

La place de la prose
dans le projet de modernité de Miłosz

L'ŒUVRE ENTIÈRE de Czesław Miłosz est parcourue par une réflexion sur la civilisation contemporaine et son histoire. Au sein d'œuvres relevant de genres divers, en variant les thèmes et les perspectives, Miłosz soulève cette question essentielle : qu'est-ce que la modernité au xx^e siècle ? Quels problèmes engendre-t-elle sur le plan de la vie sociale ? Qu'apporte-t-elle à l'homme ? Lesquelles de ses manifestations sont le plus facilement reconnaissables ? Que signifie-t-elle dans le domaine de l'art ? Cette problématique occupe une place centrale dans la réflexion de toutes les générations de modernistes et l'œuvre de Miłosz constitue à cet égard un exemple particulièrement caractéristique. Cependant, les recherches artistiques des écrivains du modernisme – les avant-gardes mises à part – ont rarement fait de la célébration de la modernité la clef de voûte de programmes artistiques. Elles constitueraient bien plutôt une remise en question de cette modernité quand elles n'engageaient pas avec elle une violente polémique, portées qu'elles étaient par la volonté de résoudre les problèmes auxquels les idées modernes confrontaient les sociétés et les individus. « La disparition des sentiments métaphysiques » annoncée par Witkacy était l'une des formules caractéristiques de ce type de position. Miłosz, comme nous le savons, fait partie du même mouvement dans la littérature polonaise, mouvement défini comme catastrophiste. Les catastrophistes critiquaient la modernité non pour la rejeter, mais pour en faire ressortir une problématique, selon eux, autrement plus importante. Au centre de leur intérêt se trouvaient les questions de la tradition, de l'histoire, de l'anthropologie, de l'identité des individus et des sociétés etc. L'utopie de la modernité n'était une terre promise que pour les « futuristes » (dans le sens large du terme), elle signifiait plutôt « crépuscule », « fin », « dégénérescence », « régression », « cœur des ténèbres » ou encore « terre vaine ». Miłosz lui-même a d'ailleurs qualifié les idéaux de la modernité de « légendes », quant à la modernité elle-même, elle marque pour lui l'avènement de « temps obscurs ». De toute une palette de questions, dont l'énumération à elle seule suffirait à faire tout un livre, je n'en choisis – pour les besoins de cette conférence – qu'une seule, et très restreinte : la conception du roman et de la prose narrative telle que l'élabore Miłosz. De même que toutes les conceptions des modernistes, l'œuvre entière de Miłosz se caractérise par des oppositions insurmontables et des conflits internes.

I

L'essai était la seule forme propre à bénéficier de l'estime de Miłosz. En revanche, il n'aimait pas le roman qu'il considérait comme une forme trop personnelle. La prose est – selon Miłosz – un genre moins bon et « inférieur » à la poésie, car elle pousse l'auteur à s'exhiber, à dévoiler ce qu'il y a en lui d'encore imprécis et qui n'a pas reçu de forme artistique aboutie. Bref, la prose, selon Miłosz, trahit l'homme privé au lieu de le révéler comme écrivain, lequel, grâce à la forme littéraire, est capable de prendre de la distance par rapport au lecteur et à ses propres problèmes existentiels appréhendés dans leur littéarité. On peut retrouver dans la conception de Miłosz l'écho des théories concernant le roman telles que les avaient développées avant la Deuxième Guerre mondiale entre autres Stanisław Ignacy Witkiewicz et Witold Gombrowicz. Les deux écrivains s'accordaient au moins sur un point: tous deux rejetaient les modèles du roman traditionnel considérant qu'il n'est plus en mesure d'articuler les problèmes du xx^e siècle. Miłosz puise dans ces discussions anciennes pour étayer sa propre conception, ce qu'il a abondamment souligné dans ses entretiens avec Renata Gorczyńska et Aleksander Fiut.

Miłosz n'appréciait pas non plus les éléments structuraux du roman: l'intrigue, les anecdotes, les histoires d'amour, et, avant tout, il n'aimait pas la langue parlée ainsi que « la psychologisation » moderne à laquelle il reprochait d'avoir dilué l'image de l'homme et de la réalité. Le roman moderne – estime Miłosz – a perdu le contact avec la réalité, il s'est dissous dans les chimères et les illusions de la mémoire, le subjectivisme des sensations, les mirages des émotions et des sens. Alors que – d'après Miłosz – la vocation de la littérature est de se frayer un passage jusqu'aux composantes objectives de la réalité: il s'agit pour elle de décrire les dimensions universelles et empiriques: les formes, les couleurs, les odeurs, l'espace et le temps dans ses deux dimensions élémentaires: celle de la durée et de l'écoulement. La critique du roman traditionnel dans les essais de Miłosz provient moins de ses idées esthétiques que de sa philosophie ou, plus précisément, de l'ontologie, et donc de la métaphysique. Selon Miłosz, le roman traditionnel avec ses idées de description réaliste, de caractères type, d'objectivisme, celle du « miroir promené le long des chemins », ne fait qu'effleurer la surface, enregistre les détails mais n'est pas en mesure de percevoir la dimension plus profonde de la réalité. C'est la raison pour laquelle – écrit souvent Miłosz – ce n'est pas le réalisme pris au sens strict du terme, mais le conte, la métaphore ou la parabole, voire même des documents « réels », comme les mémoires et les lettres, qui sont en mesure de révéler les dimensions cachées de la réalité. Mais pas le roman.

Au premier abord, la conception du roman selon Miłosz peut paraître contradictoire: quels points communs en effet trouver à la parabole et au document, à la métaphore et à la chronique, c'est-à-dire à des formes discursives très différentes les unes des autres? Cette contradiction n'est pourtant qu'apparente, car toute l'esthétique de Miłosz s'oppose à une vision trop

étroite des types d'écriture, des genres, des styles et des sujets. Chacune des œuvres de cet auteur représente en effet une tentative d'élargissement des éléments constitutifs du genre, que ce soit la langue, les thèmes, bref, pour reprendre les termes de Miłosz lui-même, une tentative en vue d'atteindre à « une forme plus ample ». Miłosz critique donc le roman non en tant que roman, mais en rejette le modèle tel qu'il a été forgé au xix^e siècle, il écarte le réalisme non en tant que réalisme, mais dans sa version simpliste, mimétique. Cependant, abstraction faite de ce rejet quasi witkacien du roman, il ne s'agit pas là d'un rejet absolu. Czesław Miłosz est l'auteur de deux romans: *La Prise du pouvoir* et *Sur les bords de l'Issa*, si bien que la prose occupe dans son œuvre une place non moins considérable que la poésie.

II

Les dialogues et les scènes courtes, parfois complètement dépourvues de tout commentaire, constituent la force motrice de l'action dans *La Prise du pouvoir*. La vision panoramique, épique, comme celle que l'on retrouve dans *Sur les bords de l'Issa*, est totalement absente de ce roman, car la technique utilisée ici est celle du point de vue tel qu'il échoit au personnage principal. Le monde émerge soit au travers des réflexions des personnages et de leurs dialogues, soit au travers des événements représentés, qui ne reçoivent aucun commentaire de la part du narrateur. Dans de nombreux passages du roman, la narration se rapproche du discours indirect libre, du monologue intérieur, des dialogues ainsi que de la convention des notes retrouvées. L'horizon de la narration est toujours déterminé par la perspective de l'un des personnages. Il n'y a donc pas de point de référence unique dans *La Prise du pouvoir*. La caméra narrative passe rapidement d'un personnage à l'autre, d'un dialogue à l'autre. Apparaît pourtant non pas un panorama épique, mais plutôt une juxtaposition pointilliste des personnages, de leurs pensées, de leurs conversations et des événements. L'autonomie des épisodes narratifs, dialogués et monologués, échappe à toute tentative d'unification. Il ne s'agit pas pour autant de la technique du « flux conscience ». Certains traits de cette poétique romanesque rappellent toutefois la technique romanesque expérimentale rendue populaire par John Dos Passos dans les années trente, c'est-à-dire une technique fondée sur la disparité des scènes, des bouleversements de l'action et de brusques changements de lieux. Ainsi, les perspectives des différents personnages et des différents plans temporels relativisent la signification, les jugements et les valeurs inscrites dans *La Prise du pouvoir*. La voix de l'auteur dans cette œuvre reste parfaitement masquée derrière les paroles et les points de vue étrangers. En définitive, le lecteur ne sait pas avec quel personnage ou avec quelle vision du monde se solidariser. Miłosz a écrit à plusieurs reprises qu'il n'aimait pas ce roman. Rien d'étonnant à cela: la poétique de *La Prise du pouvoir* est contradictoire avec la seule façon de transmettre les significations acceptées par Miłosz, à savoir la poétique du discours.

Sur les bords de l'Issa constitue dans la prose de Miłosz l'exemple même de l'application de la poétique du discours comme principe de composition romanesque. Aux yeux de nombreux lecteurs, ce roman peut passer pour un recueil de souvenirs d'enfance. Et pourtant, c'est là un roman minutieusement orchestré. Il s'agit d'une série d'épisodes librement assemblés, de descriptions de la nature, de traités sur les coutumes et l'histoire, ainsi que de réflexions digressives sur la géographie, la nature de l'homme, son caractère et sa destinée. Ce roman (ou plutôt cet antiroman) a deux héros: le premier est un narrateur anonyme qui se définit comme « chroniqueur », et le deuxième un garçon ayant un peu plus d'une dizaine d'années, Tomasz Surkont, le porte-parole de Miłosz. Les deux héros de ce roman représentent ainsi deux formes de la conscience: celle qui est train de se forger (le héros) et qui n'est que le début de l'identification réflexive de l'homme face au monde, et celle qui est déjà forgée, mature (le narrateur), et qui est déjà une forme de la mémoire et du savoir: celle qui juge, établit un système de valeurs et s'établit soi-même en tant qu'objet de réflexion.

Sur les bords de l'Issa n'est pas un roman d'action. Il serait vain d'y chercher une narration haletante, la trame et les épisodes classiques du roman. Ce n'est pas non plus une saga familiale. Contrairement aux apparences, les différentes personnes, leurs relations et les événements qui les unissent, ne forment pas un axe de composition romanesque, mais ne sont que les éléments constitutifs de l'enchaînement des épisodes et des digressions narratives. Bien que *Sur les bords de l'Issa* participe d'un rejet de principe de la poétique du roman moderne, sa narration n'a pourtant rien à voir avec la poétique d'un roman traditionnel. Le discours de Miłosz est capricieux, incomplet, digressif. Le lecteur est obligé de deviner de nombreux éléments, les autres lui viennent comme par hasard et sans lien avec les aléas des personnages, et les héros eux-mêmes apparaissent et disparaissent, s'approchent et s'éloignent, comme s'ils devenaient vivants l'espace d'un instant dans la mémoire de Tomasz ou dans celle du narrateur.

En apparence, le narrateur-chroniqueur raconte une histoire qui est arrivée « il y a très, très longtemps ». *Sur les bords de l'Issa* n'est pas pour autant une chronique du passé, mais l'évocation d'un pays métaphorique et universel qui demeure et auquel l'homme s'initie toute sa vie durant. Nombreuses sont les références de ce roman à la tradition dix-neuviémiste de la « littérature nobiliaire », avec, par exemple, des descriptions de la chasse, des mœurs, des croyances et des différentes activités à la campagne. Ce ne sont pourtant pas des descriptions ethnographiques, car toutes ont été soumises à la réflexion du xx^e siècle sur le destin de l'individu, sur les exemples et les expériences qui déterminent sa destinée, sur le rôle du hasard dans sa vie, et aussi à la réflexion métaphysique: des questions ontologiques, éthiques, théologiques. Le regard de l'écrivain s'arrête sur des détails, sur ce qui détermine l'existence: les couleurs, les formes, les croyances, mais aussi sur la langue locale, son vocabulaire et sa phrase mélodieuse; tout cela pour, à partir de

l'écoulement destructeur du temps et des sensations fugaces, dégager ce qu'il y a de plus essentiel, de concret et d'extraordinaire par le simple fait de sa propre existence. *Sur les bords de l'Issa* c'est le *Bildungsroman* de Miłosz: l'histoire qui raconte la formation du caractère de l'homme, et tout ce que nous raconte le narrateur de cette œuvre est « une lutte qui est en train de se dérouler pour la domination définitive de l'âme humaine ».

Il est possible de lire *Sur les bords de l'Issa* comme une énième version du mythe de l'Arcadie et de l'âge d'or de l'enfance, mais il serait intéressant de considérer l'œuvre de Miłosz comme le livre des Révoltés! Tous les personnages sont en effet porteurs de différentes formes de révolte: politique, sociale, religieuse et théologique, érotique et dirigée contre les mœurs régnantes, philosophique et éthique. Car tous, chacun à sa propre mesure, sont persécutés par quelque chose qui dans leur vie leur apparaît comme peu évident, inacceptable, douloureux, gênant et inexplicable.

Il n'est pas difficile de percevoir que Miłosz a inscrit *Sur les bords de l'Issa* dans la symbolique du livre de la Genèse. Le départ du paradis commence avec la naissance de la conscience: lorsqu'elle se révèle à Tomasz, naissent la douleur et la révolte. *Sur les bords de l'Issa* représente le Jardin de Dieu symbolique: monde qui est réel en tant qu'œuvre de la Création. Tout y est à sa place, et tout n'est que soi-même: la flore et la faune, toute la nature est une louange de la perfection divine, de la hiérarchie et de la valeur de l'existence.

La Pensée captive a été lue pendant des décennies comme une étude de l'idéologie stalinienne en Pologne, alors qu'il s'agit d'un livre avant tout littéraire, où les exemples d'écrivains réels constituent autant de généralisations métaphoriques d'événements non individuels. *La Pensée captive* est un traité littéraire: il en dit plus sur la psychologie humaine que sur la politique, plus sur le caractère humain que sur l'idéologie; c'est plus une œuvre philosophique et historiosophique qu'une chronique des années stalinienne (par ailleurs, Miłosz n'a pratiquement pas connu le stalinisme, car il a passé ces années-là aux États-Unis et en France). C'est ainsi qu'ont compris ce livre Karl Jaspers et Witold Gombrowicz lorsque, sous la surface faite d'actualités, ils ont perçu un courant caché de réflexions philosophiques et morales. Il est donc utile de lire *La Pensée captive* comme un essai, une parabole, voire un roman biographique, où s'inscrit un discours autobiographique caché.

Ce qui détermine l'appartenance de *La Pensée captive* à la littérature plutôt qu'aux autres genres d'écrits est une narration complexe, à la polyphonie voilée. *La Pensée captive* est tout aussi riche en différents registres stylistiques, voix et divers moyens de reproduction de la conscience des autres que la poésie ou les essais strictement littéraires et philosophiques de Miłosz. En définitive, Miłosz dans son livre exprime moins ses propres thèses ou conceptions « dures » et catégoriques relatives au stalinisme communiste qu'il ne reproduit des états de conscience de différentes personnes, y compris

la sienne propre. La narration de Miłosz dans *La Pensée captive* est changeante et plurivoque : pour les besoins de son discours, l'écrivain emprunte souvent les points de vue des autres, si bien que le lecteur finit par les attribuer à l'écrivain lui-même.

Miłosz montre de l'intérieur ce que pouvait représenter pour l'élite intellectuelle le nihilisme communiste. À l'origine de cette pathologie se trouvaient, affirme Miłosz en reprenant la thèse de Witkacy, les âmes malades des individus. Habilement ravivée par les sbires politiques, cette maladie est devenue un monstre d'anéantissement. Ce diagnostic métaphorique se trouve confirmé aujourd'hui par de nombreuses études consacrées à la naissance et à l'histoire des totalitarismes européens et du reste du monde.

III

Dans le domaine de la poétique, la prose de Miłosz suit des règles esthétiques aisément repérables : déterminées par des catégories telles que le discours, le rejet de la psychologie, la conscience, l'autobiographie, les rouages de la mémoire, la description et le commentaire réflexif qui l'emporte sur les événements. Cette esthétique présente une des variantes de la modernité : un subtil alliage d'idées néoclassiques et post-avant-gardistes. D'une part, on y trouve une réflexion sur la culture, la tradition et l'histoire, et de l'autre : une tendance à transgresser les formes toutes faites, les conventions et les genres. Dans les deux cas se profile le rejet de « l'expérience pure » à laquelle on oppose l'herméneutique de la culture, de l'histoire et de l'homme. Il est indéniable que la conception de la prose selon Miłosz s'appuie sur une polémique violente avec les conceptions de la modernité qui ne prennent pas en compte l'expérience historique en tant que marque essentielle de l'identité des individus et des nations. Lorsque Miłosz reçoit le prix Nobel en 1980, il parle non seulement des deux Europes, mais des Europes différentes. L'« autre Europe » renvoyait à la partie orientale. La conception du discours selon Miłosz permet précisément de décrire cette autre expérience. Quelle était cette expérience ? Pour répondre le plus brièvement possible, je citerai Miłosz lui-même dans son introduction à *La Pensée captive* :

...il m'était donné de voir la marche de l'Armée Rouge vers l'Ouest, d'abord suite au pacte avec les Allemands et au partage de la Pologne, puis grâce à la guerre qu'elle gagna. [...] C'était un rouleau compresseur qui écrasait tout sur son passage et donnait aux habitants du pays écrasé une vision fataliste du monde. *La Pensée captive* peut être comprise comme un essai d'échapper à ce fatalisme.

Miłosz ne se faisait pas d'illusions sur le fait qu'en 1945 « la Foi Nouvelle venue de l'Est » puisse à elle seule, grâce à sa propre logique et à sa dialectique, « conquérir les pays de l'Europe de l'Est ». Il l'avait écrit de manière

claire et univoque dans son introduction. Cette « conquête intellectuelle » devait être précédée par le pacte entre Staline et Hitler du 23 août 1939, le partage de la Pologne, la liquidation des pays Baltes, la marche de l'Armée Rouge vers l'Ouest et la victoire de l'Union soviétique, et comme conséquence de tout cela : « le rouleau compresseur soviétique qui écrasait tout sur son passage ». « La méthode », à savoir l'attractivité intellectuelle du marxisme, et, de facto, du stalinisme, a trouvé bien sûr ses apologistes convaincus. Cependant son règne dans les pays de l'Europe de l'Est après 1945 n'aurait pas été possible sans la catastrophe traumatisante de la Deuxième Guerre mondiale et sans l'oppression de la terreur communiste. Dans le système de la « Foi Nouvelle », les intellectuels, décrits par Witkacy dans ses romans, sont devenus, ainsi qu'ils en ont rêvé, « socialement utiles ». Miłosz en analysant dans *La Pensée captive* le même phénomène que celui qui a préoccupé Witkacy, a indiqué quatre conditions de la conscience qui ont permis aux intellectuels de « s'adapter » à la « Foi Nouvelle ». C'était le sentiment du vide, de l'absurde, de la nécessité historique, et l'avidité de réussir. Ces quatre catégories correspondent précisément à l'analyse opérée par Witkacy dans son roman *Adieu à l'Automne* publié en 1927. Witkacy décrivait le rapport des intellectuels à la « prise du pouvoir » par les bolcheviques en 1918. Miłosz, comme nous le savons, a décrit leur rapport à la « prise du pouvoir » après 1945.

Le discours de Miłosz est porté par l'universalisation des notions utilisées. Pour nommer la « prise du pouvoir » dans *La Pensée captive*, Miłosz refuse sciemment d'employer des termes politiques, tels que par exemple : communisme, stalinisme, totalitarisme, idéologie ou bolchevisme. Il introduit en revanche des termes religieux et philosophiques comme « Foi Nouvelle », « matérialisme dialectique », « religion laïque ». Ici encore la parenté de *La Pensée captive* avec l'œuvre de Witkacy est bien plus forte qu'on ne le remarque habituellement. *La Pensée captive* raconte l'histoire de l'âme humaine, de ses passions, de ses ambitions, du mensonge, mais c'est aussi l'histoire de la terreur physique et psychique, ainsi que celle des manipulations opérées sur le langage. *La Pensée captive* est dans son sens le plus profond un traité moral et historiosophique camouflé : il se devait d'expliquer aux lecteurs occidentaux et les événements, et la mentalité des intellectuels de l'Europe de l'Est à l'époque stalinienne.

La maladie de l'âme des intellectuels, décrite par Witkacy dans *Adieu à l'Automne*, analysée plus tardivement par Miłosz dans *La Prise du pouvoir* et dans *La Pensée captive*, pourrait être définie de la manière suivante. Cette maladie était fondée sur la croyance que ceux qui accèdent au pouvoir font partie de la nature, en personnifient les lois, les mécanismes, la cruauté et les horreurs. L'Histoire, de même que la nature, est régie par la domination des espèces les plus fortes sur les plus faibles. Les crimes d'anéantissement et l'oppression paraissent fondés sur une analogie avec les processus de la sélection naturelle des espèces. Dans cette logique, les événements historiques sont

déterminés de la même manière que l'alternance des saisons, du jour et de la nuit, ainsi que l'évolution des espèces. Il s'agit bien sûr de l'impératif historique. Charles Darwin a remplacé ici Karl Marx. L'intérêt pour les conceptions biologiques, l'évolution des espèces et les théories biologiques constituent l'une des premières étapes dans la biographie spirituelle du jeune Miłosz. Plus tard, on retrouvera les traces de ces passions dans ses essais des années trente. La problématique de *La Prise du pouvoir* et de *La Pensée captive* n'est pas exclusivement cimentée par la « morsure hégélienne ». On peut aisément y trouver l'anticipation de la réflexion, inscrite dans le *Traité poétique* (les chapitres L'Esprit de l'Histoire, la Nature) ou encore les dilemmes suscités par l'Histoire, tels qu'ils figurent dans le livre consacré à Stanisław Brzozowski. Ces livres annoncent aussi les grandes discussions que Miłosz a menées avec Gombrowicz et Sartre sur le particulier, le général et l'historique.

Mais en même temps, il existe dans l'œuvre de Miłosz une autre approche, particulièrement bien visible dans le cycle poétique *Le Monde : poèmes naïfs*, écrit en 1943, c'est la certitude que l'ordre du monde reste inébranlable, que l'existence objective et la cruauté de l'histoire n'y ont pas accès, car elles ne sont qu'un épisode passager, aussi cruel soit-il. L'existence s'y trouve opposée à l'histoire. Le monde perçu en tant que jardin de Dieu rappelle ici l'ontologie thomiste. Si on élargit cette interprétation à d'autres textes de Miłosz, on peut dire que les pôles du conflit qui préoccupe Miłosz dans ses discours narratifs sur l'Histoire ont été d'un côté la tentation du darwinisme historique et de l'autre l'idée de l'ontologie et de l'esthétique thomistes.

Dans sa poésie, son esthétique, et dans ses œuvres narratives, Miłosz a donc soulevé de nombreuses contradictions inhérentes à la modernité : conflit entre la politique, comprise en tant qu'histoire agissante, et l'histoire, comprise en tant que continuité et richesse de la tradition ; conflit entre l'homme en tant que sujet conscient qui s'efforce de comprendre le monde et l'homme en tant que caméra ne faisant qu'enregistrer la richesse des faits réels ; enfin, conflit entre l'art en tant que langage et univers autonomes et l'art compris en tant que transgression de toutes les langues et de toutes les conventions. Il y a également le conflit entre la pensée et la langue d'un côté et de l'autre l'image, c'est-à-dire le conflit entre l'expérience vécue et sa visualisation. Miłosz, comme nous le savons, n'aimait pas le cinéma. Dans cette appréhension du poète vis-à-vis de ce média essentiel pour la culture moderne, ne se cacherait-il pas une réticence à l'égard d'une forme qui, feignant de présenter la réalité, en fait nous en sépare ?