

Małgorzata Baranowska

Les transfigurations de l'espace dans l'oeuvre d'Aleksander Wat

Literary Studies in Poland 26, 113-133

1992

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.

Małgorzata Baranowska

Les transfigurations de l'espace dans l'oeuvre d'Aleksander Wat

La manière d'approcher l'espace constitue l'un des grands facteurs qui ont présidé à l'opposition radicale de l'art de notre siècle à l'ensemble de la tradition. Le changement a affecté l'espace aussi bien humain qu'artistique; il porte en effet sur l'espace tant extérieur qu'intérieur par rapport d'une part à l'homme et d'autre part — à l'oeuvre d'art. Cette soudaine transformation, étonnante par son rayonnement et par sa puissance, fut inconsciemment préparée par le modernisme qui s'était révélé être le dernier système symbolique s'estimant complet et cohérent. Mais lui aussi, il finit par subir graduellement la corrosion de l'espace laquelle ne se manifeste que quand les modernistes ont tâché de toutes leurs forces de réduire l'art à l'état de fragmentation propre à un vitrail. En même temps cependant, ils se défendaient à corps perdu, en cherchant à dissimuler la destruction par une façade symbolique.

Ce n'est qu'à la fin du processus de rabougrissement qu'il se révéla qu'il était trop tard et que plus rien ne se laissait comprendre ni décrire dans sa totalité. La corrosion a également affecté le temps. Bien entendu, dans l'art et en particulier en littérature, le changement d'espace entraîne un changement dans le temps. Il est difficile de trancher ce qui était antérieur et où s'amorçait l'espace nouveau. La *durée* bergsonnienne, embrassant à la fois espace et temps, et constituée non pas d'une durée

statique, mais d'une suite de moments distincts, était, du point de vue de l'art, un aboutissement naturel de l'évolution de conscience artistique et philosophique de la charnière des deux siècles, chose dont la prise de conscience n'est venue que plus tard, le recul aidant.

En peinture et également en littérature, le cubisme a introduit un espace nouveau, révélateur en simultanément de différentes perspectives d'un même objet ou événement. C'est au cubisme précisément que Mieczysław Porębski est enclin à attribuer le rôle décisif dans le changement de l'image du monde.

La réduction iconographique — écrit-il — qui a directement préparé le tournant cubiste appelé à remplacer l'espace naturel par un espace construit, et qui a accompagné sa première phase analytique (...) a coupé le cubisme de l'univers hérité de la charnière des deux siècles (les XIX^e et XX^e), l'univers d'une part trop interprétée selon l'esprit de certains thèmes du symbolisme. Ce qui allait s'y substituer c'était un univers nouveau, celui de la culture du XX^e siècle, fondée sur les archétypes empruntés à un passé des plus reculés, commun à l'ensemble de notre espèce. Un univers en continuité des liens avec tout ce qui constitua la tradition classico-moderne de la civilisation européenne, et tourné vers l'avenir techniques nouvelles et de nouveaux moyens de communication sociale.¹

Fasciné par la cadence des changements de civilisation, le futurisme va jusqu'à chercher à créer dans le tableau l'illusion d'une succession immédiate des différentes phases d'un mouvement. La réaction du dadaïsme à l'absurdité du monde qu'il professe, consiste à le fragmenter et à s'en remettre à un jeu du hasard. L'art abstrait de cette époque-là (quelle qu'en soit l'orientation) révèle la tendance à produire des „mobiles” — plans changeants, espaces ambivalents. A noter que les fondateurs du cubisme, du futurisme, du dadaïsme, puis du surréalisme c'étaient souvent les mêmes personnes. Ces tendances à manifestations et réalisations très variables traduisaient la conviction que le langage jusque-là en usage n'était plus capable de se faire l'expression d'une réalité nouvelle, soit ni d'un espace ambivalent et morcelé que la transcendance n'est pas à même de préserver, ni d'un temps qui, par conséquent, a cessé d'être assujéti aux règles réalistes de la causalité et a fini par être morcelé ou anéanti dans une simulation du simultané. Ne

¹ M. Porębski, *Z ikonograficznych problemów kubizmu (Des problèmes iconographiques du cubisme)* dans: *Treści dzieła sztuki*, Varsovie 1969, p.296

perdons pas de vue que, parallèlement, s'éteignait le modernisme et s'exerçait l'expressionnisme qui, lui non plus, n'aura pas échappé à la corrosion du temps et de l'espace.

Outre les manifestes de groupes, s'écrivaient des oeuvres modifiant dans bien des cas davantage la conscience des auteurs que ne le faisait leur appartenance à des groupes et cénacles. Une place particulièrement importante est ici à faire à l'oeuvre de Joyce qui, dans *Ulysse*, s'engage dans un chemin embrouillé en spirale allant d'un „événement-objet” soudain apparu à un autre „événement-objet”. Il s'agit là d'un cheminement laborieusement réaliste d'une part et procédant d'autre part comme par éruptions-révélation. Les différents espaces en lesquels éclate le monde ou qui, au contraire, en composent la totalité (cela dépend, bien entendu, de la conception philosophique professée; au début de notre siècle les deux interprétations avaient cours), apparaissent chez Joyce à la ressemblance de chaque avatar de la „divinité du réel” qui se révèle dans sa nouveauté à tout moment et dans tout objet. Cette épiphanie moderne voit et fait voir l'objet en mouvement, juxtaposé au sujet. Le héros ne domine plus la situation de l'extérieur, on le reconnaît au milieu d'objets.²

Jamais l'imagination ne fut mise à une épreuve aussi rude que celle à laquelle l'ont exposée les avant-gardes du XX^e siècle. Jusque-là, l'artiste faisait oeuvre de création dans un espace extérieur par rapport à lui. Les changements violents qui ont affecté la conscience au début de notre siècle, ont retourné l'espace — tel un costume usé — de manière que l'artiste n'y trouve plus de points d'appui. Ne se fiant pas à l'espace extérieur dont il perçoit la complication et l'ambiguïté, il finit par se créer un espace intérieur dans lequel il se sent plus sûr, même pour ses aspects dont il ne prend pas conscience.

La première moitié de notre siècle a vu le rapport entre l'espace de l'imagination et l'espace subir des transformations communes offrant deux caractéristiques qui paraissent les plus essentielles: premièrement — l'intériorisation de l'espace, secondement — sa constitution en plans multiples ou thèmes multiples en littérature.

² Cf. W. Hoellerer, *L'épiphanie, personnage principal du roman*), „Méditations. Revue des expressions contemporaines” 1961/62 n° 4 pp. 32—33.

L'espace d'Aleksander Wat, tel que le poète le sentit, créa et signa, correspond parfaitement aux critères de l'approche de l'espace par les avant-gardes. Dans l'histoire des lettres en Pologne, son cas est celui d'un précurseur. A vrai dire, la notion d'espace se laisse abstraire de toute activité de l'homme, c'est que toute activité s'exerce dans un espace et, ce qui plus est, ne peut pas s'en passer. Mais dans bien des cas, il n'en résulte rien. C'est que, dans bien des cas, l'espace comme problème se révèle intellectuellement et partant littérairement neutre, n'étant qu'une matière incontournable de notre penser. Or, il en est tout autrement de ce que crée Aleksander Wat. Dans le poème *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka* (*Toujours Moi et rien que Moi de l'un et de l'autre côté de mon petit poêle de fonte à la gueule de carlin*), il déploie un luxe absolu de l'espace, difficilement comparable avec quoi que ce soit dans la littérature polonaise.

A vrai dire chaque phrase du *Petit poêle* redéfinit l'espace à nouveau, en dépit et peut-être même en raison du fait qu'en opérant une rupture des liens logiques à l'intérieur des images, Wat cherchait à créer un espace unimaginable. A le créer, bien entendu, au moyen de l'imagination. Cet espace, il était bien obligé de le redéfinir constamment à nouveau à fin d'en rendre possible l'existence littéraire dans une oeuvre existant hors de lui, mais marquée d'une Signature unique.³

Versatile et variable, l'espace du poème de Wat change de substance au gré d'incessantes transfigurations: de „petit doigt” à „Cosmos”, d'„étoiles” à „banlieue”, d'„Arche d'alliance” à „cathédrale”, de „lac de poix” à „Trébizonde”. Il n'est guère possible de citer tous les noms d'espace qui tourbillonnent, montent et tombent dans ce poème. Et cependant ils sont tous nommés, tous déterminés, même s'ils sont „alogiques”, et tous signés par leur „créateur”

...MOI Aleksander Wat jeune homme au nez fracturé à plat, vêtu d'un gilet jaune haut en couleur, aux oreilles écartées et aux yeux aveugles.

Studiosus philosophiae 8, rue Niecała ap. 31 tel. 282—42⁴.

³ Cf. L. A. Fiedler, *Archetyp i Sygnatura. Analiza związków między biografiją a poezją* (*Archétype et signature. Une analyse des rapports entre biographie et poésie*) traduit en polonais par K. Stamirowska dans: „Pamiętnik Literacki” 1969, cahier 2.

⁴ A. Wat, *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*

En signalant son adresse authentique de l'époque où il écrivait *le Petit poêle*, soit en définissant le lieu géographique de la création du poème alors qu'il était atteint d'une maladie et dans un état de fièvre, c'est simultanément que Wat met en branle la notion d'espace et ses significations multiples. A force d'analyser son texte, l'auteur de ces lignes est tenté d'en faire autant. Il faut toutefois souligner que deux facteurs sont les plus essentiels pour l'espace construit par Wat, à savoir l'espace intérieur du poète et à la fois espace culturel. S'il y a lieu de parler ici de cosmos, c'est uniquement en tant qu'univers intérieur de l'homme et de son corps; si le corps y apparaît, c'est comme dans un tableau d'Arcimboldi: constitué de déchets, de chefs-d'oeuvre, d'objets, de parcelles de culture; si nous avons affaire à la mémoire, nous tombons sur un nombre inouï de lectures identifiables. Et il faut dire que jamais ce n'est un espace sans relief. Il se prête toujours à un regard sous différents angles comme l'indique le titre du poème, considéré comme on ne peut plus futuriste. Il semble même plus proche du cubisme dans sa contemplation psychologique et cependant spatiale du MOI.

Son poème, Aleksander Wat le commence par une expédition impériale qui, comme tous les déplacements de ce genre que connut l'histoire, est une lutte pour de l'espace. L'étudiant en philosophie de dix-huit ans est habité par le sentiment qu'il ne pourra devenir poète tant que l'espace littéraire et son propre espace psychique seront la fêrule des „poètes-ancêtres”. Il sent que seul un carnage des poétiques propres aux détenteurs de l'espace littéraire pourra déblayer cet espace et le lui soumettre.

Ce carnage des poétiques se fait sur un ton de sauvagerie absolue. Sans doute est-ce pour une part en futuriste que Wat s'exprime en „sauvage”, garroté qu'il se sent avec des filets en dentelles d'un modernisme épigone. En sa qualité de „sauvage”, encouragé par sa

(*Toujours Moi et rien que Moi de l'un et de l'autre côté de mon petit poêle de fonte à la gueule de carlin*), Varsovie 1920, 27 pp. Les citations dans le texte renvoient, pour la pagination, à la première édition du poème. L'auteur lui-même en indique la date dans une annotation à la version d'après-guerre du *Petit poêle*: „écrit en janvier, février, mars 1919, paru en automne 1919 (postdaté — Varsovie 1920), *Coś niecoś o Piecyku. Brulion*. (Quelques renseignements sur le *Petit poêle*. Notes de brouillon) dans: *Ciemne świecیدło*, Paris 1968, p. 219.

fièvre (au sens le plus prosaïque du terme, d'hyperthermie en médecine), et par une forte résolution de devenir un „poète maudit”, suicide inclus, il va jusqu'à donner dans le plus grave blasphème qui ait jamais été commis en poésie polonaise. En effet, le jeune Wat n'amorce le geste romantique de lutte pour de l'espace qu'à l'endroit où, dans cette pièce sommitale et sacrosainte de la poésie polonaise qu'est la Grande Improvisation (dans les *Aïeux* de Mickiewicz), le héros, Konrad, ne se sent plus en droit de poursuivre ses propos de défiance envers Dieu et en laisse le soin au démon:

K o n r a d

Dites un mot, sinon je vais faire feu contre Votre nature
 Et si je ne la réduis en décombres,
 J'ébranlerai toute l'étendue de Vos Etats.
 Je vais tirer des coups de ma voix sur toute la Terre,
 Les porter en écho d'une génération à l'autre;
 Mon cri dira que Vous n'êtes point le Père du monde, mais...

L a v o i x d u d é m o n

...son tsar!

Or, Wat enchaîne:

Je me suis proclamé tsar de l'espace, ennemi du spirituel et du temps.

(1^e partie, *Pachnące ręce Aleksandra Wata* — *l'Arôme des mains d'Aleksander Wat*, p. 7)

Se proclamant tsar de l'espace, il en conquiert. Son blasphème est triple: premièrement — en se proclamant un tsar en poésie polonaise; deuxièmement — en laissant entendre qu'il s'agit de la totalité de l'espace, ce qui ne sied pas à un humain; troisièmement — il se substitue au Dieu de la Grande Improvisation. Ainsi, Wat débute-t-il par un blasphème contre l'espace, en se proclamant souverain du cosmos, à l'exclusion toutefois „du spirituel et du temps”. Il lui faut s'opposer à la notion de spirituel („intérieur”) puisqu'il conclut à la possibilité de décrire en termes aussi de corporel, ce également qui est intérieur, spirituel et par quoi tout se met à émerger et à se rendre spatial. Il cherche à anéantir le temps par la suppression de la relation de conséquence, en

cherchant en même temps à présenter en synchronie l'image de son MOI. Graduellement, tout dans ce poème devient conséquence d'une lutte à mort pour l'espace.

Le poème *Toujours Moi et rien que Moi de l'un et de l'autre côté de mon petit poêle de fonte à la gueule de carlin* est à la fois un document de cette lutte et le combat lui-même. Malgré sa nature de poème cosmo-somatique, ce qui le situe hors du domaine littéraire proprement dit, c'est pourtant en reproduisant le geste symbolique de Konrad de la Grande Improvisation qu'il entreprend la conquête de l'espace:

Je vous piétine, tous les poètes,
Tous les sages et prophètes

Wat procède à un acte pourrait-on dire plus physique: il démolit les poétiques anciennes en tirant parti des écrits où elles furent consignées, en y empruntant ou en en parodiant des éléments attestés par écrit. Il commence par démolir les symboles usés.

Un autre poète, Adam Ważyk, de cinq ans le cadet de Wat, se fera cinq ans plus tard, en 1924, pourfendeur, dans le même sillage avant-gardiste, de l'univers symbolique des prédécesseurs:

Il est temps d'esseuler une poésie des soirées fanées
quand s'échappent de vos doigts dans leur course folle
des rats symboles
et de ne plus dire blanc ce qui blanc n'est pas
c'est qu'il est temps de desserrer le col
de rompre la cravate, cette peur aveugle
de quelque chose qui, irréel, constamment nous côtoie
Des symboles inconsidérément hissés sur la terre, en mer dans les airs
ne sont plus appelés à revivre.⁵

De quels bateaux de la tradition en flammes ou plutôt auxquels il est mis le feu, les jeunes poètes, adeptes de l'Art Nouveau, font-ils fuir les „rats symboles”? Dans sa mystification fiévreuse, dans son poème écrit

⁵ A. Ważyk, *Apologia (L'Apologie)* dans: *Semafory*, 1924. Cité après A. Lam, *Polska awangarda poetycka*, t. 2: *Manifesty i protesty. Antologia (L'avant-garde poétique polonaise)*. Vol. 2, *Les manifestes et les contestations. Anthologie*, Cracovie 1969, pp. 399 – 400.

au gré des accès de sa fièvre, à la limite d'une perte de connaissance (feinte ou vraie, peu importe), c'est avec une conséquence étonnante que Wat circonscrit le point d'ancrage de la tradition à partir duquel la poésie de son temps était menacée par une plaie de symboles. C'est avant tout le modernisme. C'est en ces termes qu'il parle dans son commentaire d'auteur postérieur de son combat à l'époque novateur:

Paraphrase-persiflage des prédécesseurs; en disant „prédécesseurs” je n'avais à l'esprit les Scamandrites puisque je faisais fi de leur message intellectuel, mais les poètes et les écrivains de la „Jeune Pologne” (modernisme) qui avaient pourtant l'avantage d'avoir traduit du Nietzsche, du Kierkegaard, du Marx — je les avais lus dans l'enfance avec une vive émotion (...) Après tout, quand Miłosz a pris un exemplaire du *Petit poêle*, il tressaillit: „mais c'est du modern style”. Oui, sûrement. Mais Witkacy et Leśmian c'est du modern style aussi (et le second des deux — de l'hyper-modern style) et je ne suis pas sûr si, en 1980, Kazimierz Wyka n'eût pas écrit à propos du modern style: mouvement littéraire qui prit naissance dans Mitteleuropa à la fin du XIX^e siècle et qui triomphait encore en Pologne dans les années soixante du XX^e.⁶

L'extrait ci-dessus est un document intéressant; il nous fait voir la manière dont Wat qui, à l'âge mûr, souscrit sans hésiter au *Petit poêle* (en l'abîmant toutefois quelque peu à force de corrections), juge son oeuvre juvénile de la perspective des années 1960, époque où le modern style commence de s'emparer imperceptiblement de l'art, avant d'en faire de nos jours la reconquête. Mais, ce qui est du plus grand intérêt pour cerner l'espace du *Petit poêle*, c'est le sens premier, négatif, contestataire, destructif du poème, sens qui est en même temps positif, constructif puisque générant une poétique nouvelle et une image nouvelle de la poésie.

Sous quel jour Wat a-t-il montré l'image de la Jeune Pologne? L'auteur du *Petit poêle* venait juste de découvrir, pour une part inconsciemment, à force de la parodier, le principe tout spatial de l'exubérance des formes symboliques qu'elle avait en propre. Mais pour opérer la rupture des ligatures logiques d'un style il faut en avoir la connaissance ou tout au moins le pressentiment. Ce qui favorisait l'identification de ce style c'était l'artifice, principe fondateur du type prédominant de l'art qui s'imposait à la génération de Wat, et constitutif de ses formes les plus décadentes. Tous les maniérismes, et ce

⁶ A. Wat, *Coś niecoś o Piecyku*, p. 234.

sont ces derniers que parodiait avec engouement le jeune Wat, consistent à reconnaître la prééminence de l'art sur la vie. Ceci est tout aussi vrai pour des oeuvres faisant figure de précurseurs (comme c'est le cas du chef-d'oeuvre de Huysmans *A rebours*)⁷ que pour les textes d'épigones.

C'est pour cause que dans l'histoire de civilisation le modernisme apparaît comme une époque éprise d'objets; il en créa en effet une multitude. Il produisit un système complet de culture tant spirituelle que matérielle. Le modern style était présent dans la vie quotidienne de l'époque; les objets usuels, l'habillement, les coiffures en étaient marqués de même que la mode au sens large du terme, de la bijouterie aux couverts de table, en passant par les alcools, les façons d'aimer et de mourir, l'architecture et les arts décoratifs. De plus, c'était le premier courant dans l'histoire à avoir créé une culture de masse. Et en se reproduisant et copiant lui-même, il ne se dispensait pas de faire appel à des modèles anciens.

Le décadentisme et le maniérisme modernistes ont irréfutablement démontré que l'innovation dans l'art pouvait aller de pair avec du ressassé. Il est certain qu'obéissant à l'impératif avant-gardiste de l'art depuis la fin du XVIII^e siècle, le symbolisme des modernistes, son champ de préoccupations, était un fait nouveau. Mais tout nouveau qu'il fut, il n'en constituait pas moins un rare conglomérat d'innombrables morceaux d'emprunt, d'éclats de miroirs aux reflets de cultures successives, conglomérat assemblé de façon à former une entité nouvelle et constitué de ce que la culture et la civilisation avaient déjà absorbé et usé. Pour aller plus loin, pour faire de l'avant-garde et répondre ainsi aux attentes, force était de faire appel en premier lieu à l'artifice, un artifice poussé à l'extrême, au point de vouloir s'emparer non seulement de palais bâtis de pierres précieuses, mais encore du „moi" de l'homme. Ce qui fondait l'artifice de l'homme et du monde c' étaient bien les sens, même si c'est le mot „âme" qui battait les records de fréquence chez les modernistes.

Chez Huysmans, l'univers artificiel a pour règle qui le régit et qui favorise une vision d'ensemble, le fait de collectionner. Il est banal de constater que collectionner équivaut fondamentalement à l'état de possession matérielle, c'est-à-dire sensuelle (ou à l'action d'entrer en possession) d'un objet palpable. Cette notion courante demeure in-

⁷ Traduit en polonais sous le titre *Na wspanak* par Julian Rogoziński, Varsovie 1976.

variable depuis des siècles, et que l'on collectionne des meubles ou des traités mystiques, cela semble revenir au même. Une collection c'est une réunion d'objets souvent de nature voisine, réunion artificielle et sans utilité, mis à part l'agrément et l'instruction du possesseur. Si je dis „sans utilité”, c'est qu'étant la propriété d'un collectionneur, une réunion de différents types de filets pour la pêche du poisson, ne sert pas à la pêche; si dis „artificielle”, c'est que la plupart de ces filets ne se fussent jamais trouvés réunis ensemble sans cette réunion artificielle qu'est une collection.

A rebours de Huysmans pousse à l'extrême le goût de collectionneur de la fin du XIX^e siècle. Tout ce au milieu de quoi vit le duc Jean et qui donne un sens à sa vie, devient collection de par sa volonté, alors que lui-même sans cesse subjugué à sa passion de collectionneur en devient subsidiairement un produit. Il a créé non seulement une collection d'objets et de livres, mais celle aussi d'odeurs, de saveurs, de belles vues, de sensations tactiles, érotiques pour ne pas mentionner en outre de sensations climatiques artificiellement générées par la lecture ou par l'illusion olfactive. Toute l'activité mentale du duc Jean a été orientée vers une satisfaction et un éveil artificiels des sens. D'où la surprise de voir des notions telles que contemplation, mystique, philosophie, émailler son existence et y jouer un rôle non négligeable. Et, fait qui surprend davantage, elles aussi sont subordonnées à la c o l l e c t i o n . Dans le contexte de l'artificiel d'*A rebours*, le mysticisme peut même apparaître comme aboutissement d'une seule vocation à extraire artificiellement, en collectionneur, d'innombrables textes.

Qu'est-il donc arrivé dans *A rebours*? En premier lieu, notre collectionneur sortant de l'ordinaire, le plus pur produit des visions urbanistes du modernisme, ayant poussé jusqu'au bout sa collection de sensations érotiques s'employa à en composer des combinaisons, tels des cocktails, sans même quitter la maison en banlieue de Paris qu'il venait d'acquérir. Pour le dire en peu de mots, le duc généra un espace clos, artificiel au possible qui, projeté par son „moi” égotiste, a fini par exercer sur lui une sorte de rétroaction. Mettons du côté le fait qu'en fin de compte, le duc Jean essuie un échec cuisant, en aboutissant à l'anéantissement de ce „moi” chimérique lequel, dans sa „spiritualité” symbolique absolue, devint une caricature des sensations éprouvées. Considérons son

expérience uniquement comme l'un des modèles les plus parfaits d'espace de culture contre lequel se révolte la génération de Wat. Encore que le puits d'artifice qui prêta le flanc à l'attitude blasphématoire de Wat, fût plutôt l'oeuvre de Marya Jehanne comtesse Wielopolska (née Walewska).

Un des romans de celle-ci, *Faunessy (Les faunesses)* daté de 1913, offre l'exemple d'un maniérisme moderniste à l'extrême de l'artifice. Dans ce roman, l'éclectisme structuré par l'art de la collection et constituant le principe fondateur d'*A rebours* s'est désagrégé et a dégringolé dans le chaos de l'histoire et de l'exotisme. Le seul principe qui régit ce fatras en bric-à-brac d'objets étranges aux appellations raffinées, est la volonté de choquer le lecteur par le caractère décadent de l'érotisme aristocratique. L'art de la collection conférant de l'unité au roman d'Huysmans devient ici, sans le vouloir, son propre contraire et sa parodie. Et la trame structurelle de la collection d'*A rebours* se trouve remplacée ici par le raffinement coquet, destiné à choquer, de l'opposition entre ce qui est innocent et ce qui véhicule le péché:

Tout ceci s'entremêlait dans ses salons de magnat. Des estampes impudiques de chez Basset de la rue St Jacques côtoyaient la petite tête suave d'une madone col bambino. Un anachorète noirci de vieillesse regardait par en dessous la Gimlette dévêtue de Fragonard balançant un petit chien sur ses petits pieds nus nerveux. Le masque mortuaire en cire d'une dominicaine se scandalisait jours et nuits devant un croquis de couleur pour le Péché de Stuck encadré par Bry, et la tête extatique de sainte Thérèse lançait des foudres en direction de la Comparaison de Lavreince où deux jeunes marquises aux seins dénudés soupèsent ceux-ci en toute sérénité pour voir laquelle d'entre elles en a de plus abondants.

Le griffon couronné du Palazzo Comunale péruvien grimaçait avec mépris au nez des bêtes filiformes de Jany Poupelet.⁸

Si je viens de reprendre ce large extrait d'un roman de Wielopolska, c'est qu'il fournit des prémisses d'une autocompromission du modernisme dont Wat se plaît à tirer parti. Son procédé majeur pour parodier le modernisme est une sorte de grotesque dénonçant l'artifice blasé de l'espace d'une collection réunissant des objets hors de leur „biotope” et des fonctions qui leur sont propres. Wat pousse l'artifice à l'absurde, en mettant en présence les uns avec les autres des objets et des éléments

⁸ M. J. Walewska comtesse Wielopolska, *Faunessy. Powieść dzisiejsza (Les Faunesses, roman contemporain)*, Cracovie 1913, pp. 53–54.

absolument hétéroclites, et ce avec une brusquerie ostentatoire et triviale:

Sapristi! Dans un dernier effort, je romps toute cette exécration cacophonie des gribouillages bazar où les Boschimans de Solveiga, les Tsiganes, les anges, les youpins, les prostitués, les comtes, les punaises de cimetières hurlent, mordent, saignent, piaillent; des grimaces stupides pendent aux murs moisies d'établissements de bains antiques, les sodomies sataniques des glaciers sonores bleuissant et des seins vermoulus d'un ciel. (p.28)

Pour accabler le modernisme, Wat usa de moyens dans une large mesure modernistes. Pour désagréger l'image moderniste, il fait appel non seulement aux éléments typiques de celle-ci, mais encore à un procédé cher au décadentisme. Ce procédé c'est le blasphème. Le blasphème se rencontre à tout bout de champ dans un livre qui aligne la plus large gamme des thèmes modernistes: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej* (*Les sens, la mort et le diable dans la littérature romantique*) de Praz, appartenant d'ailleurs à la génération de Wat. Or, il en va de même du modernisme polonais. Après tout, au-delà de thèmes particuliers, par exemple du Satan et du Vampire, si un courant artistique s'inscrivant dans la tradition chrétienne donne lieu à une omnipotence si absolue des sens, cela ne peut déboucher que sur un blasphème.

Mais quoi qu'on pense de ce courant, le blasphème s'y voit imposer un seuil infranchissable — la transcendance, qu'elle soit — oui ou non — nommée Dieu. Les pires forfaits ne peuvent concerner que le monde artificiel inventé par l'homme ou, à la rigueur, par de méchantes apparitions, et si même il y est question de Dieu, c'est la Sainte Inquisition et non la Personne divine qui est en procès. Tout cela pour préserver le mystère de la transcendance.

Déjà contaminé par Freud et par le futurisme, le jeune Wat se rabat fiévreusement, soit sans se gêner, sur les mêmes symboles, les mêmes mots et expressions figées et les rattache les uns aux autres d'une manière blasphématoire. Du sensuel, il ne fait plus émaner le Satan, mais bien jaillir du sperme; au lieu de l'âme il vénère le corps, au lieu d'insulter la Sainte Inquisition, il fait asseoir Judas sur le trône céleste. Il met à nu le blasphème décadent en faisant appel à des blasphèmes littéraires,

juxtapositions alogiques d'images, et en poussant le blasphématoire un pas plus loin. C'est que quand bien même un décadent eût-il admis le viol par des frères convers d'une nonne suppliciée sur la roue, il ne se fût par contre jamais permis d'écrire „merde”. Le perversion, le crime, la mort avaient à s'envelopper d'un voile de mystère pour préserver l'Être, le Néant, Quelque chose d'ineffable. Ce qui constitue le comble du blasphème par rapport au modernisme c'est une dégradation de l'âme, ce qui ne se produit que dans les oeuvres modernistes d'épigones.

Non seulement Wat ne cherche pas à dissimuler quoi que ce soit, mais encore s'efforce-t-il de sonder non pas tant cette grande compromise qu'est l'âme que précisément le corps à l'exclusion toutefois du corps énigmatique d'un chérubin, c'est qu'il ne peut s'agir que de celui d'Aleksander Wat, étudiant, dont suit l'adresse. A l'âme moderniste, Wat voue une haine implacable, au point de faire assumer à son MOI qui est corps, tout l'espace du monde imaginable et unimaginable, le cosmos et jusqu'à cette exécration culture artificielle de la culture qu'est à ses yeux le modernisme.

Entendu de la sorte, le MOI devient figure de l'espace, figure du Cosmos, figure de mythologie de l'oeuvre privée de Wat. *Le Petit poète* révèle la formule qui marque de son empreinte toute sa poésie. Il constitue le document unique de la formation d'une identité, d'une personnalité de poète. Le jeune poète, maudit, ne commet pas de suicide mais n'en demeure pas moins maudit dans un sens quelque peu différent. Il continue de vivre et s'il lui est arrivé de délirer, c'était à cause de fièvre et non d'une drogue. Son expérience tragique d'identité, du fait de se sentir responsable de l'existence ne s'efface pas; responsable devant soi-même, voudrait-on dire „corps et âme”. En 1956, il écrit une pièce de poésie sous le titre *Troché mitologii (Un brin de mythologie)*:

Moi je ne suis Hercule
 Pas plus qu'Ola n'est Déjanire,
 Les centaures ne me sont pas ennemis.
 Ce dont jamais je ne serai libre
 C'est la tunique de Nessos:
 Elle remplit mes veines de plomb,
 Elle consume à petit feu
 de ma lympe le contour,

de mes nerfs le dessin.
 Elle broie le tissu vivant.
 Elle brise les os et serre le cerveau
 pour en essorer avec de la sueur ensanglantée
 Des mots, des mots, des mots.⁹

La mythologie se révèle être une vérité, celle de l'existence. Le rapport de l'espace intérieur (spirituel) du poète à son espace extérieur (corporel) demeure invariable dans ses oeuvres. L'extérieur — tant physique que spirituel — ne peut se faire intérieur qu'au prix d'une intrusion dans le tissu corporel. L'extérieur, cette tunique de Nessos, ne peut se manifester verbalement qu'après avoir assimilé la formule du cosmos corporel du poète. Une telle expérience et à la fois procédé poétique reflète d'une manière vraie le modèle de la transfiguration de l'espace qui s'opère continuellement dans le MOI du poète.

L'on serait tenté de dire que c'est au prix de son „corps et âme” que Wat paye sa poésie n'était-ce son application à anéantir jusqu'à une ombre de son âme, par répulsion pour l'âme très quelconque des modernistes. Se mouvant dans des espaces souvent bibliques, se sentant le mieux à l'aise dans l'univers des mythes, au milieu d'archétypes, voudrait-on dire, le poète a divorcé d'avec l'âme. Il se voyait astreint à anéantir dans son oeuvre soit l'âme soit le corps, incapable de s'accommoder de la dualité de leur espace. Le même refus pétri d'angoisse sous-tend sa poésie depuis ses débuts de poète jusqu'à ses lignes poétiques bien postérieures, saisissantes, sur la mort. Mais c'est dès le début que Wat trouve une manière ironique qui lui est propre, de tuer la peur ou peut-être d'étouffer la fausseté moderniste dans l'approche de l'âme et du corps. Il pousse la dualité à l'extrême. S'il faut bien qu'il y ait dualité, il y a moyen d'y satisfaire: un double de lui-même.

Dans le roman intitulé *Powieść (Le roman)* de 1921, l'Ame est devenue simplement un personnage distinct, différent du MOI. Le narrateur relate les faits et gestes de l'Ame qui, elle, n'est d'ailleurs pas en reste puisque non seulement elle parle et bat en brèche le modernisme, mais encore commet des péchés charnels. Il semblerait que ce soit ses désirs „indécents” que le narrateur cherche à compromettre comme étant ceux de „l'autre” et cependant il n'en est rien; c'est plutôt l'âme

⁹ A. Wat, *Wiersze (Poésies)*, Cracovie 1957, p. 10

compromise de la Jeune Pologne qui, à bout de force, adopte une conduite qui n'est pas idéale, qui n'est pas symbolique, qui n'est pas asexuée et qui ne saurait se prévaloir de l'encombrement zéro:

Et alors que mon âme traînait après la maquerelle dévergondée, moi-même je sirotais un café-crème: je me suis mis en boule.

Et quand mon âme violait la maigre fillette, MOI, pâle, redressé, j'ai pris la parole, en m'adressant à tous: coucou, me voilà, Joconde!¹⁰

Wat a dégagé l'âme du corps, il en a fait un personnage pour rendre ridicule le dualisme mental du modernisme, pour mettre à néant la notion suspecte d'„intérieur" (de l'homme), pour la révéler, la matérialiser. Quand interviennent des „doubles" (sosies) plus corporels, émanés de son propre corps réel, il n'est ni aussi hâtif ni aussi péremptoire. L'on ignore jusqu'au bout si le passage du *Petit poêle A DEUX AVEC MOI-MEME* donne lieu à l'apparition de son double féminin ou s'il ne s'agit que d'un symbole du désir extrait bien entendu de textes modernistes. L'on ne sait pas non plus avec certitude si c'est „cet autre" qui se tient de l'autre côté du petit poêle.

Cette ambiguïté corporelle tient, me semble-t-il, aux représentations matérielles et imagées de l'espace, aux transformations visuelles que subit le corps-cosmos du poète dans *le Petit poêle*. Sans même entrer dans le détail de l'usage symbolique qui y est fait des éléments corporels désignés et nommés dans le poème, l'on peut observer que quand ils se rapprochent par leur forme de représentations géométriques (ce qui est fréquemment le cas), ils apparaissent dans une opposition continue des éléments aigus, pointus, coniques, aux éléments ronds, sphériques, ovales. Au-delà des traits caractériels qui leur sont attribués (les éléments coniques par exemple paraissant ici plus valables que les sphériques), ils définis selon leurs traits extérieurs dans un espace correspondant à l'espace cubiste. C'est dans ce contexte qu'il y a lieu de comprendre le dédoublement du MOI de l'un comme de l'autre côté du petit poêle. Faire émaner un double en chair et en os ne saurait réussir, c'est qu'il s'agit non pas d'un vrai dédoublement mais simplement de l'image d'un même corps tel qu'il est vu de perspectives différentes, à la cubiste.

¹⁰ A. Wat, *Powieść (Le roman)* dans: „Nowa Sztuka", 1921 n°2.

Le poète ayant adopté le corps comme seul espace de vie authentique et comme autoportrait physique et psychique, il aurait pu à vrai dire s'en tenir là, finir par reconnaître que tout se circonscrit par la peau et par la fécondité qu'il exalte dans le poème *Płodność (la Fécondité)*.¹¹ Or, il n'en est rien. Le poète ayant fait de son corps un cosmos embrassant non seulement les sensations, mais encore la mémoire culturelle et l'imagination, l'espace simple du nez, des joues, des jambes, des mains et ainsi de suite, s'en trouve compliqué (les mains, élément actif du monde, jouent le plus grand rôle dans le poème). La cosmogonie de Wat prévoit pour son corps-univers

qu'il chantera partout et par tous les siècles un tourment quel qu'il ne fût. Et bien qu'à nouveau Elle s'ébatte ivre — unique réalité — sur un cochon rosé, je chante aveuglement des hymnes à ma licence. (p.29)

Etre déterminé par une seule réalité perceptible et passible d'exploration cognitive uniquement par le truchement de la vie, c'est-à-dire du corps, cela paraît réduire la mémoire à ne retenir que les faits d'hier, d'il y a dix ans ou tout au plus de l'enfance, sans permettre de prolonger quoi que ce soit au-delà de la mort. Et cependant, bien des années après, en 1956, on verra le poète écrire:

Je suis fils de la Lune et non du Soleil
C'est dire un homme de tête et non de cœur
La vague accapareuse n'est pas séculaire
La mort est constante mais non définitive.
(*Caligraphes*)¹²

Lui qui naguère déployait la vision d'une mort irrévocable, la qualifie de „non définitive” au bout d'une vie irrévocable dans le cosmos corporel! Que cela signifie-t-il? Notons que ce mot de „non définitive” n'apparaît que dans le contexte de l'autodéfinition „homme de tête” („cérébral”), soit un symbole de la pensée, la seule substance humaine qui échappe à la mort.

A reculer de 37 ans par rapport au poème de 1956, l'on découvre non sans étonnement la même idée chez un jeune homme de 18 ans dans le passage du poème sous-titré la *Mort*.

¹¹ A. Wat, *Płodność (La fécondité)* „Nowa Sztuka”, 1921 n° 1.

¹² A. Wat, *Wiersze*, p. 65.

Les traditions m'ont assailli et m'interrogent: où est ton frère? Mais tempes trahissaient des nuitées bien studieuses. Et de la rampe me parvenait un jaune gazouillement. (p.19)

L'interrogation ne porte pas ici sur l'Être ou le Néant, sur la division en corps et âme, mais précisément sur la tradition et, en un sens, le choix d'un frère dans l'ordre de la tradition. Les longues nuits de lecture auraient dû fournir une réponse à la question posée ou la rejeter en bloc. Le problème de la mort paraît donc être une donnée permanente de la culture. Ne pensons pourtant pas que le corps-MOI de Wat ait subitement sombré dans l'oubli; on en perçoit la présence dans ce „jaune gazouillement” en apparence abstrait et absurde. En bouleversant l'espace des symboles anciens, Wat, dans l'enceinte de son poème, a généré un espace symbolique distinct, le sien, bien à lui, dans lequel le jaune joue un rôle non sans importance. Il signifie successivement, en premier lieu sa maladie, sa fièvre, la douleur, l'état d'excitation nerveuse; il désigne un chamane ayant le pouvoir sur l'espace; jaunes sont aussi des sons tendus, des cris. Enfin, la couleur jaune symbolise Wat lui-même (avec sa „jaune colonne vertébrale”) et va jusqu'à signifier le futurisme par allusion au blouson de cette couleur de Maïakovski. Pour ce qui est du „gazouillement”, il n'a rien à voir avec les oiseaux; c'est plutôt le poétique „discours du corps”. Dans le *Petit poêle*, le corps émet des sons s'apparentant à un gazouillement; il parle sans paroles.

Pour un futuriste, la réponse à une sollicitation de la tradition ne saurait être qu'une seule et brève: oust, hors d'ici! Telle n'est pas la réponse de Wat dans son *Petit poêle*, encore qu'elle ne soit pas libre de quelque ambiguïté. Toute son oeuvre poétique et littéraire, sans exception aucune, se meut sciemment dans la tradition; elle en participe et cohabite avec elle. Contre quoi donc *le Petit Poêle* a-t-il été écrit? Contre la manipulation que la tradition nous fait subir, en nous imposant un espace encombré d'un ramassis d'idées sans valeur. Ainsi qu'il écrit lui-même, *le Petit poêle* était pour lui une sorte de „psychothérapie”¹³. Ce qui lui paraissait le plus dangereux, à lui qui était formé par le modernisme, c'étaient les systèmes symboliques codifiant l'imagination selon quelques grandes formules de l'époque. Il a déjà été plus haut question du

¹³ Cf. *Coś niecoś o Piecyku*: „*Le Petit poêle* poursuivait cependant à mes yeux des objectifs autres: de psychothérapie ou plutôt de confession psychanalytique d'une âme troublée, épouvantée, en formation à la mort” (p 233).

modernisme, mais il n'est pas seul à être visé. Dans son analyse de parodiste et de détracteur du modernisme, Wat vise aussi des modèles de culture propres au romantisme ou au Moyen Âge dont s'inspirait aussi le modernisme. Les grands systèmes symboliques de l'Orient qui servirent eux aussi, parallèlement à ceux que nous venons de nommer, d'inspiration littéraire à l'Europe, ne sont évoqués que fragmentairement, mais ne font pas défaut. Mais l'espace traditionnel que semble respirer le plus pleinement le poème de Wat est celui de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine qui lui avait fourni d'elle-même un exemple d'écart entre les deux pôles essentiels pour un poète — le symbolique et le corporel. Ce sont ces deux pôles qui, dans la *Légende dorée*, sont sujets à d'innombrables transfigurations à force de s'interpénétrer mutuellement.

Toute sa vie durant, Wat avait la hantise de l'impossibilité de choix. Ce qu'il appelait de ses vœux c'était de faire lui-même oeuvre de création et de choix, raison pour laquelle sans doute, il pencha vers des recherches surréalistes, imaginatives, freudiennes, indépendamment du mouvement surréaliste, bien que simultanément et même en léger devancement.

Sa première idée est issue de conceptions freudiennes — faire émaner de soi, de la manière la moins contrôlée possible, ce que le subconscient a accumulé. Pour cela, il a procédé selon les règles surréalistes en éjectant dans une transe autant qu'il pouvait rejeter hors de lui.

La seconde phase — tout aussi surréaliste — sans qu'il soit possible de dire laquelle des deux fut antérieure — consiste en une quête d'ancêtres, nouveaux si possible. D'une manière toute surréaliste, Wat en repêche infailliblement parmi ceux qui, sans chercher à se faire porter au pinacle, furent des passants maudits de la vie et de l'art. Les deux épigrammes du *Petit poète* émanent, tel un fluide, de deux d'entre ces passants, Poe et Baudelaire, sans être, ce qui plus est, de leur propre cru, mais des énoncés antérieurs repris par eux en citation.¹⁴

¹⁴ Wat cite ses sources dans le commentaire d'auteur: „J'ai fait précéder ces textes de deux épigrammes: un texte médiéval en latin trouvé chez Poe: „Linquo choas ranis, ora corvis, vanaque vanis, ad logicam pergo quae mortis non timet ergo” de Maître Silo. Le professeur Sinko m'a assuré que c'était du mauvais latin. Et la seconde citation provient des *Paradis artificiels* de Baudelaire; il s'agit de sa transcription romantique de Quincey. (*Coś niecoś o Piecyku*), p. 233

Le poète procède au seul choix que lui permette, selon lui, la réalité, en d'autres termes il use d'un langage en apparence sans entraves, et en appelle dans sa propre tradition intime à des ancêtres qui ne lui sont pas imposés mais qu'il adopte de plein gré et qu'il absorbe dans le système cosmo-lyphatique de sa poésie. Dans ses veines circulent des ancêtres qui lui sont proches et d'autres qu'il a rejetés.

Peuplés de symboles des uns comme des autres, les sous-sols ont été aérés. En quelques spasmes, Wat a régurgité le trop-plein de littérature qu'il avait absorbé à force de lectures dans l'adolescence. Il a manifesté son aversion pour l'épigonisme et mis au grand jour des gisements entiers de vérité poétique. Mais bien entendu, c'est toutes ses lectures qui lui avaient offert du matériau pour la construction du „nouveau”. *Le Petit poète* ne fait que révéler l'amorce de son espace poétique à lui, la naissance de son identité d'auteur.

L'espace du *Petit poète* est constamment sujet à des variations non seulement par la succession-alternance des courants de tradition en analyse ou en procès, mais par le fait aussi du sens variable du regard scrutateur: tantôt du dehors vers le dedans, tantôt vice-versa. Ce qui, pour le poète, était d'une importance extrême, c'était d'être soi-même et à la fois quelqu'un d'autre. Ceci devient compréhensible dès que l'on songe aux conséquences du fait d'ériger le corps humain en cosmos et d'enfermer celui-ci dans un MOI individuel et fini. Si, bien entendu, la tradition intellectuelle et mentale n'était pas là pour voler au secours de la pensée qui en assure la continuité, le cosmos en serait réduit à se voir circonscrit par la peau humaine. Un tel risque rend indispensable un contact avec le monde extérieur, avec les autres et avec soi-même, ce qui équivaut au fait de scruter sa propre imagination et sa mémoire „culturelle” et de dialoguer avec elles.

Ce qu'il faut avoir à l'esprit c'est que *le Petit poète* non seulement comprend un passage intitulé *Autoportrait*, mais constitue lui-même une sorte d'autobiographie ou d'autoportrait. C'est dans ce passage-là que l'auteur a glissé son adresse et son numéro de téléphone, données dont il fait côtoyer un texte absolument et absurdement poétique et où le monde „extérieur” par rapport au personnage du poète se mêle au monde „intérieur”, encore qu'il soit difficile de qualifier d'„extérieur” quelque courant que ce fût de ce flux poétique.

Or, il se révèle ici que le pouvoir à exercer sur l'espace du cosmos de son propre corps est menacé par l'espace mille fois davantage que ne saurait le mettre en cause nature „finie” et individuelle d'une existence circonscrite par l'identité de l'auteur ou par celle du corps. D'où une peur devant l'espace, si familière à l'auteur des *Fleurs du mal* dont Wat fait son ancêtre:

J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
 Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où;
 Je ne vois qu'infini par les fenêtres,

Et mon esprit toujours du vertige hanté,
 Jalouse du néant l'insensibilité.

— Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Etres! ¹⁵

Le danger se fait imminent, dès que Wat s'est proclamé le tsar de l'espace:

Entré en possession du savoir joyeux d'un masque, je brûlais du désir merveilleux de me rendre spatial! Mais un jour je fus saisi d'épouvante à la vue d'une fissure abyssale que j'ai aperçu juste derrière la surface de mon nez quand je le regardais de l'oeil droit. Tel un pourpoint jaune, cette fissure maudite, le maudit *principium individuationis* m'effraie, me tracasse, me fustige, me tord, me paralyse. (p. 7)

Illusion ou réalité, cette fissure demeure une menace qui pèse sur le cosmos du poète, la seule mais infinie, car bien qu'extérieure aux corps de Wat, elle est en quelque sorte corporellement vérifiable, étant visible. Elle devient, dans l'ordre du sensuel, sinon un témoignage du moins un pressentiment de l'espace de l'infini, espace qui échappe au MOI du poète. Et comme il existe quelque chose de sensuellement absent dans l'identité de celui-ci, à ne pas enfermer dans son cosmos, quelque chose qui n'est pas passible d'exploration cognitive ni mentalement ni corporellement, il en résulte que le MOI qui constitue ce cosmos risque à tout moment de se voir anéanti, étant contesté et déchiré par un espace étranger. Le MOI perdra-t-il ainsi son identité? Il y a lieu plutôt d'en douter, mais l'„empire spatial” du poète sera à jamais violé par cette „fissure” et ni les faux-fuyants spatiaux de l'imagination ni le recours à un „double” (sosie) n'y pourront rien.

¹⁵ Ch. Baudelaire, *Le Gouffre* dans: *Les Fleurs du mal*.

Le poète sort victorieux de ce combat, ayant démolé dans l'espace littéraire les accessoires symboliques de ses prédécesseurs, mais dans l'espace ainsi dégagé surgissent de nouveaux périls. Ayant tué le dragon mythique de l'espace des ancêtres, il met en place — c'est volontairement qu'il n'est pas affranchi des mythes — un nouveau démon de l'espace, la fissure. Disons plutôt qu'il la retrouve à la fois dans l'espace perceptible c'est-à-dire physique, dans l'espace du subconscient, c'est-à-dire psychologique, et dans l'espace baudelairien c'est-à-dire littéraire.

J'ignore si mon cerveau et ma forme sont un volume ou une péri-surface plane.
Mais ce que je vois c'est bien ceci: une noire et vide fissure entre les mains.
Elle est cause de désespoir, elle évoque l'esprit de gouffre *qui vous rejette*. (p. 36)

Traduit par
Hubert Krzyżanowski