pourquoi il est remarquable que le nouveau groupe de poètes, qui se composait fondamentalement de l'avant-garde de Vilnius et de Lublin, ait commencé sa révision de la conception de l'avant-gardisme en transgressant le principe d'homogénéité du matériau constitutif de la vision poétique. A cette homogénéité postulée des constituants, on opposa leur hétérogénéité naturelle, la multiplicité des éléments des différents niveaux, des différents types de perception du monde, une multiplicité qui était dépourvue, en général, de cohérence interne de cause à effet.

Un premier exemple d'une telle tentative d'un genre nouveau, ce fut sans doute le poème de Marian Czuchnowski *Reporter róż*

¹¹ J. Maśliński, «Ewolucje awangardy» (Les Evolutions de l'avant-garde), *Środy Literackie*, 1935, no. 1.

¹² Cz. Miłosz, «Rzeczywistość» (Réalité), [dans:] *Ogród nauk*, Paris 1979.

(*Reporter des roses*, 1932) où le principe organisateur du matériau poétique n'était plus la construction, mais la coordination des diverses relations dans lesquelles l'homme peut être saisi. Czuchnowski mit en branle plusieurs séries simultanées, pour le moins, de processus exerçant une pression sur l'homme: il situait celui-ci sur le plan des finalités internes de la nature en unissant étroitement sa silhouette aux qualités naturelles, mais en même temps, il le situait aussi sur le plan de l'histoire et sur celui des événements courants de la vie sociale et politique, dans une perspective idéologique, économique ainsi que dans le courant de son vécu psychique traité comme une réalité discontinue, pleine de vides, exigeant d'être complétée par l'imagination et non seulement par la voie d'une classification des faits de la réalité. Une telle orientation créait aussi une poétique de l'oeuvre recourant à un énoncé aux styles multiples, aux tendances changeantes oscillant du lyrisme à l'épique, du reportage poétique à la déclaration idéologique, de la symbolique au discours, produisant ainsi un agencement, en de multiples couches, des différentes relations dans lesquelles vient se réfracter l'image du monde et de l'homme¹³.

Ce désir de transgression de la règle d'homogénéité des éléments de la vision poétique a bien sûr trouvé des dénouements divers. Dans ce champ d'investigations trouve place également le syncrétisme de Józef Łobodowski qui manipulait dans ses poésies différents niveaux de la tradition, unissant des références à la culture latine de l'Antiquité à des éléments locaux de la culture des Confins et à la tradition romantique (école ukrainienne), mêlant des motifs apocalyptiques puisés à la tradition chrétienne à des motifs païens, scythes etc.¹⁴ De même, la tendance à la coordination du réel et des créations de l'imaginaire (Miłosz, Zagórski, Rymkiewicz, Łobodowski) a permis de dégager la valeur de l'hétérogénéité du matériau poétique.

L'aspect «mosaïque» de la vision poétique qui résultait d'une telle orientation était, à ce qu'il semble, avant tout la conséquence

¹³ Cf. J. Kryszak, *Poezja ziemi. Międzywojenna twórczość poetycka Mariana Czuchnowskiego* (*La Poésie de la terre. L'oeuvre poétique de M. Cz. entre les deux guerres*), Warszawa 1984.

¹⁴ Cf. J. Bielatowicz, *Literatura na emigracji* (*La Littérature dans l'émigration*), Londres 1970 (chap. «Józef Łobodowski»); J. Kryszak, «Poeta grozy i szczęścia» (*Le Poète de la menace et du bonheur*), *Kierunki*, 1980, no. 51/52.

d'un élargissement prononcé des trois dimensions qui limitaient la constitution de l'image du réel: l'espace, le temps et le genre.

Dans la pensée de ces jeunes poètes, les notations spatiales, réglant l'étendue physique de l'image du monde évoqué acquièrent, par de rapides changements de situation du sujet poétique, une perspective si croissante que cette perspective englobe autant le concret géographique de l'environnement le plus proche que la dimension planétaire. A maintes reprises, au sein d'un même texte poétique, toutes ces possibilités apparaissent en même temps comme un matériau de l'imaginaire qui construit l'espace de la vision. Un bon exemple de ceci, ce peut être *Tropiciel (Le trappeur)* d'Aleksander Rymkiewicz qui, dans son scénario onirique, introduit en même temps des séquences d'images situant le sujet poétique dans l'environnement, signifié de façon réaliste, d'une ville (Vilnius) et d'un pays (la région de Vilnius avec son paysage naturel), des événements européens et extraeuropéens localisés dans l'espace (en Italie, dans l'Antarctique) ainsi que des séries de projections d'images de l'espace du globe et du cosmos. Cette dialectique du détail, d'un concret isolé et d'un vaste panorama de phénomènes semble avoir contribué à créer un climat particulier de fluidité des contours du monde, de sa phénoménologie. Système complexe de miroirs dans lesquels se reflètent à plusieurs reprises les éléments iconiques d'un réel imaginé et ressenti, révélant ainsi leur irréductibilité à une seule dimension.

Une fonction semblable, dans la poésie de l'avant-garde, est remplie également par la confrontation des dimensions temporelles. Dans les études littéraires, on souligne surtout le rôle qu'a joué en poésie une perspective historique continuellement exposée, à travers laquelle l'homme déchiffre son destin, ou la confrontation du moment actuel, daté dans la poésie par de nombreux signes de la réalité extrapoétique, à des événements passés qui ne sont plus présents que dans les couches de la mémoire historique collective, a aiguisé le sentiment du caractère dialectique de l'ordre du monde, de la fluidité de ses agencements et de ses institutions sociales, favorisant par conséquent la déduction catastrophiste. Mais l'introduction de la dimension historique devait avoir aussi son importance plus complexe. La vision de l'homme doté du sens de la profondeur du temps contient en soi, elle aussi, des éléments qui visent

directement une possibilité de recouvrement, par ce biais, d'une certaine plénitude de l'image de sa propre généalogie et de sa situation culturelle. Cette vision démontrait, à un autre niveau, le caractère irréductible de cette image.

Nous pouvons être étonnés, par exemple, de la facilité avec laquelle dans beaucoup d'oeuvres de ce nouveau groupe poétique s'est accompli le processus brutal de régression, de recul dans le temps non seulement vers des événements historiques, mais même vers un état de pré-histoire, vers une époque imaginaire riche en images poétiques, celle d'une barbarie vivant en tribus (chez Zagórski, Łobodowski, Czuchnowski). La persistance, qui se trouve ainsi suggérée, de traits essentiels d'une dotation spirituelle élémentaire de l'homme nous présente non seulement comme illusoire tous les systèmes de culture qui s'efforcent de « corriger » la nature humaine, mais nous suggère aussi qu'une vision complète de la culture abolit également la hiérarchisation des phénomènes en éléments de progrès et de régression, qu'elle leur confère pour le moins une activité et une présence égale. Une telle perspective s'est exprimée avec une force particulière dans la poésie de Łobodowski et de Czuchnowski qui ont situé la dimension idéologique sciemment calculée de la culture sur la base de l'héritage primitif des sens, de l'instinct, des réflexes aveugles de « l'homme de la nature ».

Les essais qui ont été entrepris pour reproduire la multiplicité présumée des relations spatio-temporelles modelant la réalité ont été aussi, pour ainsi dire, un élargissement du monde dans l'homme. Ces relations ne lui valaient pas seulement de nouveaux objets d'émotions, elles familiarisaient aussi l'imagination par de nouvelles situations psychiques. Cela influait directement également sur les changements caractéristiques de l'imagination spatiale. Par exemple à partir du moment où, en poésie, on retrouve ses droits de vécu psychique, droits qui s'expriment le plus souvent par des essais de mise en concordance des événements de la mémoire et des faits de l'actualité, apparaît le problème de la corrélation spatiale de ces deux centres qui orientent l'imagination. Soit ces centres restent, l'un vis-à-vis de l'autre, dans des relations antagonistes, ils sont des espaces qui se confrontent (p.ex. la campagne et la ville dans les oeuvres des poètes d'origine villageoise), soit ils recherchent aussi une possibilité de corrélation nouvelle allant jusqu'à

la superposition, à la jonction en un tout. C'est ce qui se passe de façon particulièrement intéressante dans l'oeuvre des poètes pour qui l'enfance passée dans les Confins signifiait un centre de l'imagination tandis que la présence physique ultérieure dans la partie ethnique de la Pologne en signifiait un autre. Souvent, on en arrive alors justement à une superposition de ces deux espaces qui orientent l'imagination¹⁵. Cette expérience – notons-le en marge – est bien connue des émigrés¹⁶.

La réhabilitation de l'introspection, qui découvre le caractère non-homogène des couches qui construisent l'intimité psychique, dessinait une vision dynamique de la personnalité, vision soutenue par la tension des orientations et directions contraires données simultanément. L'objet de l'intérêt poétique, ce n'était pas un choix réductionniste d'un seul aspect, susceptible de résoudre le sentiment interne d'identité, mais bien une composition intégrant dans le cadre de la présentation poétique plusieurs séries de tensions antithétiques. La lecture des poèmes de Miłosz, de Łobodowski, de Czuchnowski, de Czechowicz et d'autres nous permet de dégager de nombreuses séries d'éléments coordonnés entre eux, ne serait-ce que des séries telles que la pression des instincts et la volonté de conscience, l'impératif biologique (la force aveugle de la nécessité) et le choix d'une conception logique, le vécu qui se laisse rationaliser et la sphère du vécu «abyssal», la sensualité des sensations traitée comme un piège, l'activité et la passivité dans la réception, l'attachement à la réalité et la dynamique expansive des souvenirs. La conscience de la multiplicité des couches de cette composition ne nous permet plus de saisir l'homme uniquement dans sa relation avec une seule

¹⁵ Cela vaut la peine de citer ici un extrait d'un recueil des débuts de Jan Spiewak où s'est opérée justement une telle «jonction» des deux centres qui orientent l'imagination: Varsovie et les bords du Dniepr: «Les réverbères brûlent dans l'eau, sur l'eau s'en font, / le train jette dans la Vistule des thalers fuyants [...] Les colombes sur la ville volent en oblique / et le soir meurt sous les proches, claque les portes. / Et seuls les steamers, tels des vagabonds, somnolent. / tapis là, au bord, comme des enfants sous le pont. / C'est le Dniepr qui épie les îles, qui emporte les terres, / au-dessus de l'onde une mouette surgit, pêche du bec, / l'horizon rougeoie comme un quartier de pastèque» (J. Śpiewak, *Wiersze stepowe – Poème de la steppe*, Warszawa 1938, p. 12).

¹⁶ Cz. Miłosz surtout lui reconnaît une importance particulière. Cf. «Noty o wygnaniu» (Notes d'exil), [dans:] *Zaczynając od moich ulic*, pp. 47–48.

sphère choisie arbitrairement (p.ex. celle de la collectivité, comme l'avait fait l'avant-garde cracovienne); tout comme la réalité objective, l'homme a été situé dans un système de miroirs qui reflètent de diverses façons et à de multiples reprises l'image de l'homme. Il n'est donc en rien étonnant que celui-ci ait dû y distinguer aussi le reflet de l'«homme métaphysique» ou de l'«homme éthique»¹⁷.

Une telle conception du monde et de l'homme exigeait aussi, évidemment, de nouvelles techniques poétiques. Il est vrai que les poètes de la deuxième avant-garde n'élaborèrent pas de poétique collective homogène à l'exemple de la première poétique de l'avant-garde cracovienne – ils étaient, comme l'écrit Miłosz, trop peu sûrs, trop antiesthétisants, pour «fonder encore une poétique et pour la propager»¹⁸ – mais les études faites aujourd'hui sur la poésie des années trente ont permis d'établir tout un riche catalogue de ses éléments récurrents. Un répertoire de ses techniques a été composé et interprété dernièrement par Marek Zaleski¹⁹. L'affaiblissement du rôle de la métaphore, la réhabilitation du discours, l'abolition du principe canonique de l'avant-garde observant une distinction rigoureuse entre langue poétique et langue de la prose, l'union, au sein d'un même énoncé, de différents genres poétiques, la reprise de la tradition épique et les essais visant à y introduire des innovations, les nouveaux principes de composition de l'oeuvre (mise en séquences, montage de fragments, dispositions synoptiques, mise en dialogue), la collision d'éléments hétérogènes par leur origine et par leur genre, le syncrétisme culturel, la valorisation du symbolisme, voilà des composants, les plus importants seulement, qui, par leur présence, différencient les oeuvres de la nouvelle équipe poétique des années trente. Ces composants montrent à quel point – ne serait-ce qu'en comparaison avec la pratique artistique et la théorie de l'avant-garde cracovienne – les règles de l'énoncé poétique en matière de genre se sont élargies.

Cet essor de solutions novatrices était aussi le résultat d'une

¹⁷ Cf. K. Dybciak, «Poezja mitu katastroficznego» (La Poésie du mythe catastrophiste), *Twórczość*, 1974, no. 3; J. Kryszak, *Katastrofizm ocalający* (Le Catastrophisme salvateur), Bydgoszcz 1985.

¹⁸ Miłosz, «Punkt widzenia...», p. 116.

¹⁹ M. Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy* (L'Aventure de la deuxième avant-garde), Wrocław 1984.

relation approfondie avec la tradition. La dimension historique inscrite dans la conscience de la deuxième avant-garde a autant favorisé le respect des techniques de création poétique déjà reconnues et confirmées par les lecteurs (les modes de versification p.ex.) qu'elle a permis de se mouvoir avec une plus grande liberté au sein de l'héritage culturel. Car la culture vue comme une disposition en mosaïque de divers courants de la tradition, d'unités indépendantes apparaissant sur un même plan de simultanéité a mis en branle la conscience de la multiplicité des aspects d'un phénomène, elle est apparue comme un défi et comme un test permettant de se demander combien de réalités peut incorporer l'oeuvre d'art.

Trad. par *Elisabeth Destrée-Van Wilder*