

BOGUMIŁ PIETRASIEWICZ  
Lublin

«... SI J'AVAIS DES TALENTS ROMANESQUES?»  
LE PROBLÈME DU ROMAN DANS LES ÉCRITS DE CYPRIAN NORWID

Cyprian Norwid (1821—1883), avant tout: représentant actif de l'art de la parole (poésie, prose poétique, drame, critique littéraire), mais aussi celui des arts plastiques (sculpture, peinture, dessin). Il passa la plupart de sa vie comme émigré, surtout en France — à Paris. Il entretint des contacts avec A. Mickiewicz, J. Slowacki, Z. Krasiński, A. Schaffer et P. Delaroche.

Initié presque exclusivement par ses contemporains à l'art de la parole, il fut propagateur inlassable et persévérant de sa poétique du „discours obscur” (cimna mowa), où il se plaisait particulièrement à la parabole, à l'ironie sous ses formes diverses, au sous-entendu, à la réticence, à l'allusion, au contraste. Il entretenait un dialogue suivi avec la tradition littéraire, surtout polonaise (dans la plupart des cas romantique) et européenne. Il enferma sa création dans un cercle de culture chrétienne, tout en visant à mettre en valeur l'essence de l'homme et de la réalité qui l'entoure. Il s'est montré particulièrement sensible à la parole dans ses manifestations diverses.

Parmi les oeuvres littéraires les plus éminentes se rangent: *Vade-mecum*; un recueil d'oeuvres poétiques qui allait provoquer un «tournant» important dans la poésie polonaise, intitulé *Les fleurs noires* (*Czarne kwiaty*); un recueil de contes paraboliques écrits en prose poétique *Prométidion*; le traité poétique sur l'art *De la liberté d'expression* (*Rzecz o wolności słowa*)\*; une tentative d'épopée chrétienne *La bague d'une grande dame* (*Pierścień wielkiej damy*), ainsi qu'un essai d'illustrer sa propre conception littéraire de la «tragédie en blanc» (*biała tragedia*).

Au fond, le doute que semble soulever cette question, posée bel et bien par

---

\* Cf.: VI, 559. Par liberté d'expression il n'entend pas la «liberté de dire» (expression employée par Norwid), de manifester sa propre parole, ni la liberté-mot. Il la comprend plutôt comme la liberté que véhicule le sens de Parole (Logos), laquelle s'exprime à travers l'harmonie-forme décrite par la lettre, munie des essences interne et externe.

Cf. à ce propos: I. Sławińska, *Wolność słowa w przekazie poetyckim Norwida* (*La liberté d'expression dans le message poétique de Norwid*), [dans:] *Literatura polska w kulturze chrześcijańskiej Europy*, E. Fiało; B. Pietrasiewicz (réd.) Lublin 1983, pp. 26—27. (N. d. t.).

Norwid (*Deux romans/Dwie powieści*) n'est qu'apparent. Le caractère rhétorique de celle-ci se perçoit davantage à travers d'autres énoncés de l'auteur du *Vademecum*, strictement critiqués, ou bien, dans un sens, à travers ses tentatives romanesques. Norwid se rendait bien compte que les susdits talents lui faisaient défaut. Il est par conséquent naturel qu'il refusât de qualifier le roman de genre littéraire. Le bien-fondé d'une telle opinion semble s'affirmer dans les recherches récentes centrées sur le problème du roman dans l'oeuvre de Norwid. Elles laissent clairement entendre que le roman et la romance étaient des genres qu'il avait écartés du répertoire de ses formes génologiques. Encore le faisait-il d'une façon toute particulière en recourant à l'ironie qui lui était propre<sup>1</sup>. Soulignons à ce propos que le problème du roman, tel qu'il se présente dans les écrits de Norwid, se ramène à la question: «pour» ou «contre», à une exception près (que j'aborderai plus bas).

C'est bien dans ce sens que progresse la réflexion de M. Głowiński, dont le titre est caractéristique: *Wokół «powieści» Norwida (Autour du «roman» de Norwid)*. Écoutons-le:

<sup>1</sup> Je m'en appelle surtout à M. Głowiński, encore que la «contribution» de l'article de K. Wyka, *Romantyczna nobilitacja powieści (Nobilitation romantique du roman)*, [dans:] *Szkice polonistyczne z lat 1944—1967*, Warszawa 1969, pp. 148—172., soit particulièrement importante. Mes préférences pour l'article de M. Głowiński, *Wokół «powieści» Norwida (Autour du «roman» de Norwid)*, „Pamiętnik Literacki”, 1971, 3—4, pp. 3—31. viennent de ce qu'il traite du roman, à une exception près. Cette exception, c'est un fragment relatif à l'épopée dans les écrits de Norwid.

La présence de l'épopée n'y est pas étonnante: cette «transmutation» (roman à la place de l'épopée) rend effectivement compte de la position de ces genres littéraires à l'époque. Je voudrais émettre un doute, ou plutôt le signaler, quant à la conception de l'épopée dans la conscience de Norwid, telle que le voit M. Głowiński. Elle est extrêmement complexe en soi, compliquée, et dans un sens, contournée. Cependant le rêve d'une épopée ressemblant à la romantique paraît indéniable chez Norwid, ce dont témoigne le poème *Confession (Spowiedź: II, 882)*. En voici le fragment le plus éloquent:

Ja się nie skarżę na mój los żołnierz!

[...]

— Choć żołnierz z prochów nie porusza skroni,  
Śpiąc z Epopeją i w śnie ... marząc o niej.

Moi, je ne me plains pas de mon sort de soldat!

[...]

— Bien que la poussière du soldat ne fronce pas les sourcils,  
Endormie avec l'Épopée et rêvant d'elle en sommeil.

Dans la note jointe au poème, on lit: «D'elle veut dire: de l'Épopée». Comme si les caractères espacés n'en étaient pas assez! Aller au-delà de la nécessité, des exigences de la «grammaire» du texte, ce qui le rend à tel point lisible, évoque une piété avec laquelle le poète abordait l'épopée. Mais: l'épopée n'est-elle plus qu'un rêve ou un songe? Ce rêve incarne-t-il l'idée d'un dessein non réalisé, d'une épopée qui n'a pas été écrite? Et le plus important encore: quelle Épopée Norwid avait-il en vue? Assurément il rêvait d'une autre épopée que *Monsieur Thadée* de Mickiewicz, maintes fois raillée par lui-même. Somme toute: comment devait être cette épopée? Il sera extrêmement difficile d'y répondre, bien que nécessaire.

Au fond le roman fut bien plus pour Norwid qu'un genre littéraire; ce fut une catégorie esthétique et, par là, une manière de voir le monde, liée à une attitude et à une philosophie déterminées auxquelles venaient tout naturellement s'ajouter des qualités, celles qui pour Norwid — ni d'autant plus pour d'autres romantiques — ne pouvaient devenir des qualités. Le roman entendu comme catégorie esthétique n'était pas forme universelle: il avait, j'ose le dire, des tâches assignées à l'avance, des limites bien cernées; son objet allait être une fange prosaïque que l'auteur évoque dans son poème *Szczesna*. Ces limites ne recouvraient pas au sens strict du terme la thématique; elles cernaient plutôt une vision du monde<sup>2</sup>.

Je crois que ce propos rend la position du roman du XIX<sup>e</sup> siècle par trop engageante. On pourrait admettre que le roman avait alors ses propres «aires» de pénétration, ce qui nécessitait en effet «une attitude et une philosophie déterminées», qu'à celles-ci «venaient s'ajouter des qualités» déterminées et que «son objet allait être une fange prosaïque». Il serait néanmoins loisible de croire que le rhétorique de la déclaration en question, devenue le titre de mon article, renferme un autre visage de Norwid, celui d'un «non-romantique». Je veux dire par là; c'est bien la vision du monde de l'auteur et du fidèle du *Silence* (*Milczenie*) qui évoquait différentes conceptions du roman et des tâches assignées au genre littéraire «abusé» par les réalités du XIX<sup>e</sup> siècle. En général, ce genre pouvait et aurait dû, selon Norwid, aller au-delà des limites de la «fange prosaïque», car il pouvait revêtir alors un caractère universel; et ceci, selon les mêmes principes que pour les autres genres littéraires.

Je viens de mentionner une exception à propos de la conception «anti-romantique» de Norwid. C'est la conception de R. Zimand, bornée en quelque sorte à un type de destinataire des oeuvres du poète:

En lisant les poèmes *Le roman* (*Powieść*) [...] et la *Recette du roman varsovien* (*Przepis na powieść warszawską*) [...], un lecteur moyen, non initié aux oeuvres de Norwid, est frappé de voir l'ironie du poète porter non pas pour autant sur les possibilités du roman en tant que genre littéraire, mais plutôt sur les propriétés des oeuvres écrites dans la patrie par ses contemporains. Pour Norwid le comble de l'insulte, c'est la fragilité du roman national, son archi-superficiel caractère polonais<sup>3</sup>.

Je me propose ici de défendre l'intuition du «lecteur non initié». Il est caractéristique que dans les analyses récentes on n'ait tenu compte de texte permettant de faire ressortir une image plus nette des conditions réelles de Norwid en la matière qu'après avoir établi une «suite logique» définie. J'ai en vue des travaux qui qualifieraient difficilement le poète d'«anti-romantique» (formulation de K. Wyka)<sup>4</sup>. Ils me ramènent plutôt à une interprétation en termes de l'approbation du roman «annobli par le romantisme», mais sous certaines conditions: le côté positif du genre en question, tel qu'il apparaît dans ces textes, ou bien son esquisse perceptible me poussent à le croire. Plus précisément, j'ai en vue les oeuvres suivantes: un fragment des *Fleurs noires* qui commence par les paroles:

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 11, en français dans le texte original.

<sup>3</sup> Compte-rendu par R. Zimand de: K. Wyka, *O potrzebie literatury* (*Sur la nécessité de la littérature*), „Pamiętnik Literacki”, 1970, 4, p. 426.

<sup>4</sup> K. Wyka, *op. cit.*, p. 153.

«[...] un jour! ... dans la littérature que je verrai naître une autre fois peut-être» ([...] kiedyś! ... w literaturze, którą może zobaczę innym razem — 1857); la lettre adressée à Teofil Lenartowicz, éditée par J. W. Gomulicki comme *Deux romans (Dwie powieści, 1866)*; *Critique. Poème dramatique en trois images (Krytyka. Poema dramatyczne w trzech obrazach, 1856)* et la lettre adressée à Maria Sadowska, concernant le roman *Oxana (Oksana, 1856)* de cette dernière.

La disposition de Norwid à accepter le genre prépondérant du soi-disant romantisme national<sup>5</sup> et la phase ultérieure de la littérature permettent en même temps une autre interprétation des oeuvres qui ont été jusqu'à naguère considérées comme énigmatiques, sinon comme manifestation d'une pensée critique du roman. On rangera dans le premier type *Szczesna. Roman (Szczesna. Powieść, 1854)* et *Les noces. Roman (Wesele. Powieść, 1847)*; dans l'autre, *Le protecteur clément, ou bien Bartholomé travesti en Alphonse (Opiekun laskawy czyli Bartłomiej Alfonssem, 1840)*, la lettre adressée à Konstancja Górńska en 1860 au sujet de la romance, le poème *Le roman (Powieść, 1866)*, ainsi que les deux versions du poème „Recette du roman varsovien” (*Przepis na powieść warszawską, 1879*). A mon sens, les oeuvres énigmatiques du point de vue interprétatif, au même titre que celles qui critiquent manifestement toute sorte de roman national (les soi-disant romans de noblesse et de moeurs), permettent de dégager les éléments positifs du modèle romanesque de Norwid.

## I

La réflexion sur le roman de l'«anti-romancier» insoumis, que devient pour moi Norwid, se lie parfois à un autre terme, naguère populaire et empreint de contenus sémantiques caractéristiques. Il s'agit ici de la notion de romance. Il semble difficile de tirer les connotations du terme roman, employé dans une oeuvre ou un énoncé, sans tenir compte de son rapport avec la romance<sup>6</sup>. Cette interdépendance est accentuée non seulement dans la pratique littéraire de Norwid lui-même, où il est possible de déceler des exemples patents de phénomènes existant parallèlement l'un à l'autre, mais aussi la conscience littéraire de l'époque, réduite nécessairement à la biographie littéraire du poète. Aussi est-il difficile de se soustraire de cette conscience, de ne pas montrer les méandres de la pensée sur le roman et la romance de l'époque, telle que nous la présente Norwid.

Les résultats des recherches d'A. Bartoszewicz s'avèrent à ce point précieux

<sup>5</sup> Romantisme national — phénomène observé dans la littérature polonaise, opposé d'habitude au «romantisme des émigrés» (A. Mickiewicz, J. Słowacki, Z. Krasiński) que l'on connaissait dans la poésie comme courant tyréen, personnifié et propagé par K. Ujejski. Cette situation a empêché le développement du lyrisme personnel. Les situations symboliques, caractéristiques du romantisme national, s'exprimaient dans la «sortie de la famille», l'«abandon du foyer familial», les adieux à la bien-aimée — présentes dans l'oeuvre de M. Romanowski, R. Berwiński et de G. Ehrenberg.

<sup>6</sup> M. Głowiński passe ce rapport sous silence; *op. cit.*, p. 5.

et probants. On les retrouve dans son ouvrage: *Sur les notions et les termes principaux de la critique littéraire polonaise de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa—Poznań 1973). Comme l'affirme l'auteur, les termes roman et romance sont interchangeable dans leur évolution. La notion de romance dominerait jusqu'à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour céder ensuite la prépondérance au roman. Quelles charges notionnelles ont-elles pesé sur une telle situation? La romance n'était plus qu'une oeuvre de narration, se servant en même temps de la trame et de la fiction littéraire. Les termes romancier et romancité étant généralement synonymes des désignations: inventé, fantastique, extraordinaire, «volant dans les nuages». Il en découle que la romancité devient le seul caractère déterminant clairement le genre en question, à côté du narratif (imaginaire), alors que la romancité sanctionne la spécificité d'un monde représenté:

L'élément de l'imaginaire s'est fixé dans la définition romance en tant que propriété générique. Cela a surtout déterminé la façon spécifique de concevoir la genèse de la romance et, plus tard, le sentiment généralisé que celle-ci deviendrait un genre littéraire<sup>7</sup>.

Il en était tout à fait autrement du roman. Comme genre littéraire, il joue manifestement un rôle secondaire. Plus encore: moins obligé de respecter les règles du genre littéraire que la romance, le roman se définit comme «romance réduite». Une telle pratique se trouve confirmée par les autorités de l'époque<sup>8</sup>:

[...] le roman était pour la critique de l'époque une sorte de romance, sorte artistiquement plus primitive, oeuvre en prose à une seule trame et à un seul problème, à l'opposé de la romance si compliquée<sup>9</sup>.

La situation change plus ou moins dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle c'est au roman de devenir le genre littéraire dominant. Il est tout à fait naturel que ce changement se soit accompagné d'une revalorisation des canons littéraires:

Le succès qu'a connu ce terme littéraire est strictement lié au réalisme en tant que méthode de création. Toutefois le roman reflète le sens primitif de ce qui est effectivement survenu ou a pu subvenir. Alors que la romance avait eu pour base sémantique l'imaginaire, la vérité devint la base du roman. Le développement de la méthode réaliste en littérature fit avancer le roman en sorte que ce terme allait bel et bien devenir la dénomination de ce genre littéraire. C'est alors que la romance se réduisit à une sorte de roman, c'est-à-dire à la dénomination d'un roman ayant l'amour pour sujet principal<sup>10</sup>.

Le dictionnaire de Wilno (*Słownik wileński*, 1861) confirme cette évolution d'opinions:

<sup>7</sup> J'ai ici en vue des noms tels que H. Cegielski, A. Cieszkowski, M. Grabowski, J. Korzeniowski, J. I. Kraszewski — critiques littéraires connus et appréciés, et en même temps propagateurs du goût littéraire à l'époque du roman national.

<sup>8</sup> A. Bartoszewicz, *op. cit.*, p. 94.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 102.

Roman: 1. cours d'événements raconté oralement ou par écrit; en tant qu'oeuvre d'art, il diffère de la romance en ce que l'amour ne constitue pas forcément son sujet central, et du récit, par une plus grande dimension et la façon de lier les événements entre eux.

Cet article met en valeur un autre facteur: la romance comme équivalent de l'amour. A ce propos, J. Bachórz constate que les années 1831—1863 voient intervenir dans l'histoire littéraire un fait important «que l'on pourra appeler l'empiètement de la romance sur le roman»; l'on a affaire à une présence quasi régulière d'éléments romanciers, c'est-à-dire de récits sur les récits des péripéties des amants ou des fiancés". Ce phénomène d'origine génétique se ramenait à la «promotion» sociale et artistique des femmes<sup>11</sup>.

Le récit ayant apparu dans l'article précité du *Dictionnaire de Wilno*, il conviendrait de cerner de plus près son contenu sémantique d'après les recherches d'A. Bartoszewicz qui note:

[...] la critique littéraire de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle se sert par trop souvent du roman pour désigner un des composants de la romance; le roman apparaissait à la place des termes contemporains: sujet, trame, épisode, et surtout à la place de la narration<sup>12</sup>.

Le roman entendu comme narration empiétait sur le récit identifié avec l'activité narrative:

Le récit d'aujourd'hui était naguère conte, conformément au sens décrit par Linde, lequel entend par contre: le fait de raconter quelque chose brièvement, un roman abrégé<sup>13</sup>.

Eu égard aux considérations qui suivent, il devient indiqué d'introduire aussi des notions telles qu'on les entendait à l'époque: le roman réaliste et la description comme l'une des catégories stylistiques fondamentales du roman. Afin de retrouver les traces du dialogue norwidien avec le roman et la romance, il faut ancrer celui-ci dans les réalités du XIX<sup>e</sup> siècle, tout en tenant compte de ces aspects-là. A cette fin, la recherche d'A. Bartoszewicz s'avère utile, bien que ses solutions, plus détaillées, seraient à évoquer lors des analyses des oeuvres respectives de Norwid.

## II

Norwid a conclu quelques «scènes réalistes», énoncées dans *Les fleurs noires* par un commentaire aussi caractéristique:

[...] kiedyś! ... w literaturze, którą może zobaczę innym razem ... pisma takie nie będą dziwnie wyglądały dla szukających powiastek czytelników. — Są bowiem powieści i romanse, i dramy, i tragedie w świecie niepisany i nieliterackim, o którym się naszym literatom ani śniło, ale — te określać — czy warto? ... już? ...

<sup>11</sup> J. Bachórz, *Romans w powieści (O wątkach miłosnych w powieściopisarstwie polskim okresu międzypowstaniowego 1831—1863)* [La romance dans le roman (Sujets de l'amour dans la création romanesque polonaise pendant la période entre deux insurrections 1831—1863)], [dans:] *Tekst i fabuła*, Wrocław 1979, Cz. Niedzielski (éd.), pp. 109—135.

<sup>12</sup> A. Bartoszewicz, *op. cit.*, p. 98.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 99.

[...] un jour! ... dans la littérature que je verrai naître une autre fois peut-être... de tels écrits ne sembleront pas étranges aux lecteurs en quête de contes. — Il y a en fait des romans et des romances, des drames et des tragédies dans un univers non écrit et non littéraire, dont nos hommes de lettres n'osent même rêver, mais est-ce bien la peine de les définir? ... déjà?...

(VI, 186)<sup>14</sup>

La caractéristique des «scènes» faite par l'auteur se scinde manifestement en deux: la première partie concerne le classement des *Fleurs noires*; elle est marquée pour ainsi dire indirectement (... «aux lecteurs en quête de contes»); elle est accentuée par les parties initiales du texte, où Norwid fait part des difficultés que soulève l'idée d'enregistrer des événements extraordinaires, exceptionnels. La deuxième partie, pour sa part, a un caractère général et tranchant.

Je pars de la première, plus nettement liée au problème du roman, ce qu'a d'ailleurs mis en valeur le commentaire même de l'auteur. La forme qu'a donnée Norwid aux *Fleurs noires* n'est pas commune. Il en définit les raisons de la façon suivante:

Są wszelako w książce żywota i wiedzy ustępy takie, dla których formuł stylu nie ma, i to właśnie sztuka jest niemala oddać je i zbliżyć takimi, jakimi są.

Il y a toutefois dans le livre du vivre et du savoir des alinéas pour lesquels on ne trouve aucune formule de style, et on a bien de la peine à les rendre et à les assimiler tels qu'ils le sont.

(VI, 175)

La recherche norwidienne d'une conception propre à renfermer en une seule catégorie les événements importants, pour ne pas dire symboliques, consiste à prendre conscience de ce que la tradition littéraire («classicisme livresque») manque de genre qui puisse rendre les faits vécus réels, et qui le fasse avec fidélité et sans faille.

De plus en plus présent dans la vie littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle, le journalisme s'est vu trop chargé de présentation superficielle, bien que riche en détails. Ce n'est pas par hasard que Norwid rapproche ces deux éléments contemporains l'un de l'autre: la tradition littéraire et le journalisme. Il semble laisser entendre par là que la solution passe entre les deux; plus précisément, entre le conte et le daguerréotype (forme qui s'entend aujourd'hui comme reportage). Comme le suggère Linde, le conte, c'est «le fait de raconter quelque chose brièvement, un roman abrégé». Le contenu sémantique de l'opinion ainsi formulée demande une réflexion plus approfondie sur son objet, qui est bel et bien l'événement. Pour sa part, le daguerréotype fait intervenir des réalités dans lesquelles se trouve entraîné l'événement, comme dans un reportage, pour ne pas dire dans un documentaire. On les sélectionne, choisit, cisèle dans leurs sens afin de ne pas voiler le message principal de l'oeuvre. Ici l'événement consiste dans un court-circuit qui s'effectue après que les deux plans ont été superposés l'un à l'autre. Une autre fois ce sera un court-circuit entre la façon dont le narrateur perçoit

<sup>14</sup> Toutes les citations viennent de: C. Norwid, *Pisma wszystkie (Oeuvres complètes)*, textes établis, introduction et notes critiques par J. W. Gomulicki, tomes 1—9, Warszawa 1971—1976. La tomaisson est notée en chiffres romains et la pagination en arabes.

une situation donnée en tant qu'il y participe, et la réaction imprévue du partenaire dans le dialogue. Ainsi procèdent les «épisodes» de Mickiewicz et de Chopin. Une autre fois ce sera une erreur d'intonation, apparemment insignifiante, qui peut finalement tourner en un événement prophétique. Il en va de même dans la situation de Byczkowski, décrite par *Menego*, où l'accent mal placé est devenu commentaire de sa propre biographie (Me nego — «je me noie»). Ces erreurs prophétiques dévoilent un sens extra-unitaire, universel, parabolique: elles deviennent une «lentille centrante toute la vie» du personnage en question<sup>15</sup>. Ce phénomène marque la manifestation du genre, la forme des «scènes» respectives des *Fleurs noires*, ainsi que l'*Extrait des Mémoires*, *Menego*, comme l'appelait Norwid. Ces scènes revêtent toutes un caractère de contes paraboliques<sup>16</sup>. Comme le laisse entendre la deuxième partie du commentaire précité, elles sont fonction de leur «généralogie» des mémoires. La paraphrase shakespearienne à laquelle recourt le poète en évoquant des formes inconnues, encore indéfinies, dont «nos hommes de lettres» n'osaient même rêver, met l'accent sur le besoin, pour ne pas dire la nécessité, de suivre attentivement la vie qui se déroule autour de nous. Celle-ci fait apparaître les événements paraboliques, impliquant d'autres sens que ceux qui s'imposent à leurs participants. Ainsi la genèse du conte serait-elle situationnelle: une preuve de plus que Norwid abordait les opinions reçues avec un sentiment d'indiscipline, à contre-courant des idées reçues. La notion de conte, ayant en général une connotation péjorative, se trouve ici revalorisée.

Un autre problème est abordé dans la lettre adressée à Teofil Lenartowicz, publiée plus tard par J. W. Gomulicki sous le titre *Deux romans*. En effet, cette lettre renferme les projets de deux romans, projets que Norwid prenait à mon sens au sérieux, quelle que soit la manière de les placer dans le cadre du discours poétique norwidien, lequel, très souvent dialogué, fait presque toujours ressortir ses marques polémiques. On en pourrait néanmoins dégager ce qui est positif, ce qui formerait le modèle de roman, qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre.

Le premier des deux romans proposés par Norwid traite de la modification<sup>17</sup>. C'est un roman lié au personnage projeté Benedykt Ostoja. L'auteur s'inquiète et s'irrite souvent d'entendre son entourage employer des expressions comme:

Benedykt Ostoja a été emporté par quelque chose et quelque chose d'étrange lui est arrivé; — ou bien: — il en a été ainsi depuis trente ans — ou encore

<sup>15</sup> I. Sławińska, *O prozie literackiej Norwida. Z zagadnień warsztatu poety-dramaturga* (*La prose littéraire de Norwid, A propos de la création d'un poète-dramaturge*), [dans:] Id., *Reży-serska ręka Norwida*. Kraków 1971, p. 285.

<sup>16</sup> Le terme conte parabolique semble mieux enraciné dans la tradition littéraire et plus opératoire dans la description des caractéristiques du genre littéraire: nécrologie (I. Sławińska, *op. cit.*, p. 285) ou suite nécrologique [S. Sawicki, *O śmierci Cypriana Norwida* (*De la mort de Cyprian Norwid*), [dans:] Id., *Z pogranicza literatury i religii* (*Aux confins de la littérature et de la religion*), Lublin 1978, p. 91] paraissent métaphoriques, bien qu'ils cernent plus précisément le sens, le message même de ces contes paraboliques.

<sup>17</sup> M. le professeur S. Sawicki me l'a fait remarquer personnellement.



— Personne d'autre qu' un mystique ... pour le lui persuader: personne qu' un mystique ... et plus rien à dire<sup>18</sup>.

Les expressions de ce genre suscitent non seulement l'inquiétude: elles permettent à Norwid de connaître ceux qui s'en servent. Ce ne sont ni moins ni plus que des «lapsus». Extrêmement éloquentes et riches en information, ils dévoilent et exposent le problème même du langage! Peut-être est-il juste que celui-ci nous rapproche de la Vérité, peut-être est-il aussi bien juste qu'il voile, obscurcisse et déforme cette Vérité. Le roman postulé de Norwid perd son problème essentiel, la modification. Inséparable du personnage principal, Benedykt Ostoja, elle est devenue inaccessible à tous, à l'entourage, alors qu'il n'y avait que «l'original», comme le dit le poète, qui fût «mûr et propre». Dans ce cas, comme tous ne pouvaient tenter l'original, ils ont ainsi vécu l'essence d'une épreuve exceptionnelle, celle d'être quelqu'un dans la prière, qui s'éparpillerait ensuite dans l'«enveloppe» et dans l'obscurité de l'estampe linguistique.

Cherchant à justifier ce phénomène, Norwid recourt, comme il se plaisait à le faire, à une perspective plus étendue:

[...] przejdźmy do przypowieści dwóch z narodu, gdzie eksploatacja kolei i fabryk dymy i kupiectwo, mniej zapowietrzyły niż gdzie indziej arkadyjską aurę wiosenną! ...

[...] passons au récit des deux nations où l'exploitation des chemins de fer, les fumées des usines et les marchands ont moins empesté l'ambiance arcadienne du printemps qu'autre part ailleurs!...<sup>19</sup>

(VI, 64)

Même le progrès de l'histoire, les évolutions qui s'effectuent au sein de la civilisation, probablement le seul cas à recevoir le jugement favorable de Norwid, ne parviennent pas changer les toutes puissantes coutumes de l'époque, créées et fixées par la pratique du roman. Ce quasi-complexe national tire ses origines autre part encore:

Cokolwiek zaś jest własne, sielskie, zielone i upoetyzowane, to zaiste że święte jest będąc swoim!... nieprawdaż?...

Tout ce qui est propre, rustique, vert et poétisé en même temps est vraiment sacré tout en restant propre! ... n'est-ce pas? ...

(VI, 64)

Le sarcasme très manifeste, empreint d'ironie, se comprend mieux à la lumière des discussions du XIX<sup>e</sup> siècle sur l'une des catégories stylistiques fondamentales du roman: celle de la description. Il ne faut pas s'étonner du radicalisme de la position de Norwid, étant donné ses préférences esthétiques. La description signifiait alors la même chose que «l'acte d'enfiler des images génériques

<sup>18</sup> Son poème *Le mysticisme* (*Mistycyzm*; II, 46) montre combien ce problème restait important pour Norwid.

<sup>19</sup> Norwid définit de temps à autre le plan de *Deux romans* comme romans, tout en le définissant dans ce cas comme récit. Il semble que ce soit ainsi que le poète reprenne sa propre manière de penser; il s'agit d'un roman qui aurait une assonance parabolique,

autour de la trame», «de copier fidèlement», «d'étudier une chose à travers la nature», «de peindre en plein air», pour n'en mentionner que l'essentiel<sup>20</sup>.

La description comme terme, ou bien comme notion qui opère plus souvent sous le vocable image, esquisse, s'identifiait dans la critique nationale avec la méthode artistique du soi-disant roman moral ou réaliste. Cela se liait le plus strictement à la structure programmée et à la problématique de ce roman...<sup>21</sup>

Cette orientation de la critique littéraire, très souvent élaborée par les écrivains eux-mêmes, de même que le programme illustré d'oeuvres concrètes, contribuaient à former — selon Norwid — l'«irréalité». Il était donc impossible d'y situer un problème aussi important que l'homme du XIX siècle, comme le postulait, pour ne pas dire «exigeait» le poète.

Qu'en est-il de la conception de «l'autre roman», toujours ironiquement formulée par Norwid?

Druga powieść moja nie dotyczy już pojedynczej osoby, jak Benedykt i porwanie jego, ale odnosi się raczej do interesu ogólnego, mianowicie zdaje się ona dotyczyć kwestii czasu i dystrybucji — słowa.

Mon autre roman ne concerne plus un individu tel que Benedykt, ni son enlèvement, mais il a plutôt en vue l'intérêt général; à savoir, il semble concerner les questions du temps et de la distribution—mot.

(VI, 66)

Remarquons toutefois qu'en stigmatisant inlassablement les structures linguistiques pétrifiées ou les expressions déchuës, le poète va jusqu'à déceler un mécanisme de culture caractéristique. Bien que ce ne soit vrai que de la littérature, l'«écrivain de l'époque des marchands» (formulation de Z. Stefanowska) voyait nettement son rôle dans la formation de sentiments et d'attentes; il comprenait l'engrenage de ce qui pourrait s'appeler maintenant, à la suite de M. Głowiński — poétique de la réception. Notées en caractères espacés, «les questions du temps et de la distribution — mot» revêtent justement un tel sens. Plus particulièrement, elles allaient devenir le sujet du deuxième roman envisagé. S'agirait-il par conséquent d'un «roman du roman»? Je crois que oui. La tonalité digressive et ironique dans laquelle le poète inscrit la «trame» est à ce point significative. Elle fait que la narration est incessamment empreinte d'ambivalence quant à la place du narrateur: c'est à elle de préparer et de réaliser l'invention. La stratégie du roman, où le mot représentatif est en même temps mot représenté, abouti à la structure métalittéraire de l'énonciation. Puisqu'elle se définissait dès le début comme projet, et que son inventeur manquait de talents romanesques, la structure de l'énoncé se voit manifestement restreinte: elle se ramène à des vocables tels que sujet, méthode de description, scènes, et surtout au héros du roman, Grzegorz Peryfrazowicz (Péripbrasovitch, je souligne). Ce sont ces vocables qui constituent la «trame» d'un «roman du roman» conçu pour progresser autour d'elle.

<sup>20</sup> A. Bartoszewicz, *op. cit.*, pp. 199—207.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 206.

Norwid met un accent particulier sur le personnage de «l'autre roman», Peryfrazowicz. C'est un nom sans doute significatif. Qu'incarne-t-il? Il est ici question de manie du roman ou, autrement dit, de conventionnalisme, de pétrification du genre littéraire. Assurément, c'est bien le cas ici. J'y verrais même quelque chose de plus encore. Norwid prenait au sérieux son projet d'un «roman du roman», ayant pour tâche de démasquer les règles du jeu romanesque et, surtout, de prendre conscience du problème:

Azali celem sztuki jest zakrywać słowo

Czy raczej je objaśniać? [...]

Vraiment, l'art aurait-il pour but de voiler le mot

Ou de l'expliquer plutôt? [...]

Le poète a posé cette question dans l'oeuvre intitulée *Critique. Poème dramatique en trois images*. Le propagateur du goût littéraire, le critique, apporte des corrections importantes au roman que l'on lui a soumis. Il voudrait le rendre plus prenant, plus attrayant, parce que moins tragique, car «tous ne sont pas en mesure de le lire». Cependant la réplique du quasi-Quidam, personnage du dialogue (*Quel qu'un*) laisse à penser: «Serait-ce là un roman?» — se demande-t-il. Face à ce doute, l'étonnement du Critique paraît tout à fait fondé:

Jak to — a więc cnota

Wystarczyć na interes nie byłaby w stanie?...

Comment cela — la vertu

Ne pourrait-elle se suffire à l'intérêt? ...

Pourtant la persévérance de *Quel qu'un* est inébranable:

A zatem byłaby to powieść ta, patrzajże: o ta? ...

Czy raczej inna — powieść pomysłu krytyka?...

Serait-ce donc ce roman, regarde-moi ça: celui-ci? ...

Ou bien celui-là, différent: un roman d'invention critique? ...

Pour rendre l'objet de la discussion plus concret, il désigne le livre. Il est facile de deviner de quel roman il s'agit, à en juger par le schéma thématique du roman auquel le Critique désire apporter ses corrections. C'est à n'en pas douter *Maria* de Malczewski. A mon sens, le problème n'est pas que ce roman ait justement des valeurs artistiques, ni qu'il soit porteur de significations importantes. L'essentiel des questions posées par *Quel qu'un*, représentant la position de Norwid lui-même, se ramène à faire ressortir et à accentuer tout simplement des manipulations qui s'effectuent dans la littérature. Le roman «d'invention critique» non seulement entrave les capacités de l'auteur, de l'artiste, mais s'ingère dans une sphère extrêmement importante pour Norwid, dans la parole et dans les devoirs assignés à l'art.

Cependant, une telle attitude demeure en contradiction totale avec les significations des personnages projetés par le Critique. Celui-ci se prononce pour «un personnage insuffisamment fort, mais» pour «une jeune fille de romances»:

Gdyby więc autor powieść tą nastroił drogą,

Byłaby wziętszą ... czytać tę nie wszyscy mogą.

Eût l'auteur mis le roman sur un tel chemin,

Il eût été plus prenant ... celui-ci n'est pas facile à chacun.

En effet, la *Dolorosa* (Maria), en tant que personnification de la tristesse, du regret, de la souffrance et de la fatalité, n'aurait pu satisfaire aux goûts de l'époque. Elle aurait été toutefois exceptionnelle, digne d'attention, au point que sa compréhension aurait pu endiguer le problème indésirable qu'était «l'invasion du roman-cier»<sup>22</sup>. Norwid voyait bien les conséquences de ce phénomène:

Oto nadużyły się już tych słów formy określone: czyż nie ma na każdym rogu ulicy ogłoszenia miłości nowych i siedemdziesiąt siedem romansów drukowanych w Paryżu i Londynie, a czytanych aż po wybrzeża rzeki Amur, aż w Syberii! Żaden rzymski patrycjusz nie napisał dwunastu tomów o patriotyzmie, bo to jest rzecz nieprzyzwoita. Rozgadaniem albowiem takim można ucodziennić i na bok usunąć nie tylko przyjaźń, miłość, ale same nawet słowa wolność i ojczyzna...<sup>23</sup>

Et voici que des formes définies de ces mots-là se trouvent abusées: ne trouve-t-on pas à chaque coin de la rue d'annonces de nouvelles amours et soixante-dix-sept romances publiées à Paris et à Londres, lues jusqu'aux bords de l'Amour — jusqu'en Sybérie! Aucun patricien romain n'avait écrit les douze volumes sur le patriotisme, car ce n'est pas décent. Le bavardage de ce genre risque de rendre quotidiens et de mettre au deuxième plan non seulement l'amitié, l'amour, mais aussi d'éliminer même les mots: liberté et patrie...

(VI, 428)

Il les a exprimées ainsi dans sa leçon III des cours *Sur Juliusz Słowacki* (*O Juliuszu Słowackim*), ayant d'ailleurs défini cela de la manière analogue dans le *Silence* (VI, 229). Il n'entend pas par là mettre en question l'utilité de parler de l'amour qui unit les deux êtres humains l'un à l'autre, mais il se dresse fermement contre le «bavardage» [je souligne — B.P.]. Norwid a rendu sa protestation plus retentissante en y intégrant les origines de la situation de l'époque. Dans sa lettre adressée à Konstancja Górka, il décèle l'étendue du «fléau» de la romance:

Wiadomo jest każdemu czytelnemu człowiekowi w wieku obecnym, iż największa liczba zapisanego papieru na świecie nazywa się Romanse; wiadomo, że w żadnym wieku, jak świat nasz stary, nigdy nie było tyle romansów, i że dopiero w naszym wieku ten rodzaj pisania stał się osobnym rodzajem — że pierwaj nie był nim, był tylko momentem jednym, strofką jedną, nutą jedną, ale że nigdy nie był osobnym rodzajem, wydającym szkoły osobne, i rodzajem najliczniejszym ze wszystkich rodzajów pisania [...]. Przez pół wieku trzy części inteligencji i serc czynnych utyskuje na niestałość afektacji najdroższych w tym życiu człowiekowi i działa na większą połowę czytelników biernych sercem i myślą.

C'est chose bien connue pour tout homme instruit qu'actuellement la plus grande quantité de papier qui ait jamais été écrite s'appelle Romances; c'est chose connue que, depuis que ce monde-ci existe, il n'y a jamais eu tant de romances, et que cette sorte d'écriture est devenue un genre à part: qu'elle ne l'avait pas été auparavant, n'étant plus qu'un moment, qu'une strophe, qu'une note. Elle n'a jamais été un genre à part, et qui formât des écoles spéciales, le genre le plus nombreux de toute sorte d'écriture [...].

<sup>22</sup> Norwid n'était pas ravi de *Maria* comme oeuvre, mais de Maria comme type de femme! En revanche, il appréciait l'oeuvre de J. Malczewski, ce qui permet d'y déceler une ambivalence analogue à celle qui s'impose dans la qualification de *Monsieur Thadée* par Norwid.

<sup>23</sup> Ainsi apparaîtrait le troisième sens du mot Sibérie, à côté des deux autres agencés par le poème *La Sibérie* (*Syberia*; II, 58) de Norwid. Ici il est question de la Sibérie «du mot clair», mot en effet déchu, pétrifié,

Pendant toute la moitié du siècle, trois quarts de l'intelligentsia et des coeurs actifs rouspètent contre les affectations instables si chères à l'homme dans cette vie terrestre et agissent sur une plus grande moitié des lecteurs, passifs de coeur et de pensée.

(VIII, 419)

La romance comme «sorte d'écriture» (genre littéraire!?), cela dépassait à coup sûr les possibilités de cette forme littéraire. Ce fut là une pétrification de la structure spécifique que Norwid, défenseur «des formes enfreintes» ne pouvait permettre. Cela n'était-il pas lié à la susdite tâche principale que le poète avait assignée à l'art, à la nécessité d'«expliquer»? Bien que préférant certains genres littéraires et leurs formes spécifiques, telles que l'épopée ou la tragédie, il les avait enrichies d'autres manières d'expression, propres à d'autres genres littéraires. Cependant, la position de la romance, portant — j'ose le dire — le stigmate de «sibériade», faisait sombrer ce genre dans les ténèbres de l'insignifiance.

Il semble néanmoins que Norwid vît les possibilités de la romance entendue comme roman, où l'amour serait un sujet dominant. La viabilité et le rendement de ce genre dépendaient des solutions qui seraient appliquées dans la construction. Le poète indique ces chances dans la lettre adressée à Maria Sadowska. Voici son fragment le plus éloquent:

Czarująca niewolnica! ta Twoja — o! Pani — bohaterka jest arcydramatycznie włączona w pierwszorzędne warunki architektury tego dzieła.

[...]

Tak na przykład: wy-heroicznienie indywidualności z najniefortunniejszego zagmatwania w prozę płaskości bliską, a prawdziwą — przeprowadzenie myśli i uczuć przez wielość gam od języka starej Cyganki aż do deklaracji w języku francuskim wypełnionej (jako w języku dyplomatycznym) — nieukrzywdzenie pewnej patetyczności drugorzędnymi, a dziwnie wiernymi anegdotycznymi intermedy — są to śliczne wyżyny bogatego Twego talentu — Pani —.

Quelle charmante esclave! qu'est votre — O! Madame — votre héroïne, archidramatiquement unie aux exquis conditions architecturales de l'oeuvre.

[...]

Par exemple: l'héroïcisation d'une personnalité ayant été le plus malheureusement embrouillée dans une prose de la platitude, bien que vraie; le fil des idées et des sentiments, allant — grâce aux gammes multiples — de la langue d'une vieille Bohémienne jusqu'à la déclaration faite en français (parce qu'en langue diplomatique); un certain pathétique sauvé des intermèdes secondaires — ce sont, voilà, les hauteurs du riche talent que vous possédez, Madame.

(X, 75)

L'«architecture de l'oeuvre», construite dans tous ses détails à l'égard de l'héroïne — voilà des possibilités pour la romance<sup>24</sup>. Plus précisément, en quoi consisteraient-elles? Norwid souligne qu'en elles sont centrés les autres éléments

<sup>24</sup> J. W. Gomulicki fait amplement part des contacts du poète avec M. Sadowska dans son article: *Dokumentacja «ostatniego romansu» Norwida. Listy Marii Sadowskiej (Documentation des «dernières amours» de Norwid. Lettres de Maria Sadowska)*, „Pamiętnik Literacki”, 1983, 4, pp. 185—227.

d'un monde représenté et d'une situation racontée. Il apprécie ce que l'on appellerait aujourd'hui polyphonie bien assortie, ou bien utilisation raisonnable et réussie de la langue du personnage. La mesure et les proportions justes permettent de faire ressortir l'héroïne-médium dont le rang et la position restent intacts même quand elle est «de plus malheureusement embrouillée»; tout au contraire, cela s'intègre dans les éléments en cours, alors que la «rupture» devient utile, justifiée. Les épisodes, les «intermèdes anecdotiques» qui «sauvent un certain pathétique» suivent le même principe.

Cependant, une telle stratégie romanesque ne se borne pas à moraliser, à exemplifier des règles pour ainsi dire extérieures à l'héroïne. Le «personnage Samaritain de Votre héroïne», la «charmante esclave», l'«héroïcisation d'une personnalité» — ce sont des qualités éminentes accentuées par Norwid. Là dernière se fait remarquer d'une façon singulière. Je crois que l'«héroïcisation» ne signifie pas seulement le degré de cristallisation d'une qualité exceptionnelle de l'héroïne. C'est elle pourtant qui «aime l'homme comme Dieu ... quelle jolie erreur!» Pourquoi le poète y décèle-t-il autant de charme? Pourquoi ce moment-ci devient-il en quelque sorte symbole dans ses analyses?

Powoli, powoli wszyscy stajemy się osobami albo raczej osobistościami parabolicznymi — co więc gdzie indziej jest plotką, ideą, wyobrażeniem politycznym, gawędką itp., to często u nas już nieledwie jest rzeczą i parabolą żywą.

Tout doucement, tout doucement, nous devenons tous des personnages, ou, plutôt, des personnalités paraboliques: ce qui est ailleurs potin, idée, vision politique, commérage, etc., ne devient souvent pour nous que chose et parabole vives.

(VIII, 224)

En reprenant le langage norwidien, on pourrait dire: l'«héroïcisation de l'erreur» possède un tel poids parce qu'elle découvre, en tant que processus<sup>25</sup> les limites du sens qui balance vers la généralisation. L'amour à la mesure de Dieu, orienté sur l'homme, devient témoignage et mesure de grandeur de l'amour ainsi conçu. Grâce aux paraboles faisant apparaître d'autres significations, il se fait une sacralisation, un approfondissement de ce sentiment, que la création romanesque avait généralement dévalué. Elle a fait intervenir la troisième Sibérie: à côté de la «polaire» et de celle «de l'argent et de labeur», la Sibérie «de la parole claire». Or la Sibérie norwidienne était variée...

### III

Les oeuvres et les opinions que je viens d'analyser ici permettent, je crois, de dégager le modèle du roman norwidien. Son visage est complété de *Szczesna* aussi bien que des *Noces*, ayant pour sous-titre roman. Toutefois le parcours

<sup>25</sup> Je reprends ici la distinction de R. Handke entre événement momentané et événement processuel, importante dans l'analyse de la nouvelle norwidienne (R. Handke, *Zdarzenie w świecie fikcji i jego morfologia* (L'événement dans le monde de fiction et sa morphologie), dans: Cz. Niedzielski, J. Sławiński (éd.), pp. 93—107.)

des deux textes conduit à affirmer qu'ils ne sont aucunement introduits par Norwid comme genre littéraire: tout simplement, ce ne sont pas des romans. Quel est donc leur rôle? J'y répondrais ainsi: *Szczesna*, c'est quelque chose sur un bonheur perdu au milieu du «dépot d'accessoires romanesques» traditionnel, tandis que *Les noces*, c'est l'abandon d'un certain modèle de roman; les deux oeuvres ayant la construction d'un roman à digressions.

Qu'en est-il de la problématique de la première des oeuvres? Remarquons que le titre semble intimement lié au contenu: il devrait traiter de *Szczesna*, d'une femme heureuse. Et pourtant une telle attente est mise en doute dès le départ. Le chant I *Au luth (Do lutni)* renferme la déclaration de la rupture du poète avec la manière d'écrire pratiquée jusqu'alors, mais vaguement appréciée par les critiques. La sienne ne sera pas «enchevêtrée dans des généralités obscures», ce qui joue le rôle de *leitmotiv* dans la réception de Norwid à l'époque:

Więc to dlatego dziś ja lutnię  
Na pożegnalny nastroilem akord-  
Alors c'est pour cela qu'aujourd'hui  
J'ai mis mon luth sur la note d'adieu-  
(III, 41)

L'adieu implique un changement de création, des valeurs évoquées par le sujet des points de référence qui servent en même temps à hiérarchiser les valeurs, les jugements:

Bóg, serce — cóż są? ... dziś ... o! bardzo wiele,  
Tak bardzo wiele, tak niepospolicie,  
Że to zostawić lepiej na Niedzielę,  
Nie mieszać rzeczy tych świątecznych w życie,  
Które jest prozą, polem jest praktyki,

Dieu, coeur — qu'est-ce? ... aujourd'hui... o! plein de choses,  
Tellement pleines, tellement particulières  
Qu'il vant mieux différer à débattre la cause,  
Ne pas mêler le sacré à l'ordinaire,  
Qui est prose, champ de la pratique,

(III, 40)

Désormais, ce qui se prête comme sujet, ce qui «est prose, champ de la pratique», c'est le quotidien dans sa manifestation réaliste. Le seul point de référence, que Norwid approuvait et considérait comme ultime («Dieu, coeur»), va s'exclure lui-même, s'isoler, mais sera réservé ... pour une occasion spéciale («différé»). Devenue de plus en plus marquée, la tonalité métalittéraire du discours, liée aux règles générales de la création littéraire, finirait avec les derniers vers du chant I. Pourtant il n'en est rien: au contraire, elle se maintient, s'intensifie pour créer dans le même texte une sorte de tissu de soutien qui semble lier les éléments de l'oeuvre l'un à l'autre. On le voit déjà dans la première sextine du chant II — *Le fond (Tło)*:

Jako gdy konie wywodzą przed ganek,  
W czas poobiedniej godziny trawienia,

Tak bohaterów rządy i kochanek,  
Tak myśli wielkie i wielkie wspomnienia  
Wywodzi pisarz na chiński stoliczek  
Przed wspólnotwarte oczy czytelniczek.

Comme des chevaux sortis au-devant du porche,  
A l'heure de la digestion après le repas,  
Les héros et les amants en cortège,  
Les idées sublimes et les sublimes souvenirs  
Affluent sur la table magique de l'auteur,  
Sous les yeux tout grands de lectrices ébahies.

(III, 42)

La comparaison ainsi renversée vise à décrire la pratique du roman de l'époque, non seulement du côté de ses moyens, mais aussi, dans un sens, du côté des procédés de création. Elle est marquée d'automatisme, pour ne pas dire de l'habitude de produire des choses faciles ou, mieux encore, «digestibles», bien que prévues pour «la digestion après le repas». Le motif «table magique de l'auteur», évoquant d'une façon magique «les héros et les amants en cortège», ressemble à la table de service de *Telimena* de Mickiewicz<sup>26</sup>. Le «perpetuum mobile» faisait Grzegorz Peryfrazowicz homme de lettres, alors qu'il n'était capable que de créer des plagiat (*Deux romans*). Le narrateur de *Szczesna* se voit confronté à la même situation, quoique factice à cause de nombreuses digressions. Faisant apparaître les plus importantes particularités de la création romanesque, il désigne ainsi le destinataire de telles oeuvres. Celui-ci est un personnage ambivalent: ce sont d'une part les susdites «lectrices ébahies» et, d'autre part, les propagateurs mêmes de l'art littéraire, préconisant le modèle de roman en question:

I abym ciemny nie był w wyrażeniach,  
[...]  
Styl z tego zaraz skorzysta stanowczo,  
Metafizycznych uniknie herezji,  
Postąpi sztuka — lubo drogą owczą,  
Geniusze wstaną, a krytyk ich nie zje,  
Ni laury komu wzrastające otnie:

Et que je ne sois pas incapable d'expressions,  
[...]  
Le style ne fera qu'y gagner décidément,  
Evitant toutes hérésies métaphysiques,

<sup>26</sup> Je tire la généalogie littéraire de *Telimena* d'après St. Pigoń (*Pan Tadeusz. Wzrost, wielkości i sława*. («Monsieur Thadée. Croissance, grandeur et gloire»), Warszawa 1934, p. 91) et St. Dobrzycki [*Rodowód Telimeny (La généalogie de Telimena)*, Warszawa 1934]. Cette orientation est encore accentuée par Z. Szmydtowa, *Jeszcze o Telimenie (Encore sur Telimena)*, [dans:] *Studia i portrety*, Warszawa 1969, pp. 195—200.

Pour cette dernière, ce personnage de Mickiewicz reste manifestement un jeu de l'auteur avec ses correspondants tels que: Didon de *L'Enéide*, Armide de la *Jérusalem délivrée* et Alcín du *Roland furieux*. Dans ce cas, il n'est pas étonnant que Norwid ait renoué justement avec ce personnage, car il se servait souvent d'une allusion dans ses oeuvres pour en appeler ainsi aux connaissances du lecteur.



Et l'art, de progresser — ou bien, spontanément,  
 Les génies naîtront, le critique ne les dévorera,  
 Ni les lauriers croissant à nul ne coupera:  
 (III, 43)

Ce modèle de roman, privé de sa sphère métaphysique, s'exprimait dans la langue norwidienne par la présence d'événements ou de personnages importants pour la construction du roman (paraboliques): il satisfaisait aux goûts et aux préférences de la société littéraire de l'époque, répondant ainsi à ses attentes. Le dialogue que mène le poète avec un tel modèle, voulant toute oeuvre énoncée sous forme de texte du texte, prête à celle-ci un caractère de solution interprétative. Il permet de comprendre le message du poème:

Do hieroglifów, do sanskrytu, do run  
 Przystąpić mógłbyś już z takowym wstępem.  
 A cóż dopiero do jasnej jak piorun  
 Powiastki, [...].

Aux hiéroglyphes, au sanscrit, aux runes,  
 Pourrais-tu t'attaquer avec cette préface,  
 Et qu'en dire d'un conte claire comme  
 Une foudre, [...].

(III, 44)

Ce qui allait constituer le fond des événements, de l'action, voire de la trame — comme le voulait le titre — est en fait le «fond» même; en quelque sorte, les coulisses du roman de l'époque. Cette construction métalittéraire des significations est à la base de l'organisation et de l'expression de *Szczesna*. Le plus élaboré ou le plus «tramogène», le chant IV *Recontre (Spotkanie)* se borne aux énumérations anaphoriques des événements, comme s'il s'agissait d'un répertoire de clichés par trop désuets:

Przez plamy cieniu bluszczów o południu,  
 Przez mgłę koronek u szaty jedwabnej,  
 Przez lunę ogni na kominkach w grudniu,  
 Przez atlasowy trzewiczek zbyt zgrabny,  
 Przez słówko, które budzi sny i niesny,  
 Poznał ją młodzian — na imię miał Szczesny.

Par les taches ombragées des lierres à midi,  
 Par la brume des dentelles de sa robe en soie,  
 Par la lueur propagée des cheminées en décembre,  
 Par un soulier de satin beaucoup trop adroit,  
 Par un petit mot évoquant les songes et autre chose,  
 L'a connue le jeune homme; Szczesny fut son nom.  
 (III, 48)

Il est temps de revenir au sens du sous-titre «roman». A en juger par l'oeuvre toute entière, celui-ci semble jouer un rôle de contexte interprétatif du message critique de Norwid. Or le sous-titre n'est pas la définition d'un genre, mais — comme je l'appellerais — complément thématique. On peut y déceler les origines de la méthode de narration, manifestement digressive. C'est bien sûr *Be-*

*niowski* de J. Słowacki. Norwid a ainsi caractérisé les qualités artistiques de l'oeuvre et, en particulier, sa facilité de pénétration :

Poema Beniowski tak dalece pełna jest przekleństw, iż treścią jego jest to właśnie, co jest podrzędnym; forma tak ironiczna, że nawiasy są celem. Jest jakby rozmową z próżnymi, formalnymi i zewnętrznymi ludźmi [...].

Le poème Beniowski grouille tellement d'injures que le secondaire devient son contenu; sa forme, tellement ironique que les parenthèses deviennent son but principal. C'est en quelque sorte une conversation avec des gens vaniteux, formels et extérieurs

[...]

(VI, 449)

Difficile de trouver un commentaire de *Szczesna* qui soit plus à propos! Il met en valeur tout ce qui pour l'auteur d'*Assunta* fait plus que définir le genre de l'oeuvre comme un poème digressif. L'objet des analyses, le roman même, se fait mieux ressortir dans une telle convention. On pourrait tenter la paraphrase suivante: *Szczesna*, a même titre que *Beniowski*, grouille tellement d'injures, ou bien — comme le voulait Norwid — de mensonges faits à la vérité, de falsifications, de soumission à l'«ambiance arcadienne», que les parenthèses (digressions) deviennent son but principal; elles ne sont secondaires qu'en apparence<sup>27</sup>. Si ce n'était pas la forme d'un poème digressif que *Beniowski* avait acceptée et répandue, il faudrait qualifier *Szczesna* de conversation à la manière de Norwid<sup>28</sup>. Oui, de conversation de l'auteur avec les critiques et les destinataires du roman du XIX<sup>e</sup> siècle au sujet des transformations qu'il lui a fait subir. Il est normal que s'y perde ce qui est le plus important, ce qui est le devoir de la littérature et du roman: la nécessité de montrer la condition morale et intellectuelle de l'«époque des marchands». C'est peut-être pourquoi le dernier chant de *Szczesna* revêt la convention d'une lettre pour se distinguer ainsi des autres parties du poème. L'important, c'est qu'il fait apparaître les épreuves authentiques du héros devenu pour ainsi dire porte-parole du narrateur même<sup>29</sup>.

Si *Szczesna* montre combien le genre littéraire s'est pétrifié, au point de faire perdre les intérêts essentiels que l'on attendait de la part des écrivains. *Les noces* montrent en revanche la distance qui sépare Norwid du «genre prépondérant» du romantisme national. En d'autres termes, la distance d'un modèle de roman ou de romance, décisif de la façon dont la trame de l'amour était intégrée dans la

<sup>27</sup> Norwid entend par parenthèses non seulement des parties du texte isolées graphiquement; il a ici en vue toute digression narrative qui contribue à renforcer l'essence métalittéraire de l'oeuvre.

<sup>28</sup> J'emploie le terme conversion dans son sens métaphorique, et non géologique.

<sup>29</sup> J. Pilař a accentué le caractère exceptionnel des lettres de *Szczesna* (*Colloque des traducteurs de Norwid — Spotkanie tłumaczy Norwida*), [dans:] C. Norwid. *W 150-lecie urodzin* (C. Norwid. Pour commémorer le 150<sup>e</sup> anniversaire de sa naissance), M. Żmigrodzka (réd.), Warszawa 1973, p. 224.

Afin de compléter l'interprétation du poème en question, plus particulièrement les sens du titre et du sous-titre, il faudrait d'abord répondre à la question: s'agit-il ici de l'héroïne ou de *Szczesna* bien heureuse? Mais: qui ou plutôt quoi? Je l'entends ainsi: *Szczesna*, un roman heureux, roman en quelque sort content de lui-même, «idôlatrisé» dans les termes de Norwid. C'est dans ce sens qu'apparaît au début l'«héroïne» du poème — justement: roman conventionnalisé!

structure de l'oeuvre. Comme c'était le cas de *Szczesna*, la forme métalittéraire du texte domine dans *Les noces*; les sous-titre 'roman' jouant dans les deux cas le rôle de contexte interprétatif.

Dès le début déjà on voit le narrateur contrôler le roman dans sa progression:

Westchnień, szmaragdów, kwiatów fałszywych, rumieńców,  
Atlasów białych ... chaos! Chciałem dodać: wieńców,  
Dla rymu — ale wieniec był jeden ... jedyny ...

Des soupriis, des émeraudes, des fausses fleurs, des couleurs,  
Du satin blanc ... quel chaos! J'ajoutais: des couronnes de fleurs,  
Pour la rime; mais il n'y avait qu'une ... une seule couronne ...

(III, 9)

D'abord apparemment minime et peu significatif, le petit lapsus du raconteur vient d'un véritable «manège» de sentiments et d'apparences. C'est là le «chaos» bien accentué. Plus tard la situation revient à la normale, la signification des digressions successives se cristallise:

Lecz mniejsza o to — idzie tu o pannę młodą,  
Że przypomina Hebę Canovy urodą  
I że ma wieniec z mirtu [...].

Mais q'importe — il y a là une jeune mariée  
Qui fait penser à Hébè de Canova par sa beauté,  
Et qui porte une couronne de myrte [...].

(III, 10)

La reprise du motif de la jeune mariée, sujet qui renoue avec les noces, serait donc justifiée. Et pourtant c'est un sujet éphémère, insignifiant, car on lit plus loin:

Początki tego, co dziś balem się nazywa,  
Różne są, w czym bogactwo i smak się okrywa.

Les débuts de ce qu'on appelle bal aujourd'hui  
Varient, où la richesse et le goût s'enfuient.

(III, 10)

Le motif du bal en tant que forme et manière d'un amusement de société sert à introduire le commentaire du narrateur. Celui-là concerne quelques littéraires (comédie, drame, tragédie), où les scènes du bal occupent diverses places, alors que le roman justifie le procédé aussi dépassé que l'enlèvement:

I wpada rycerz, piękność zemdloną porywa,  
A koń go wierny zbawia od strasznej pogoni—  
Pan — młody mnichem — ojciec klnie albo łzy roni ...

Un chevalier apparaît et enlève une beauté toute évanouie,  
Et le cheval fidèle le sauve d'une poursuite redoutable—  
Le jeune marié — devient moine — le père jure ou verse des larmes ...

(III, 10)

Mais cependant:

Że rzadkie są porwania, zwłaszcza u narodów,  
 [...] ..  
 Tu, tam, z światłami w ręku biegną przez krużganki,  
 I to ma niby pewny efekt niespodzianki...  
 Que les enlèvements se fassent rares, surtout chez des peuples,  
 [...] ..  
 Les flambeaux à la main, on court ça et là, par les galeries,  
 Et voilà que l'effet de surprise quasi garanti...

(III, 11)

L'abandon de la construction préalable aboutit à l'ironie et se justifie par les raisons d'amusement: «pour unir utile dulci sans problèmes». Un tel changement, consistant à jouer avec la convention, se fait plus flagrant dans le distique:

Wszelako, aby powieść wolne miała pole,  
 Nie uprzędzajmy zdarzeń dość szczególnych.  
 Cependant pour que le roman prenne libre cours,  
 N'anticipons pas les événements assez particuliers.

(III, 11)

La reprise de l'idée initiale de continuer la convention du roman, où enlèvement, surprise sont appelés à raviver les événements et à intéresser le destinataire, n'est rien qu'une idée, car:

Otóż i koniec balu ... a gości kaskada  
 Przy krzyku woźnic z szmerem się po wschodach zsuwa;  
 Voilà le bal finit ... et la cascade d'invités  
 Tombe en bas de l'escalier avec les cris des charretiers;

(III, 13)

Cela se fait comme si la métaphore «cascade d'invités» allait avancer la fin du bal le dénouement de la trame qui ne cesse de s'enchaîner. Les événements n'expriment plus la suite cause-effet: ils servent de prétexte à la digression. Celle-ci progresse d'une façon particulière, puisque chaotique, ce qui se laisse pourtant justifier par un caractère manifestement métalittéraire de la conception du narrateur: le commentaire devient en quelque sorte un critère d'évaluation de l'arsenal romanesque. Animé de ces éléments («manège» de sentiments et d'apparences), le raconteur obéit aux mêmes règles du jeu, à ceci près qu'il les déforme et les ridiculise en toute conscience, qu'il en défigure l'image.

*Les noces* ainsi comprises, il sera possible d'interpréter la dernière partie de l'oeuvre (chant X), construite avec le discours direct. On se trouve devant un dialogue concret, de sorte que l'assentiment du narrateur à ce que les héros y participent (les jeunes mariés: c'est à eux de prendre la parole) semble orienter la polémique de Norwid. A ce propos, le langage du jeune marié est empreint de motifs romanesques:

.....  
 Powóz czeka — na willi wszystko w pogotowiu,  
 Słowik w akacjach śpiewa, i księżyc na nowiu,

A ówdzie — patrz — co wiejską uprzyjemni ciszę;  
 Podróżny ołtarz — nuty — i ten szereg tomów  
 Mniejszych i większych, niby organów klawisze...  
 Ciche, pełne utęsknień, łez, jęków i gromów.

[.....]

La voiture en partance; tout est prêt dans la villa,  
 Le rossignol chantant aux accacias, la nouvelle lune,  
 Et ça et là — regarde — ce silence de la campagne:  
 Un autel portatif — des partitions — et des tomes  
 Gros et minces, comme des touches d'un orgue ...  
 Paisibles, allanguis, pleurants, gémissants et jurants.

(III, 14)

Ces motifs n'ont pas seulement pour but de rendre les scènes et le climat de l'action qui s'y déroule: ils détermineront plus tard la façon de percevoir la conduite d'une oeuvre romantique.

... Różni znajomi — poczciwi —

Oto na przykład Gustaw, z listkiem swym na czole,  
 Tłumaczy księdzu, ludzie jak wielce są tkliwi! ...  
 To — Komorowska Maria — Waclaw i pacholę ...  
 To Werter — to T.A.O. Bruno — to Mazepa —  
 A to, co Chopin pisał po podróży swojej....

... Différents amis, décents:

Tel Gustave, le feuillet à son front,  
 Explique au Curé combien les gens sont aimants! ...  
 Et voici — Komorowska Maria — Waclaw et le valet ...  
 C'est Werter — c'est T. A. O. Bruno — c'est Mazepa<sup>30</sup>,  
 Et là, ce qu'a Chopin a écrit après son voyage...

(III, 14)

Les usuels de la bibliothèque mobile du héros<sup>31</sup>, l'évaluation du contenu du coffret (... «différents amis — décents»), ainsi que la façon dont on comprenait les oeuvres à l'époque, permettent de déduire la condition sociale du jeune marié. Assurément, c'est un poète, comme le suggère la stylistique qu'il emploie dans la description du jour qui se lève. Ce «rossignol chantant aux accacias» ou «la nouvelle lune», ce sont les motifs mystérieux du roman. Il serait loisible d'admettre que Gustave, le personnage central du roman de J. I. Kraszewski *Le poète et le monde* (*Poeta i świat*, 1837), en est le prototype. Sa vie, elle aussi, est «allanguie, pleurante et jurante», élevée et éduquée avec les mêmes livres. La jeune mariée, l'autre participant au dialogue, semble justifier ce fond de l'action. Bien que ne se faisant entendre que par des questions, elle les rend tellement significatives que cette corrélation paraît bien à propos. Sa langue est non moins caractéristique: c'est celle que parlaient les gentils hommes dans les manoirs. A la vue des valises, elle demande: «Ces livres-là, que sont-ils?...» (*Książki te, kto są?*), dévoilant

<sup>30</sup> T. A. O. — Tomasz August Olizarowski. (N. d. t.)

<sup>31</sup> C'était dans la plupart des cas un coffret contenant des livres considérés comme usuels pendant les cours clandestins ou les rencontres dans des salons. (N. d. t.)

ainsi sa formation littéraire. Elle conclut ainsi son entretien avec son mari: «Et maintenant, allons ...», sans ajouter toutefois «aucun appel» (nikt nie woła) de Mickiewicz, ce qui suffit à l'interpréter comme un phraséologisme figé. Sans doute notre auteur se référerait-il souvent à Mickiewicz, personnification du romantisme polonais<sup>32</sup>.

La polémique littéraire de Norwid avec le roman de moeurs manifeste un génie et une invention moindres que dans le cas de *Szczesna* et des *Noces*. Cela illustre déjà son récit *Le protecteur clément, ou bien Bartholomée travesti en Alphonse*, ayant un sujet tout à fait différent. Plus précisément, il est question de fossiles du langage romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle. Le recours au stéréotype linguistique se manifeste dans les personnage de «fanfarons», portant des vêtements barriolés, étriqués et criards à la manière d'un guignol, comme le voulait le narrateur. Non seulement le colonel Drązkowski, le protecteur clément, se joint au cortège d'hommes déguisés. Il est accompagné tout naturellement de son épouse, madame la colonelle, de sa fille Hélène, de la conseillère et du marchand, pour n'en citer que les plus importants. La facilité de manier la langue et, par là, la pratique des bonnes moeurs se retrouvent dans la façon d'«amuser la galerie» de la pluie et du beau temps, voir du «temps imprévisible», comme le note le marchand, secondé — bien qu'inconsciemment — par la colonelle. Il dit à cette occasion que le temps «nous est favorable depuis quelque jours». Etant donné une telle platitude du langage, il n'est étonnant d'entendre le narrateur remarquer:

Wpadam więc na myśl, czy nie lepiej byłoby w progach naszych salonów zawieszać barometra, gdyż wszyscy przybywający jednym oka ruszeniem upewniałoby się nazwzajem o stanie temperatury i nie wprowadzali do rozmowy wzmianki o pogodzie.

Il m'est venu à l'esprit d'accrocher plutôt un baromètre près du seuil de nos salons, car ainsi tous les nouveau-venus s'assureraient d'un coup d'oeil du temps et de la température, et ne parleraient plus de la pluie et du beau temps.

(VI, 21)

Norwid dévoile la précarité et l'insignifiance du langage des personnages du récit non seulement par des citations; le discours indirect libre n'est pas non plus sans importance:

<sup>32</sup> Le poème de Norwid montre J. I. Kraszewski comme promoteur de la romance, surtout sa première strophe:

Kraszewski romansem twierdzi,  
Jakoby się uchwycił żerdzi,  
Tego Wanda w płochym pomysle  
Nie zrobiła i leży w Wiśle.

Dans sa romance Kraszewski prétend  
Avoir atteint au faite maintenant,  
Ne l'a pas fait dans ses idées futiles  
Wanda qui gît dans la Vistule.

(III, 176)

[pani pułkownikowa] gdzie się ruszy, wszędzie krzyk; co porwie, to jej się w rękach pali; słowem: pani jak należy.

Où qu'elle [la colonelle] aille, elle suscite des cris; quoi qu'elle touche éclate dans ses mains; bref: une dame comme il faut.

(VI, 18)

ou encore:

[Helena przed balem] przegląda się we wszystkich zwierciadłach i najtrudniejsze nuty na wierzch fortepianu układa, choć ich nie grała, jako żywo.

Elle [Hélène avant le bal] se regarde dans tous les miroirs et range les partitions les plus difficiles sur le piano, bien qu'elle ne les ait pas encore jouées, à franc parler.

(VI, 19)

De tels procédés relèvent de l'ironie qui pénètre et montre avec exubérance l'atmosphère d'un modèle ainsi créé, reposant sur la fausseté et les apparences. Telle est la résonance du texte où les mois et les saisons de l'année sont personnifiés:

Taż sama Zima wpośród radosnych skoków przybliża się do modnej sypialni pani pułkownikowej, a wystrojona w dziwny arlekiński ubiorek, trzymając w jednym ręku maskę karnawałową, wybornie mamą oczy chciwiej zabaw matrony. Pani pułkownikowa, przytuła się w milczeniu do ukochanego małżonka i pokazuje mu trwożliwie igrające widmo, i kładzie wprawna rączkę do kieszeni swojego męża, niby brzękiem pieniędzy usiłuje odstraszyć Zimę wraz z karnawałem, wraz z wszystkimi jej zabawami!

Sautant joyeusement, le même Hiver s'approche du dortoir de la colonelle et — habillé dans un petit vêtement d'arlequin, un masque du carnaval dans la main — rassasie les yeux de la matronne avide d'amusements. Feignant la terreur, la colonelle s'accole toute silencieuse à son mari bien-aimé, en lui montrant craintivement le fantôme enjoué, et file sa menotte bien entraînée dans la poche du mari; faisant tinter l'argent, elle essaie de rebuter l'Hiver et le carnaval avec tous ses jeux!

(VI, 25)

Par conséquent le lecteur ne sera aucunement surpris du titre du récit: le problème reste au plan des noms. Bartholomés se travestit en Alphonse signifie: il devient quelqu'un de noble, de digne origine; et ceci, à l'idée de son protecteur, le colonel Drączkowski. Celui-ci, en lui conférant un nom aussi honorable, allait se libérer de tous les engagements qu'ils avait eus vis-à-vis de son subalterne, moyennant lesquels il avait reçu de l'argent. Grâce à son invention, il se tire d'une «situation troublante». Comme la langue correspond ici avec les problèmes de mœurs et de morale! Le comportement aussi industriel et aussi flagrant du narrateur norwidienn ne revient-il pas à penser dans le langage, à penser grâce à ce langage, à penser avec ce langage? Il est naturel que la pratique romanesque de l'époque, se plaisant à «peindre des images typiques», n'y pût servir à grand chose, ce qui avait pour tâche de déterminer la vie des nobles et en même temps le soi-disant roman de noblesse<sup>33</sup>. Norwid n'aura pas manqué de remarquer l'engourdissement, l'«idôlatrisation» de la forme de ce dernier et, en même temps, sa «paga-

<sup>33</sup> C'est bien le roman, écrit à la manière d'une recette de cuisine, que démasquait Norwid dans son poème *Recette du roman varsovien*, II, 243.

nisation» dans des catégories morales et religieuses. C'est par excellence une des traces menant à la philosophie du langage.

Cependant le roman de noblesse restait une variété spécifique du roman réaliste, isolée en fonction de critères thématiques. Une grande lutte s'est engagée pour sa forme parmi les critiques, particulièrement au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle se ramenait aux deux «fils de pensée», comme le veut A. Bartoszewicz: l'un, la technique romanesque dont l'essentiel s'exprime dans les termes «copier, peindre, reproduire, transcrire, voire daguerréotyper et retracer». Ces facteurs délimitent l'objet du roman, qu'est tout naturellement la réalité dans sa forme sociale et coutumière. Cela est soumis ensuite à une analyse selon les valeurs cognitives du roman, identifiée souvent avec «l'examen de l'homme dans sa pratique de vivre»<sup>34</sup>.

Etant donné la conception norwidienne du roman en tant qu'activité visant à «désidôlatriser» la forme, les éléments réalistes que je viens d'énumérer se trouvent manifestement limités. A ceux-ci s'ajoutent:

L'objet, fragment d'une réalité réelle, domine le monde du roman construit d'une manière absolue, tout en conditionnant sa forme et sa structure. La critique nationale tient cette transparence de la construction romanesque pour création propre de l'auteur dès que celui-ci remplit une condition essentielle: dès qu'il traite l'objet décrit avec une objectivité maximale, dès qu'il ne se laisse pas emporter par ses émotions et qu'il accepte la réalité décrite comme telle pour lui servir de sujet de l'oeuvre. Un narrateur objectif, co-auteur de la transparence de méthode en est la dérivée, ou mieux encore: le porteur, l'incarnation artistique de l'objectivité de l'auteur. Il vient la créer avec le style et le langage de l'oeuvre, alors que les derniers devraient s'empresdre de naturalisme et de simplicité, et c'est dans ces naturalisme et simplicité qu'ils devraient se rapprocher du style historiographique<sup>35</sup>.

La sujétion du narrateur aussi avancé écartait tout naturellement la possibilité de création individuelle d'un texte quelconque. Abstraction faite du discours et de la «photographie», il n'était pas question d'autres procédés de construction, que ce soit dans la sphère sémantique ou dans celle «de grandes figures sémantiques», comme on pourrait le définir avec J. Sławiński. Dans le premier cas Norwid visait particulièrement à une parabolisation pour ainsi dire dans la suite des mots; dans l'autre, à agir dans le cadre du narrateur et de la narration, de la trame, des personnages ou des événements d'un monde raconté. C'est pour ces raisons-là qu'il dévoilait, pour ne pas dire raillait, la soi-disant méthode de transparence, ce qui devient manifeste dans la deuxième rédaction du *Roman* (*Powieść*). Il démasquait la création du roman national entendu de façon erronée, ceci étant d'ailleurs marqué dans la première rédaction. Si dans l'une il construit un dialogue selon des principes esthétiques et littéraires, ici il dévoile et ridiculise les tours romanesques obsolètes.

\* \*

\*

<sup>34</sup> A. Bartoszewicz, *op. cit.*, pp. 135—172.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 165.



L'analyse de «la position du roman et de la romance» dans les écrits de Norwid telle que je l'ai tentée ici, conduit à formuler des observations et des questions qui demandent une réponse. Il semble que le mobile le plus important qui détermine l'attitude du poète à l'égard de ces genres littéraires reste le désir de montrer, pour ne pas dire d'accentuer «les éléments qui deviennent paraboles», ainsi que les prédilections pour l'approche métalittéraire du discours. Les deux questions sont valables non seulement pour le monde représenté dans le roman, mais aussi sur le plan du langage même qui reçoit une attention toute particulière de Norwid. A ce propos, on a souvent l'impression que ces événements «linguistiques» suscitent le vif intérêt de l'auteur du *Silence*. Le fait qu'il ait démystifié les fossiles du roman du XIX<sup>e</sup> siècle avec une impassibilité souvent proche de l'ironie ressort très nettement. Cela semble imputable à la responsabilité morale de l'auteur devant le mot et le destinataire. Il convient toutefois de mettre en valeur le problème: est-ce que les événements devenus parabole ou, pour mieux dire, événements, ce qui exprime plus précisément le court-circuit dû à la superposition et à l'infiltration des contenus sémantiques de définitions, d'expressions ou de tours linguistiques — relèvent selon l'«anti-romantique» uniquement de la compétence de l'auteur? Même s'il est conscient du bien-fondé d'une telle option artistique? — ce serait une question. L'autre étant pour ainsi dire théologique: quelles sont les raisons de ce que je serais censé appeler la «préférence pour la poétique du heurt»? Ce n'est pas le lieu de donner une explication plus poussée. Notons cependant que tous ces procédés sémantiques, intervenant aussi bien au plan du langage qu'à celui du monde représenté servent — selon Norwid — à dévoiler la sphère du sacré, sphère religieuse. Celle-ci éclaire et complète le «theatrum mundi» dans lequel s'inscrit l'homme. L'envie d'engager le destinataire des oeuvres littéraires (le roman ou, même, la romance y compris) dans une telle situation, ce sont là des raisons pour lesquelles le poète est enclin à déformer et à «étudier» les déformations qui s'y produisent.

La polémique norwidienne avec le roman et la romance du XIX<sup>e</sup> siècle révèle leur «stock» caractéristique; on y retrouve les éléments traditionnels de la structure romanesque comme: héros, sujet, description reposant sur l'inouï, l'étrange ou l'incertain, ou — dans un sens plus étendu — la zone du langage. Les romans de moeurs («pittoresque») et de noblesse (national) de l'époque étaient bel et bien enracinés dans leur forme pétrifiée. Si bien qu'ils ont envahi implacablement les systèmes de communication, qui cessaient de l'être pour le poète. Néanmoins il y voyait une chance de changer quelque chose à une situation aussi néfaste. Le conte parabolique, incarné par *Les fleurs noires* et *Menego*, devait y remédier. L'essence de ce genre est constituée d'un «espace textuel» restreint, intentionnellement réduit à l'événement qui se déroule entre les personnages d'un «récit» donné. D'habitude c'est le narrateur qui en est le témoin ou le présentateur. Le conte parabolique ainsi entendu, le «roman réduit», allait découvrir un autre plan de signification, caractéristique d'une motivation réflexive et religieuse.

La prédilection de Norwid pour une observation plus approfondie de la réa-

lité apparaît dans le projet d'un roman sur la modification ou, encore mieux peut-être, sur la conversion. A noter que la mortification du langage en cours fut l'occasion d'avancer un tel projet. Et c'est bien là que le problème apparaît: Norwid y met-il plutôt l'accent sur la modification ou bien sur ce qui l'amoin-drit, ce qui la dissimule ou rend tout simplement invisible? Or je crois que dans ce cas l'«anti-romancier» incorrigible tenait à élaborer une forme romanesque qui fit ressortir l'essentiel de la narration même, son importance pour le monde des événements en cours. Une telle conception, dont l'élément le plus important reste la tendance norwidienne à la forme métalittéraire du discours, semble confirmée dans l'autre projet du roman, où Peryfrazowicz est le personnage central. Dans son oeuvre écrite quelques années auparavant *Critique. Poème dramatique en trois images*, le poète a éternisé sous forme de dialogue un «roman d'invention critique». En revanche dans les *Deux romans*, il a fait du visage ainsi pétrifié du genre le véritable «héros» du roman qu'il allait écrire et, par là, d'un «roman du roman».

Les talents romanesques faisaient défaut à Norwid, comme le montre parfaitement *Quidam*, l'oeuvre la plus étendue où le sujet subit successivement des «fissures». Même la structure parabolique du texte, introduite à dessein par le poète, ne parvient pas à le justifier. Je crois qu'il se rendait parfaitement compte des capacités qu'il possédait. Auteur et en même temps fidèle du *Silence*, il n'a fait qu'en rester à ce projet. Néanmoins il a décelé pour ainsi dire sa propre chance dans de petites formes littéraires, ce dont témoigne le conte parabolique que je viens d'indiquer.

Traduit par Eugeniusz Hejno

„...GDYBYM POWIEŚCIOPISARSKIE MIAŁ TALENTA?” — PROBLEM POWIEŚCI  
W PISMACH CYPRIANA NORWIDA

STRESZCZENIE

Praca zawiera próbę interpretacji „sytuacji powieści i romansu” w pismach Cypriana Norwida. Odwołanie się do wypowiedzi krytycznoliterackich poety, zarówno tych formułowanych w języku dyskursywnym, jak i tych konstruowanych w języku poetyckim, a także do utworów już stricte poetyckich, zestawienie ich w określony „cykl myślowy”, zezwoliło na wysunięcie propozycji odczytania Norwida jako przekornego „antyromansisty” a taka perspektywa interpretacyjna wyraźnie odbiega od przyjętych na ogół stanowisk w tej kwestii. Ponadto pozostaje ona — jak się wydaje — w zgodzie z obecną w twórczości poety skłonnością do preferowania mowy „nie wprost”, ale właśnie „na wspak”, na przekór zakreślönemu tokowi wypowiedzania się w danym utworze. Ta swego rodzaju „poetyka zwodzeń”, by tak nazwać — „gry” z regułami czytelniczego odbioru sprawia, że rekonstrukcja zawartych w tekstach wątków myślowych stwarza wyjątkowe kłopoty.

Dlatego starano się o uwzględnienie wszelkich wypowiedzi Norwida związanych z problematyką powieści (romansu) osadzając je w kontekście historycznoliterackim. Przy tym dokonano koniecznego w tej sytuacji podziału: na te, które traktują o wspomnianym gatunku pozytywnie oraz na takie, które ujmują powieść — co bardzo ważne — jak gdyby negatywnie apelując przy

tym o szczególnie uważną ich lekturę. Do pierwszej grupy zaliczono: fragment z *Czarnych kwiatów* (rozpoczynający się od słów: „...kiedyś!... w literaturze, którą może zobaczą innym razem”), list do T. Lenartowicza, wydany przez J. W. Gomułickiego jako *Dwie powieści*, „dyskurs” krytycznoliteracki *Krytyka. Poema dramatyczne w trzech obrazach* oraz list do M. Sadowskiej związany z jej powieścią *Oksana*. Wyrażona w tych utworach gotowości Norwida do zaakceptowania gatunku koronnego tzw. romantyzmu krajowego, jednak w odmiennej postaci (!), pozwala w nieco innym świetle odczytać wypowiedzi zgrupowane w drugim bloku tematycznym, wypowiedzi, które dotąd uznawane były jeśli nie za zagadkowe interpretacyjnie, to rozumiano je jako przejaw krytycznego myślenia o powieści; byłyby to, ujęte w kształt poematu dygresyjnego, zarówno *Szczesna. Powieść*, jak i *Wesele. Powieść*. Ale także — literacka polemika z powieścią obyczajową zawartą w opowiadaniu *Laskawy opiekun czyli Bartłomiej Alfonsem*, list do Konstancji Górskiej z 1860 roku dotyczący romansu oraz obie, odautorskie redakcje *Przepisu na powieść warszawską*, gdzie w pierwszej demaskuje Norwid fałszywie rozumianą kreatywność powieści narodowej (dialog z założeniem estetyczno-literackim), w drugiej zaś prześmiewa popularną ówczesnie tzw. metodę przezroczystości realizowaną szeregiem spetryfikowanych chwytów powieściowych.

Norwidowa polemika z obliczem dziewiętnastowiecznej powieści i romansu, naznaczona tak silnie dygresyjnym tokiem wypowiedzania się, skłonnością do metaliterackich ukształtowań tekstu, odsłania swoistą „rekwizytornię” tych gatunków literackich; obejmuje ona swoim wyposażeniem takie pozycje strukturalne jak: bohater, fabuła osadzona na niezwykłości, dziwności czy niespodziance, opis bądź szerzej — warstwa językowo-stylistyczna. Na ich zastygłej postaci opierała się ówczesna powieść obyczajowa („malownicza”) i szlachecka (narodowa). Starano się ukazać, że zmianę tej „zniewalającej” sytuacji widział Norwid w przewartościowaniu „zadomowionych” układów komunikacyjnych, czemu służyć miałyby powiastka paraboliczna jako „zmniejszona powieść” (*Czarne kwiaty*, *Menego*) czy też projekty powieści: pierwszy — o przemianie, drugi zaś — „powieści o samej sobie” (*Dwie powieści*).