

Katia Vandendorre

LE CONTE DANS LA POÉSIE CATASTROPHISTE : KRZYSZTOF KAMIL BACZYŃSKI ET TADEUSZ GAJCY

SŁOWA KLUCZOWE

katastrofizm; baśń; cudowność; poezja polska XX wieku

Sorte de décadentisme, le catastrophisme est une forme de perception du monde empreinte de pessimisme et de scepticisme qui semble se situer à l'extrême opposé du conte, traditionnellement perçu comme l'incarnation la plus parfaite du *happy end*. Pourtant, de nombreux critiques — Stanisław Stabro en tête — ont maintes fois signalé le caractère féerique des sombres pressentiments exprimés par les poètes visionnaires dans le contexte de la Deuxième Guerre mondiale. Bien que le tragique de leur poésie tire son origine de l'aggravation du contexte sociopolitique, les catastrophistes privilégient effectivement un symbolisme subtil aux dimensions cosmiques, seul capable de traduire le déchirement et le désespoir existentiel générés par l'Apocalypse du conflit mondial. C'est cette voie détournée de l'expression poétique qui conduit les jeunes poètes à intégrer le conte dans leur écriture, fusion qui, quoiqu'initée dans l'entre-deux-guerres, atteint son apogée pendant la période d'occupation. Le motif de l'Arcadie perdue du conte devient ainsi récurrent dans la littérature de la fin des années 1930 et du début des années 1940. L'univers du conte étant fondamentalement associé au bien et à l'idylle, souvent confondu avec l'Arcadie, sa magie innocente tranche de plus en plus avec la réalité trop dure de la guerre. Cette antinomie pousse les catastrophistes soit à placer l'univers du conte dans une confrontation brutale avec la catastrophe afin d'exprimer la quintessence de l'angoisse catastrophiste et surtout son dramatisme : l'opposition Arcadie-Catastrophe se traduit alors par une sorte d'opposition indépassable entre le conte et la réalité ; et la frontière entre le conte et la réalité se révèle infranchissable. Soit le conte est lui-même incurablement atteint par la catastrophe et apparaît en parfaite déliquescence, devenant ainsi un anti-conte. Cette opposition entre le conte et la catastrophe se répand tellement qu'elle s'insinue jusque dans des recoins les plus improbables de la littérature de l'époque, comme par exemple dans *Très champêtre* (*Bardzo polna*, 1942) d'Andrzej Trzebiński, petit texte qui oppose littéralement une région-conte (« *obszar-bajka* ») au pays-dépression (« *kraj-depresja* ») (Trzebiński 2001: 92–93). Toutefois, l'utilisation de ce contraste entre conte et réalité atteint son apogée chez deux auteurs en particulier : Krzysztof Kamil Baczyński et Tadeusz Gajcy. Dans le présent article, nous tenterons de mettre en évidence la manière dont ces deux poètes incrustent le conte dans leur univers catastrophiste afin de souligner l'importance de ce procédé dans la

littérature polonaise de cette époque. Par ailleurs, une mise en contexte nous permettra d'initier une réflexion sur la notion même de conte catastrophiste.

Krzysztof Kamil Baczyński

Loin d'être intellectuelle, la poésie métaphysique de Baczyński se développe dans les sphères de l'émotion que révèlent des éléments de la nature (rivière, étoiles, nuages, eau, fruits, arbres, etc.), présentés dans des tonalités de rêve. Elle ne se déroule donc pas dans des dimensions concrètes. Baczyński tente en fait de saisir l'ensemble de la réalité au travers de la conscience manichéenne de l'individu, pour ensuite élever tout ce qui est concret à un niveau cosmique (se faisant par là l'héritier de Tadeusz Miciński et de Juliusz Słowacki). Ceci explique pourquoi la guerre n'est pas palpable dans sa poésie, alors qu'elle marque ses écrits de façon substantielle. Jamais représentée de manière littérale, elle est plutôt relayée par les thématiques de la mort et de la souffrance. En raison de ce mal dont est empreint le monde, un monde absurde et dépourvu de sens, Jerzy Kwiatkowski a surnommé Baczyński le « poète de l'Apocalypse réalisée » (Kwiatkowski 1973: 15).

Baczyński a souvent été comparé à Józef Czechowicz, et ce à juste titre. Tous les deux ont tendance à opposer des visions de l'Arcadie aux visions catastrophistes, à produire une forte musicalité, à être créatifs ou encore à dialoguer avec le romantisme. Ils se rejoignent également dans la perspective cosmique qu'ils proposent : l'individuel et l'universel s'interpénètrent, ce qu'accroissent l'animisme et la personnification. Stanisław Stabro remarque que l'influence de Czechowicz se reconnaît notamment dans la façon dont Baczyński se sert de procédés propres au conte et au mythe (Stabro 1992: 175). Il rapproche ainsi les poèmes « De la campagne » (« Ze wsi ») et « La mort » (« Śmierć ») de Czechowicz avec « Je t'ouvrirai un ciel doré... » (« Niebo złote ci otworzę... ») et « De la forêt » (« Z lasu ») de Baczyński, car tous les quatre présentent une opposition entre l'Arcadie et une vision catastrophiste du monde, mettant en évidence la dimension manichéenne de la représentation du monde (*ibid.* 182–183). Le traitement du conte par Czechowicz et Baczyński présente ainsi des points communs. Chez les deux poètes, le conte est du côté de l'idylle et est mis face à l'horreur.

Les ressemblances entre les deux poètes sont également frappantes dans leur prose. Nous songeons par exemple à *Maelibe. Contes sur la tristesse (Maelibe. Bajki o smutku, 1942)* de Baczyński. Le démon Ebenehaon annonce à la princesse la naissance d'un faon. Après sept jours, elle découvre effectivement un faon qui lui plaît vraiment, mais cela l'attriste en même temps : elle l'appelle Maelibe. Le père et la mère de la princesse, le roi et la reine, feignent d'accepter Maelibe dans la famille, mais ils méprisent en vérité Maelibe. Un merle dit au faon de retourner à la terre. Maelibe finit par mourir. Et dans la chambre vide du faon, la princesse l'entend l'appeler « maman ».

La princesse mourant de terreur trouva le faon suspendu dans l'air, entre le plafond et sa place. Maman, dit Maelibe avec ses dernières forces. Ensuite, son image devint transparente et finit par disparaître totalement.

Parfois, quand la princesse passe par cette chambre vide, elle entend la petite voix triste de Maelibe, qui l'appelle entre le plafond et le sol :

— Maman, maman... (Baczyński 1994: I 473)¹

Profondément tragique, ce conte n'a pratiquement aucun lien avec la tradition populaire ; il est tissé exclusivement dans l'imaginaire du catastrophiste.

¹ Tous les extraits de poèmes et citations littéraires ont été traduits par l'auteur du présent article. Il a été arbitrairement choisi de traduire de manière littérale afin de focaliser l'attention du lecteur sur le contenu, et non sur la forme.

L'imaginaire de Baczyński est indiscutablement féerique ou « fantastique féerique »², pour reprendre les mots de Piotr Kuncewicz. La féerie ne se développe pas tant dans la reprise d'une tradition populaire et de ses motifs que dans le monde représenté, régi par les principes du merveilleux, dont Baczyński a hérité de Czechowicz. Ainsi, « Conte » (« Bajka », 1944) met en scène des gens simples et tristes, pour lesquels un menuisier fabrique des cercueils. Rien n'évoque le conte populaire, si ce n'est la narration, mais le titre donne une dimension plus profonde et plus terrible au contenu. Contrairement à Czechowicz, le conte de Baczyński est contaminé par le mal, tant dans la prose que dans la poésie : « Le conte d'un temps singulier et à part que tisse Baczyński n'est pas toujours coloré et n'est jamais joyeux. » (*Ibid.* 24.)

Berceuse adressée à une petite fille, « La mauvaise berceuse » (« Zła kołysanka », 1941) illustre parfaitement le fonctionnement de l'imaginaire de Baczyński. Le monde est animé, cette vie émane des associations (telles que celle des cheveux de l'enfant et les feuilles d'automne ou la plus surprenants association de la tristesse à une patrouille) et des personnifications (le froid vente, l'aulne pleure, la lune étrangle les chats). Il esquisse l'horreur par l'image du poète qui s'est pendu et la mort de la poupée de cire, mais aussi en évoquant la fin du conte : « le bon dragon du conte est maintenant un rêve figé, un rêve de fantôme » et il ne reste « que le cri du fantôme que le paysan a abattu de sa fourche » (*ibid.* 91).

Des dragons apparaissent également dans « Idylle de cristal » (« Idylla kryształowa », 1941) qui, comme son titre l'indique, dépeint une idylle aux allures d'Arcadie, où les bergers font paître des troupeaux de dragons, lesquels dégagent une certaine tristesse. Ce paysage contrasté, entre rêve et mort, est animé par la même dynamique que dans « Mauvaise berceuse » puisque, par exemple, les branches sont des flûtes qui se transforment en battements de papillon.

Le motif du dragon démontre que, bien qu'il esquisse une féerie toute personnelle, Baczyński ne rompt pas totalement avec la tradition du conte, ni avec la tradition littéraire, se référant notamment aux dragons dépressifs de Kazimiera Iłkiewiczówna. Avec son poème « Légende » (« Legenda »), il fait même honneur à un de ses maîtres, puisqu'il s'inspire de la pièce *Légende II* de Wyspiański, connue pour sa féerie. Baczyński remodèle le paysage féerique en l'imprégnant de tristesse :

Regarder, regarder le ciel de la tristesse
au-dessus de l'arbre déguenillé de l'histoire.
Là-bas, les cadavres blancs des conquérants
— des héros figés dans Orion. (*Ibid.* 144.)

La même année, en 1941, il compose un poème intitulé « *Des Légendes III* » (« *Z Legend III* »), se référant à une soi-disant troisième version de la *Légende* de Wyspiański. De nouveau, le conte est mangé par la mort et la tristesse :

Dans la vallée bleue, semblable au crépuscule,
il y a des enfants solitaires aux cheveux blancs,
[...]
Ce sont des enfants sans mère, des elfes éternels
aux cheveux blancs des rêves de cataclysmes
[...]
Et les enfants courent de plus en plus loin dans le mythe,
ils fondent et disparaissent.
Seuls leurs cheveux blancs restent,
étalés comme le brouillard dans la vallée. (*Ibid.* 152.)

² « [...] le fantastique féerique, le luxe des formes et des couleurs se fond en tristesse, rêve, fuite, écoulement » (Kuncewicz 1993: II 23)

Baczyński crée également un poème narratif du nom de « Légende » (« Legenda »). Cependant, il ne semble pas se référer à Wyspiański. Par contre, Baczyński se sert d'une partie d'un motif narratif conventionnel : un roi qui a trois fils qui s'en vont parcourir le monde. Il place le conte du côté de la fiction en opposition aux histoires vraies. Néanmoins, le conte et les histoires vraies parlent de la même chose. Seulement, ce que le conte nomme empereur, les histoires vraies le qualifient de Dieu :

Et en lui vivait non pas un homme, celui que les contes
appellent empereur et les histoires vivantes Dieu,
et quoique personne ne le vit, chaque habitants de ce pays
vivant sous le château pouvait expliquer qu'un feu ou une aile lui étaient semblables,
et les autres l'appelaient orage dans un hymne de tonnerre,
et les autres : par la connaissance, les autres par l'inexistence
ou par le châtement et le jugement, ou l'oubli
Et chacun voyait le Seigneur, chacun sur serment
pouvait mettre sa tête sous la hache comme la main sur le livre. (*Ibid.* 509.)

Baczyński parle de Dieu au travers de la convention du conte :

Et le Seigneur avait trois fils, comme c'est d'habitude
dans les contes, chacun s'appelait homme,
chacun portait le même nom.
Et le Seigneur appela ses trois fils, comme c'est d'habitude
dans les contes. Et il leur dit : « [...] »
Je vous envoie, comme dans les contes, comme dans les légendes,
sur terre, dans la mer de fer et partout,
où la forme devient dure. Sur terre
chacun en son nom se transformera. » (*Ibid.* 510–511.)

Dieu se réfère lui-même aux contes et envoie les trois hommes dans le monde réaliser leur parcours initiatique de la connaissance (la dureté de la cruche incarne la connaissance — *ibid.* 511) de soi et du monde. Mais le premier est faible et le monde est dur :

Le premier fils allait à cheval
sous le saule, sous le pommier,
il était faible, enfant il allait
par les monuments des villes. (*Ibid.* 512–513.)

Il se détourne de l'épreuve de la forêt et cède à sa faiblesse, au vice de la richesse. Le chemin de la vertu échoue. Le conte ne se réalise pas. L'idée abstraite du conte comme modèle parfait semble exister puisque même Dieu s'y réfère. Néanmoins, le conte ne peut pas s'accomplir dans la réalité, il n'a pas de place dans le monde réel.

« Le géant dans la forêt » (« Olbrzym w lesie », 1941) nous éclaire sur la place du conte et de l'Arcadie par rapport au présent. Dans sa description d'un rêve, le sujet lyrique dévoile une vision cosmique du monde, animé par les cycles de vie, de mort et de métamorphose des choses³. C'est ce processus de transformation des choses qui a fait disparaître l'Arcadie, laquelle

³ « — J'ai vu des montagnes qui bougeaient comme des animaux, et puis qui se changeaient en animaux.

— J'ai vu les animaux nés des montagnes qui pleuraient comme l'homme et qui se sont changés en homme.

— J'ai vu un homme qui pleurait et qui ne pouvait déjà plus rien changer, et le tonnerre grondait, les arbres tombaient et parmi eux est sorti un frère humain, qui est venu au nom de ceux qui pleurent et au nom des crimes, qui est venu au nom de Dieu et au nom du diable, qui est venu au nom des nuages

n'est maintenant plus qu'un souvenir. Le malheur qui pèse sur ce monde est personnifié sous la forme d'un géant, une figure type de méchant de conte de fées. Ce mal absolu, Baczyński le puise ici dans le conte. Toutefois, il se détourne de sa dialectique traditionnelle qui amène la victoire du bien. Le narrateur encourage finalement à rechercher des traces du monde d'avant : « vous trouverez de la révolte, de la bataille et de la nuit. » (*Ibid.* 232.)

« Poème sur le roi sans sceptre » (« Poemat o królu bez berła » — *ibid.* 525–526) parle, lui, de l'impossibilité d'insérer le conte dans la réalité à cause du mal dont les gens sont porteurs. Cette œuvre évoque un rêve sur la montagne de verre, motif populaire très connu dans les contes polonais. Le roi porte ce rêve, mais nul ne le comprend, tous ayant oublié le mythe. Le rêve pur du roi s'oppose à la noirceur des gens, d'où son impuissance, signalée par l'absence de sceptre.

Je porte un rêve en verre sur la montagne de verre,
prudemment,
et de mes mains coulent des oiseaux en sang,
et des cieux frappe le tonnerre et les signes,
et les gens aveugles s'agenouillent, plus pieusement
que dieu.
Vous voilà hypocrites, tricheurs,
vous avez oublié le mythe et les mains dans le sang,
[...]
Écoutez, le mythe vit,
il vous attend à la porte
et il frappe les mains sanglantes dans vos yeux aveugles
comme un poème à l'aide de la terre de personne,
et c'est la même chose, depuis des siècles la même chose. (*Ibid.* 525.)

Ce petit tour d'horizon du conte nous montre qu'il prend des formes très variées chez Baczyński. Le rattachement à la convention du conte est assez lâche. Il se manifeste dans des motifs (la montagne de verre, le dragon, le géant, le roi, ses trois fils), dans des trames narratives (le voyage des trois frères), dans les intitulés des œuvres (« *bajka* », « *baśń* »), et plus globalement dans le monde représenté et dans son empreinte merveilleuse. Par contre, l'identité catastrophiste du conte de Baczyński tient dans sa disparition de la réalité, son impossibilité de s'y réaliser à cause du mal dominant ou sa contamination même par le mal. Il est donc associé à la tristesse et au tragique, dont la profondeur est métaphysique.

Tadeusz Gajcy

Alors que Baczyński excelle dans la représentation globale des choses sous une forme épique, Gajcy est le poète des fragments, des impressions fugitives. Leurs poétiques présentent néanmoins des similitudes en termes de fantaisie, de lyrisme, de symbolisme et d'onirisme. Gajcy fait partie de ces poètes qui tournent le dos à la littérature de l'entre-deux-guerres, tout en restant un grand amateur de Czechowicz, de Miłosz ainsi que de Władysław Sebyła. Ainsi, Gajcy construit sa vision du monde à partir d'éléments réels, auxquels il donne une dimension cosmique. Gajcy est rédacteur de la revue *L'Art et le Peuple* (*Sztuka i Naród*), dont le leitmotiv est une citation du poète romantique Cyprian Kamil Norwid : « L'artiste est un organisateur de l'imagination nationale » (S. Bereś, « *Wstęp* », dans : Gajcy 1992: VII). Bien

et au nom de la terre, et l'homme qui pleurait l'appela : "Aveugle ! tu marches au nom de l'illusion !" et il se désagrègea en vent. Et celui qui marchait [...] continua sa route jusqu'à ce qu'il se transforme en arbre vert, puis s'écroula après mille ans, et après mille ans un platane poussa, et après mille ans il s'écroula, et après mille ans un chêne poussa, et après mille ans il s'écroula... » (*Ibid.* 228.)

que le programme de *L'Art et le Peuple* soit intimement lié au mouvement national radical de l'ONR-Phalange, il offre l'opportunité aux artistes de partir à la recherche de formes d'expression et d'imagination. Gajcy ne semble pas tant s'intéresser à la politique qu'à son effet sur l'homme, à croire ce qu'il écrit en 1944 :

Le moment historique dans lequel nous persistons et qui nous touche douloureusement depuis plusieurs années forme de manière caractéristique non seulement notre rapport à l'extériorité, mais il définit aussi un paysage créatif intérieur particulier. (Cité par L. M. Bartelski, « Wstęp », dans : Gajcy 1980: 15)

C'est dans ce paysage intérieur que se cristallise le conte chez Gajcy, constituant un moyen de transposer la réalité psychique de l'auteur.

D'ailleurs, ce lien avec l'intériorité du sujet est beaucoup plus marqué chez Gajcy que chez Baczyński. Tous les deux se meuvent dans des dimensions cosmiques, mais Gajcy les pénètre plutôt au travers de l'intériorité du sujet, par le biais de ses rêves, de sa perception, de son imaginaire, par tout un ensemble de moyens qui appartiennent à la poétique onirique :

C'est justement l'assemblage de la convention du conte avec la poétique onirique qui permet de créer de telles images fantastiques, cosmiques, qui semblent en même temps libres et naturelles. (Maj 1992: 153)

Pour Bronisław Maj, les œuvres en question sont des « contes oniriques » : celui qui crée ces contes les rêve. Or celui qui rêve ces contes a une perception enfantine de la réalité, son imagination est celle d'un enfant. En même temps, Gajcy semble aussi s'adresser à un enfant, par exemple dans « Le Lac » (« Jezioro »), où l'enfant est également le héros du conte. L'enfance est intimement liée à un univers idéal et innocent, semblable à l'Arcadie. Cet univers, celui de l'illusion, est sacré pour Gajcy. Néanmoins, il est pénétré par des démons de la peur et de la destruction.

L'Arcadie est soumise à une dégénérescence, elle est cernée par les forces du mal. Les lutins s'avèrent bossus, l'ange boiteux et brutal, la pomme ridée comme un visage, le cordonnier tourmenté, les coraux perdus, les horloges fatiguées, l'herbe en fer blanc. La dégradation et la chute du conte, voici le thème des *Poèmes incommensurables*. (S. Beres, « Wstęp », dans : Gajcy 1992: XLV)

Cette dégradation du conte illustre « l'effondrement de l'imagination enfantine » (*ibid.*).

Le recueil *Poèmes incommensurables* (*Wiersze niewymierne*, 1942) contient les œuvres les plus représentatives (une petite dizaine) de l'esthétique du conte catastrophiste de Gajcy. Nous l'aurons compris, ce conte est de nouveau placé en contact direct avec la peur et la souffrance. Le mal affecte le conte. Le poème « Ballade magique » (« Ballada czarnoksiężska ») illustre bien ce phénomène, où une rupture dramatique met fin à l'atmosphère de magie : l'étouffement de l'enfant par la jeune fille. L'étouffement rend l'ensemble du conte sinistre et macabre :

Le caractère menaçant donne au conte une coloration sombre éveillant la peur. Ainsi sont ces contes : noirs, étranges, parfois macabres – des contes de la menace. Et de la tristesse. (Maj 1992: 153)

Stanisław Beres va même jusqu'à considérer que les contes de Gajcy sont « dominés par le mal » (S. Beres, « Wstęp », dans : Gajcy 1992: XLIV), comme si le mal ne pouvait pas rester marginal, comme s'il prenait immédiatement des proportions frôlant la totalité, comme s'il était sans fin : « Et ce sera plus long et ce sera plus triste. » (Gajcy 1992: 12) En fait, il est difficile de mesurer le mal et la place qu'il occupe car il est déjà impossible de cerner l'univers de Gajcy et d'évaluer son étendue : les formes et les contours de cet univers sont indéterminés, flous, les héros insaisissables, les objets instables. Dans « Les Fenêtres noires » (« Czarne okna »), des garçons font route vers l'autre monde, ignorant s'ils sont dans le rêve ou la mort.

Ils s'étonnent seulement de ne rencontrer personne sous la fenêtre noire. Le paysage de ce poème est enchanté, mais cette fenêtre noire présage quelque chose de mauvais. Seulement, nous ignorons si ce mal n'est que limité à cet objet ou s'il est le signe de quelque chose de plus viscéral. Quasi omniprésent, le mal est en même temps imperceptible dans l'univers instable et fluctuant de Gajcy :

Il est cependant intéressant de voir combien il est difficile d'en définir les contours, combien il [le mal — K.V.] se fond dans le monde onirique du conte. (S. Bereś, « Wstęp », dans : Gajcy 1992: XLIV)

Ainsi, le mal affecte le conte, mais il se fond aussi avec lui, voire est immanent au conte ou encore provient de celui-ci. Bereś, par exemple, lie la menace aux motifs de contes : « Le monde menaçant de la ballade romantique y est lié aux projections fantastiques tout droit sorties des accessoires du conte ("Le Lac", "La Ballade magique"). » (*Ibid.* XLII) Dans « Le lac », poème en parallèle avec « La naïade » (« Świtezianka ») de Mickiewicz (*ibid.* XLIII), l'eau du lac est effectivement associée à la mort puisqu'elle exerce une attraction vers ses profondeurs :

Par l'extrémité de la veille, tu dois fuir,
car tu te perdras dans les lys acérés, tu ne reviendras pas,
car tu fonds tes cheveux dans le lac et le rêve sera mouillé. (Gajcy 1992: 15)

Maj interprète ces passages sur le sombre monde des contes comme une recherche d'issue, une recherche de sens, un moyen de comprendre le monde, mais une recherche qui se termine par un échec (Maj 1992: 157). D'ailleurs, « Le lac » s'achève avec ces mots : « tu ne trouveras pas car c'est profond, car c'est sans fond » (Gajcy 1992: 14). Le mystère du monde reste complet. Et le pessimisme est celui d'une apocalypse réalisée.

Si, comme Maj, nous voyons dans le conte de Gajcy un moyen de saisir le sens des choses, un moyen de comprendre, nous devons le mettre en parallèle avec les conceptions épistémologiques du conte de Leśmian. À en croire Bereś, l'influence de cet auteur sur Gajcy est organique puisqu'elle touche les motifs, l'appréhension de l'univers et même la langue⁴. Il n'est donc que logique que cette influence de Leśmian touche le traitement que Gajcy réserve au conte. Concernant cet aspect-là en particulier, nous voyons chez tous les deux une tendance à puiser dans le réservoir populaire tout en le soumettant à de multiples transformations fantaisistes :

Le décor de conte, les héros et les accessoires sont soumis à l'action d'une fantaisie qui les transforme, fantaisie qui ne se préoccupe pas de respecter quelque règle que ce soit. (*Ibid.* XLIII)

Cette récréation permet l'émergence de nouveaux motifs magiques, comme l'image de l'ange boiteux dans la « Ballade sur le garçon au bord de la route » (« Ballada o chłopcu przydrożnym »), celle du hérisson qui représente la lune dans « La fenêtre noire » ou le vieux « coloré comme un vitrage » et « à la barbe tissée des profondeurs humides » (Gajcy 1992: 12) qui vole dans « Les Coraux » (« Korale »). Les différentes associations soit matérialisent des éléments abstraits soit personnifient des objets inanimés. Or, ces échanges de catégories, inté-

⁴ « Ce sont des apparitions de jeunes morts ("Fenêtre noire"), un vieux à la barbe blanche qui vole ("Les Coraux"), un petit cordonnier qui s'endort sur le moule de cordonnerie ("Du cordonnier pensif"), un cœur qui chante dans la main d'une jeune fille ("Le mendiant de la tristesse") et un ange qui boite ("Ballade sur le garçon au bord de la route") ; c'est enfin un lac qui tente par ses profondeurs ("Le lac"), un château de verre par-delà sept montagnes de sept lutins bossus ("Deuxième conte") et même des objets tristes, fatigués ("Prière pour les choses"). C'est une réalité miniaturisée et infantilisée à sa manière (l'accumulation d'accessoires magiques et féériques, l'accumulation d'objets et de créatures petites, légères et fragiles, le rappel de sons exceptionnellement doux et délicats, la prompt utilisation de diminutifs). » (S. Bereś, « Wstęp », dans : Gajcy 1992: XLII)

grées dans un monde unifié par le merveilleux, contribuent à créer une atmosphère de féerie à la dimension cosmique.

Bien que la mort soit primordiale dans sa poésie, la parenté avec Leśmian s'arrête toutefois au niveau de la dépression catastrophiste. À cet égard, le poème « Deuxième conte » (« Bajka druga ») constitue une bonne synthèse :

Les chevaux par la grêle aubère
doublèrent le piétinement —
à la rivière, derrière les sept forêts
les épaules écumantes lavaient douloureusement
les jeunes filles enlevées avec regret.

Elles avaient sept arcs-en-ciel dans les oreilles,
sept crépuscules sur les cils,
à la rivière derrière les sept montagnes,
derrière le silence de la forêt.

Et dans les chambres du château de verre
aux colonnes pensives, les fleurs fanées de la laque brûlante
au-dessus du cercueil.

Une pomme était dans le cercueil
ridée comme un visage,
l'odeur était très forte
la garde du palais
lui ferma donc les yeux.

Derrière les fenêtres claires
sur les petites tables aux pieds dorés
sept bossus regardaient les lignes —

Des couronnes de porcelaine fleurirent sur les têtes
vers les jeunes filles enlevées avec regret. (*Ibid.* 17–18)

Au niveau stylistique, Gajcy reprend les formules « par-delà sept forêts » et « par-delà sept montagnes », ce qui témoigne d'un usage conscient de la convention narrative du conte. Elle était aussi présente dans « Le lac », qui reproduit une transmission orale d'un conte. La convention des motifs est également manifeste dans « Deuxième conte ». L'image centrale est située dans un château de verre, où, dans un cercueil, repose une pomme ridée. Ce poème fait manifestement référence à *Blanche-neige*, mais Gajcy opère un retournement de situation puisque le prince n'existe pas, les lutins sont à la pêche et dans le cercueil repose une pomme toute ridée. De cette façon, tout en gardant un point de contact avec Leśmian au niveau du grotesque (qui est en somme l'effet logique de la cohabitation entre le bien et le mal), il s'en éloigne en versant dans une ambiance catastrophiste tragique.

Cette ligne esthétique, esquissée dans le cycle *Poèmes incommensurables*, se poursuit dans son recueil *Les Fantômes* (*Widma*, 1943), qui dépeint l'absence d'humanité dans la réalité par le rêve et la suggestivité, rejoignant ainsi les sphères cosmiques. Le conte est surtout présent dans la deuxième partie du recueil, plus féérique et onirique que la première. Tout d'abord, le conte y est présent en tant que convention littéraire, au même titre que les autres conventions qui sont en jeu dans cette partie⁵. Ainsi, dans « Le retour de la trame » (« Nawrót wątku »), la fanfare chantonne un conte, contrastant avec la musique de Satan (Gajcy 1992: 40). Dans

⁵ « Dans cette partie du recueil, Gajcy oscille habilement entre différentes formules littéraires et génériques. Nous y retrouvons le conte (“Conte”), le cantique (“Poème sur la recherche”), la berceuse (“Ballade sur l'étable”), la fantaisie poétique (“Moment biblique”), “Légende sur Homère”) et une “impression” intérieure (“Le chemin des mystères”). » (S. Beres, « Wstęp », dans : Gajcy 1992: LXIX)

« À celui d'hier » (« Wczorajszeemu »), des aubes sanglantes flottent dans les contes (qualifiés de « *klechda* »), qui bercent les enfants :

Le conte des années couvertes de mousse
 — les aubes sanglantes s'agitaient dans le conte —
 berçant les enfants jusqu'au rêve
 Par un tel conte, s'est brisé le jour
 de la Varsovie
 qui lutte. (*Ibid.* 43–44)

Cette convention nourrit en même temps le contraste tragique, mais elle n'est pas seulement fonctionnelle. Mêlé au rêve (qui donne au texte « une aura typique du *merveilleux* surréaliste » — S. Bereś, « Wstęp », dans : Gajcy 1992: LXIX), le conte reflète avant tout une vision du monde régi par le merveilleux. Cette aura merveilleuse et féerique qui se dégage laisse entrevoir sa fragilité même. Le féerique cohabite avec l'apocalyptique. Il est difficile de les distinguer, de les séparer. De cette manière, le poème « Conte » raconte la mort d'un empereur chinois, avec une narration simple et cadencée comme dans la convention du conte.

« Le chemin des mystères » (« Droga tajemnic ») est, d'après Bronisław Maj, la culmination de tous les contes entamés dans *Poèmes incommensurables*. Il le qualifie de « conte cosmique sur la catastrophe » (Maj 1992: 154). Il y a une recherche de quelque chose d'insaisissable dans un monde lui-même insaisissable en raison de la confusion entre tous les plans. Néanmoins, tout cela est patronné par la mort qui rend impossible la réussite de cette quête. C'est donc dans ses fonctions épistémologiques, qu'il n'arrive pas à remplir, que le conte ne se réalise pas.

Le conte catastrophiste

Par-delà les différences inhérentes à leur personnalité poétique, Gajcy et Baczyński se rejoignent dans la manière dont ils associent le conte et le catastrophisme. Qu'il soit extérieur ou intérieur au conte, le mal affecte irréversiblement sa féerie qui hérite inévitablement d'un caractère morbide. Bien que tissée dans la matière de quelques motifs traditionnels, cette féerie ne s'enferme dans aucune trame connue, car elle les dépasse par la réécriture ou le détournement, voire l'invention de nouveaux personnages, décors et enchaînements narratifs. De cette façon, les deux poètes semblent élever le conte au-delà de tous ses carcans — qu'ils soient narratifs, relatifs au monde représenté ou à la tradition —, ce qui lui permet d'acquérir une dimension cosmique, et ce, même quand l'imaginaire féerique est profondément ancré dans l'intériorité du sujet, s'agissant de Gajcy. Cette tendance à universaliser le conte, dont le monde se confond dès lors plus facilement avec l'Arcadie, leur sert à suggérer la portée illimitée du mal et de la mort, que nous comprenons comme l'inexorable produit de la guerre en raison du contexte de création. Cet ensemble de caractéristiques semble suffisamment cohérent et étoffé pour s'interroger sur la pertinence d'une notion générique, capable de recouvrir les procédés évoqués. En d'autres termes, peut-on parler de « conte catastrophiste » ? Et constitue-t-il une catégorie autonome ?

Il est toujours délicat d'introduire un nouveau terme dans les études littéraires, d'autant que chaque nouvelle formule s'ajoute à une constellation terminologique de plus en plus en rupture avec la théorie des genres littéraires, voire la simple réflexion sur la possibilité d'un système cohérent des formes d'expression. Pourtant, l'acte de nommer est la condition nécessaire à la reconnaissance des phénomènes littéraires, reconnaissance qui, elle, permet de mieux saisir les évolutions de la création. Pour cette raison, il est toujours intéressant d'initier de nouvelles réflexions terminologiques, sans nécessairement s'enfermer dans l'absolutisation de la définition. Cela dit, la pertinence d'une nouvelle notion dépend aussi de la possibilité

d'isoler ce qu'elle désigne et sans doute là que nous pouvons voir certains obstacles dans le cas du conte catastrophiste.

En effet, si nous considérons que sa principale caractéristique repose sur la mise en contact du conte avec le mal, les catastrophistes ne sont ni les premiers ni les seuls à avoir tenté cette expérience. Leur prédécesseur le plus célèbre est incontestablement Bolesław Leśmian dont la métaphysique féerique flirte souvent avec la mort. Cette association est manifeste dans son poème « Cendrillon » (« Kopciuszek ») par exemple :

Le fouet siffla ! Les coursiers partirent comme un trait !
 Les mauvais ravins sont des brèches dans les illusions, les flaques pleines de cauchemar !
 Les têtes de chevaux rêvent d'abîme ! La mort s'accroche aux roues !
 Attention, bête cocher ! Les rats sont devenus fous
 Tu t'es déjà trompé de précipice !... Tu patauges dans le néant sur le chemin raboteux !
 Le crépuscule s'est mis à rire !... Peur de regarder ! L'esprit humain pâlit ! (Leśmian 1983: 173–174)

Partant d'une conception de l'existence basée sur deux composantes opposées, la matière et l'élan vital, l'un relevant du domaine de l'intellect et l'autre de l'instinct, Leśmian postule l'union de ces deux pôles pour percer l'essence du monde⁶. C'est pourquoi la confusion entre l'âme et la matière, entre le sujet et l'objet est une image récurrente dans son œuvre poétique. Par ailleurs, comme le montre « Le noyé » (« Topielec »), cette fusion parfaite se réalise notamment dans la mort. Sachant que le conte est censé jouer chez lui « le rôle de pont d'arc-en-ciel, qui nous unit avec le domaine illogique de l'existence, avec le rivage escarpé de ce mystère dont le visage est semblable au visage humain »⁷, nous comprenons que l'association du conte avec la mort a dès lors pour objectif de pénétrer les mystères de l'être, ce qui rapproche Leśmian de Maurice Maeterlinck. Le poète gantois met effectivement le conte au service de ses explorations au-delà du visible, et ce, dans un univers caractérisé par l'immanence du mal et la fatalité de la mort.

C'est précisément à ce niveau fonctionnel que les catastrophistes se différencient de Leśmian et de Maeterlinck. Imprégné de la mort, le conte n'est pas un révélateur de l'essence pour Baczyński et Gajcy. Au contraire, l'un et l'autre apparaissent comme des impasses désespérées. Tout en s'inscrivant dans le prolongement du symbolisme épistémologique de Leśmian, dont l'œuvre jouit d'une grande popularité à partir des années 1930, et en renouant partiellement avec la Jeune Pologne, à laquelle ils empruntent la perception du conte comme monde ainsi que sa valeur métaphysique, ils s'en démarquent par le pessimisme désespéré de leur catastrophisme. En cela, ils approfondissent la voie tracée par Józef Czechowicz et Czesław Miłosz. Dans « Conte de la veille de Noël » (« Baśń wigilijna », 1942) par exemple, Miłosz joue avec le contraste entre l'innocence du conte, le titre évoquant ces contes que les parents lisent à leurs enfants, et l'horreur de la réalité. Le noyau thématique se structure sur deux plans : d'une part, Jésus, auquel un Ange rend visite à sa naissance, avec toute la magie, l'innocence, l'harmonie associée à cette scène ; et d'autre part, la réalité extérieure, où se trame une grande chasse menée par des chiens. Les deux plans semblent réunis dans la neige entachée par le sang. L'enfant, jamais nommé, a pour mission de sauver le monde, mais il ne pourra jamais mettre fin aux crimes qui s'y produisent (« L'enfant ne délivrera pas la terre du sang » — Miłosz 2011 : 179). L'image du conte et l'impuissance de son innocence accentuent la cruauté de la réalité car il y est inexistant, il y est impossible.

⁶ « Seule l'union de ces deux pouvoirs de la connaissance peut élargir notre conscience jusqu'à l'infini de l'existence et lui permettre de saisir ne fût-ce que pour un instant ce qui était jusque-là insaisissable, inaccessible, inconnaisable. » (B. Leśmian, « Z rozmyślań o Bergsonie », dans : Leśmian 2011 : II 15)

⁷ B. Leśmian, *Szkice literackie*, « Z rozmyślań o Bergsonie », dans : Leśmian 2011 : II 9.

Ainsi, les contes catastrophistes de Baczyński et Gajcy non seulement se distinguent des œuvres symbolistes de leurs prédécesseurs, mais ils fédèrent en outre d'autres poètes de leur génération (Miłosz, Jastrun), ce qui permet de les considérer comme un phénomène ancré dans un contexte spatio-temporel précis d'environ une décennie. L'existence et la pertinence du conte catastrophiste se mesure également à son influence sur les poètes qui succèdent à Baczyński et Gajcy après 1944. La mort des deux jeunes poètes dans l'Insurrection de Varsovie entraîne inévitablement l'extinction du conte catastrophiste. Malgré ce dépérissement inéluctable, il faut noter qu'il laisse une empreinte forte sur la génération poétique d'après-guerre. Le conte demeure effectivement un moyen de parler de l'indicible vu et vécu pendant la guerre, voire de donner à comprendre la disparition totale de l'idylle qu'il incarne. Il d'ailleurs étonnant de remarquer que ce procédé est partagé par des auteurs qui n'ont *a priori* rien en commun, si ce n'est leur expérience de la guerre qui les place devant le dilemme de l'expression poétique. À titre d'exemple, nous pouvons citer : « L'apprenti sorcier » (« Uczeń czarnoksiężnika ») de Tadeusz Różewicz, « Conte pour enfants » (« Bajka dla dzieci ») de Tadeusz Borowski, « La montagne magique » (« Czarodziejska góra ») de Julian Przyboś, « 3. Ondines » (« 3. Rusalki ») de Kazimiera Iłhakowiczówna ou encore « Conte sur le néant » (« Bajka o nicości ») de Zbigniew Bińkowski. Chez ce dernier, le mal commis par l'homme prend une dimension cosmique, car il a troublé tout devenir des choses, leur cycle et leur développement :

Il y a l'homme aussi, mais il sait déjà grâce aux contes,
qu'il est le néant même dans l'imagination.

Le néant devient. Le néant du ciel, de la terre,
du continent et de la mer, du souffle et des pierres.
Sous chaque soleil et sur chaque sol.
Il est un pépin de vie d'eau et de pain.

Soudain, comme une explosion de guerre ou de volcan, sur toutes les couches géologiques de l'émotion sont apparus les organes directement parfaits de la nostalgie.
Un regard sans œil et sans vue a été créé par des paysages de Cézanne agrandis à l'infini.
Une ouïe sans oreille et sans entendre a composé des sons, des oiseaux et Chopin.
Le toucher a sculpté de sa grande main un monde dans la matière de son toucher.
Une machinerie précise de larmes fonctionnait sans les gens.
L'imagination du vent, de l'eau et de la pierre est née. (Si seulement il n'y avait jamais eu l'homme.)
(Bińkowski 1993: 55–56)

Conclusion

Dans son cours du 4 avril 1843 au Collège de France, Adam Mickiewicz disait ceci :

[...] le merveilleux n'est pas une machine poétique que l'on introduit pour exciter la curiosité du lecteur ou pour rendre le poème plus captivant ; c'est une partie essentielle de toute grande œuvre ayant en elle quoi que ce soit de la vie. (Mickiewicz 1955: XI 118)

Loin d'être un accessoire secondaire, le merveilleux était pour Mickiewicz une clé car il contenait, d'après lui, l'essence mystérieuse de l'œuvre poétique. C'est pourquoi le poète-prophète invitait les écrivains à suivre l'exemple des conteurs slaves⁸, et donc à puiser dans le corpus populaire ou à produire des équivalents. Krzysztof Kamil Baczyński et Tadeusz Gajcy ont incontestablement répondu à l'appel de leur maître romantique, contribuant à marquer

⁸ « Pour terminer, je dirai que même à cet égard les poètes devraient prendre exemple sur les conteurs slaves, les paysans slaves. » (*Ibid.* 123.)

leur époque du sceau du merveilleux⁹ à l'aide d'une écriture qui allie conte et catastrophisme. Si l'on se réfère au rôle fondamental que Mickiewicz attribue au merveilleux et au conte, il est impossible de faire l'impasse sur leur prééminence dans la littérature catastrophiste. Et si l'on passe en revue l'ensemble des œuvres qui traduisent le désespoir de la jeune génération de la Deuxième Guerre mondiale au moyen du conte, il semble impossible de ne pas parler d'un phénomène littéraire qui peut être qualifié de « conte catastrophiste ».

BIBLIOGRAFIA

- Baczyński Krzysztof Kamil** (1994). *Utwory zebrane*. T. 1. Oprac. Aniela Kmita-Piorunowa i Kazimierz Wyka. Kraków: Wydawnictwo Literackie. ISBN: 8308012213.
- Bienkowski Zbigniew** (1993). *Poezje zebrane*. Warszawa: Agawa. ISBN: 8385571000.
- Gajcy Tadeusz** (1980). *Pisma*. Przygotował oraz wstępem i posłowiem opatrzył Lesław M. Bartelski. Kraków: Wydawnictwo Literackie. ISBN: 8308002390.
- Gajcy Tadeusz** (1992). *Wybór poezji. Misterium niedzielne*. Oprac. Stanisław Bereś. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. ISBN: 8304037718.
- Kuncewicz Piotr** (1993). *Agonia i nadzieja*. T. 2: *Literatura polska od 1939*. Warszawa: Polska Oficyna Wydawnicza BGW. ISBN: 8370665187.
- Kwiatkowski Jerzy** (1973). *Klucze do wyobraźni*. Wyd. 2 poszerz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kwiatkowski Jerzy** (1979). *Główne nurty poezji Dwudziestolecia*. W: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 2. Red. Jerzy Kądziała, Jerzy Kwiatkowski, Irena Wyczańska. Kraków: Wydawnictwo Literackie. S. 7–61.
- Leśmian Bolesław** (1983). *Poezje wybrane*. Oprac. Jacek Trznadel. Wyd. 2. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. ISBN: 8304014246.
- Leśmian Bolesław** (2011). *Dzieła wszystkie*. T. 2: *Szkice literackie*. Zebrał i oprac. Jacek Trznadel. Warszawa: PIW. ISBN: 9788306033052.
- Maj Bronisław** (1992). *Biały chłopiec. O poezji Tadeusza Gajcego*. Kraków: Oficyna Literacka. ISBN: 8385158731.
- Mickiewicz Adam** (1955). *Dzieła*. T. XI: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*. Przeł. Leon Płoszewski. Warszawa: Czytelnik.
- Miłosz Czesław** (2011). *Wiersze wszystkie*. Kraków: Znak. ISBN: 9788324016006.
- Stabro Stanisław** (1992). *Chwila bez imienia. O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*. Chotomów: Verba. ISBN: 8324202013.
- Trzebiński Andrzej** (2001). *Pamiętnik*. Oprac., wstęp i przypisy Paweł Rodak. Warszawa: Iskry. ISBN: 8320716799.

Katia Vandenborre

THE FAIRY TALE IN CATASTROPHIST POETRY: KRZYSZTOF KAMIL BACZYŃSKI AND TADEUSZ GAJCY

(summary)

In the present article an attempt is made to describe the use of fairy tale in catastrophist poetry, focusing more specifically on Krzysztof Kamil Baczyński and Tadeusz Gajcy's works. Both poets allude to the despair of the Second World War by contrasting the idyllic Arcadia of fairy-tale world with the hopeless universe of the apocalyptic reality. Unconnected with the reality, fairy tale may seem unattainable, like an unseizable dream. But it can also be the victim of the omnipresent evil of the war and decomposes from

⁹ « C'est une période [les années 1930 — K.V.] où la poésie glisse du populaire vers le conte merveilleux ou le fantastique déjà exclusivement métaphysique, qui constitue en même temps une variante du symbolisme. » (Kwiatkowski 1979: II 39)

the inside, unable to avoid its baleful power. A careful analysis of Baczyński and Gajcy's works shows that this subtle relationship between fairy tale and evil or death recurs in their poetry, and is even widespread in their period. The popularity of this strategy raises therefore the question of the existence of a separate category that could be called 'catastrophist fairy tale'. The paper is divided into three parts: the first part is devoted to Baczyński, the second one — to Gajcy and the third one offers a synthetic reflection on the notion of 'catastrophist fairy tale'.

KEYWORDS

catastrophism; fairy tale; the supernatural; Polish poetry of 20th Century