ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

20 | 2014

Le conte : d'un art à l'autre

La réécriture symboliste de « La Montagne de verre » ou le destin du conte dans la littérature de la Jeune Pologne

The Symbolist Rewriting of "the Glass Mountain", or the Destiny of Fairy Tale in the Literature of the Young Poland

Symbolistyczne przepisanie „Szklanej góry” lub los baśni w literaturze młodopolskiej

Katia Vandenborre

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/2676>

DOI : 10.4000/ilcea.2676

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-84310-290-5

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Katia Vandenborre, « La réécriture symboliste de « La Montagne de verre » ou le destin du conte dans la littérature de la Jeune Pologne », *ILCEA* [En ligne], 20 | 2014, mis en ligne le 08 décembre 2014, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/2676> ; DOI : 10.4000/ilcea.2676

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© ILCEA

La réécriture symboliste de « La Montagne de verre » ou le destin du conte dans la littérature de la Jeune Pologne

The Symbolist Rewriting of “the Glass Mountain”, or the Destiny of Fairy Tale in the Literature of the Young Poland

Symbolistyczne przepisanie „Szklanej góry” lub los baśni w literaturze młodopolskiej

Katia Vandenborre

- 1 Dans l'histoire du conte polonais et de ses reprises littéraires, la Jeune Pologne occupe une place à part. Période à la fois symboliste, moderniste et néoromantique qui s'étend approximativement de 1890 à 1914, la Jeune Pologne n'a pas seulement été une mine inépuisable d'œuvres féeriques, elle a surtout joué le rôle de pivot dans le développement littéraire du conte, le sortant de sa marginalité pour en faire une catégorie littéraire de premier plan. Même si quelques-uns des écrivains polonais les plus importants des époques romantique (Juliusz Słowacki, Adam Mickiewicz) et positiviste (Henryk Sienkiewicz, Eliza Orzeszkowa) proposaient déjà plusieurs décennies plus tôt des créations originales de contes, qui sont aujourd'hui encore considérées comme des grands classiques, le conte est effectivement resté relativement peu présent dans la littérature polonaise du XIX^e siècle, du moins proportionnellement aux autres genres. En revanche, cette tendance semble s'inverser au XX^e siècle, le conte devenant alors particulièrement vivace, ce qui laisse supposer que la Jeune Pologne — en tant que trait d'union entre les XIX^e et XX^e siècles — a dû exercer une influence décisive sur l'évolution littéraire du conte polonais.
- 2 Largement mise en évidence par des chercheurs comme Anna Czabanowska-Wróbel, Grzegorz Leszczyński et Danuta Skrabacz, la richesse des contes écrits dans le sillage de la Jeune Pologne n'est plus à démontrer. En revanche, il est bien moins aisé de saisir ce qui

fait de ces contes de la Jeune Pologne des œuvres déterminantes qui vont favoriser par la suite l'utilisation du conte dans des contextes littéraires très variés, contribuant ainsi à ancrer celui-ci de manière durable dans la littérature polonaise du xx^e siècle. Aussi nous proposons-nous de tenter de décoder, dans le présent article, la transition qui s'opère dans le conte de la Jeune Pologne. Avant toute chose, nous faisons l'hypothèse que la clé du problème se trouve dans la manière dont les écrivains modernistes s'approprient les contes dits « populaires »¹ qui ont été mis par écrit au xix^e siècle. Afin de vérifier notre hypothèse, nous examinerons la réécriture symboliste du conte « La Montagne de verre », lequel nous servira à la fois d'exemple et de fil rouge dans notre démonstration.

La réédition des contes « populaires »

- 3 Ayant été consigné par Kazimierz Władysław Wójcicki dans son célèbre recueil de *Contes ancestraux, légendes et récits du peuple polonais et de Rus* [*Klechdy starożytne, podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, 1837], le texte de « La Montagne de verre » est communément considéré comme appartenant au corpus polonais des contes « populaires ». Ceux-ci sont justement massivement réédités au moment où la Jeune Pologne commence à prendre forme au début des années 1890. En 1890, Oskar Kolberg vient de terminer d'éditer les trente-trois tomes de matériel folklorique qui composent son maître ouvrage : *Le Peuple. Ses habitudes, sa manière de vivre, son parler, ses légendes, proverbes, rituels, superstitions, amusements, chansons, sa musique et ses danses* [*Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, 1857-1890]. Les contes collectés par Józef Lompa sont édités pour la première fois sous la forme d'un livre intitulé « *Klechdy* » ou *les contes du peuple polonais de Silésie* (*Klechdy, czyli baśnie ludu polskiego Śląsku*, 1900). Au même moment, on réédite tous les recueils de contes les plus représentatifs de la culture polonaise traditionnelle : *Contes, épigrammes, légendes et chansons dans la Rus* (*Bajki, fraszki, podania i pieśni na Rusi*, 1866) de Sadok Barącz en 1886 ; *Le Conteur polonais* (*Bajarz polski*, 1853) d'Antoni Józef Gliński en 1881, en 1899 et en 1907 ; *Légendes et contes du peuple de Mazovie* (*Podania i baśni ludu Mazowszu*, 1852) de Roman Zmorski en 1902, mais surtout les « *Klechdy* » de Kazimierz Władysław Wójcicki en 1876 et en 1910.
- 4 De toutes ces compilations de contes qui sont rééditées à la charnière des xix^e et xx^e siècles, c'est indéniablement celle de Wójcicki qui remporte le plus de succès, battant même tous les records de popularité. D'après Waław Lewandowski, ce succès vient de l'aura patriotique qui l'entoure alors :

La carrière du livre [les « *Klechdy* »] vient de la conviction, toujours actuelle dans les années qui précèdent la Première Guerre mondiale, que l'œuvre de Wójcicki est — en tant que souvenir du passé national, expression de la volonté de propager des « choses maternelles » — un acte patriotique d'une importance de premier plan pour l'ensemble du peuple. (Lewandowski, 1999 : 39)²
- 5 Mais, à cette époque, les « *Klechdy* » n'ont pas seulement une valeur patriotique : le public leur reconnaît également une valeur scientifique, au point de les percevoir comme « une anthologie de trésors authentiques de folklore, comme l'œuvre scientifique d'un historien-folkloriste » (Lewandowski, 1999 : 39). Il faut dire que Wójcicki présente lui-même l'ensemble de ses récits comme « le fruit de ses voyages » (Wójcicki, 1876 : 1), autrement dit comme le résultat d'un travail de terrain sur les territoires originellement polonais, promettant ainsi à ses lecteurs « de leur faire découvrir la fantaisie du peuple polonais et de leur montrer une parcelle de la littérature orale » (Wójcicki, 1876 : 1). En

somme, l'ouvrage de Wójcicki est conçu comme un modèle d'authenticité à une époque — celle de la Jeune Pologne — où les écrivains et les artistes sont eux-mêmes à l'affût de cette authenticité, vouant un culte sans borne à la campagne, au peuple et à sa culture (*ludomania*). Ceci explique que, plus encore que toutes les autres rééditions, le livre de Wójcicki va jouer un rôle de premier plan dans la popularisation de certains motifs féériques à l'époque de la Jeune Pologne (Czabanowska-Wróbel, 1996 : 29).

- 6 En effet, certains auteurs de la Jeune Pologne profitent de la réédition du recueil de Wójcicki pour s'emparer de quelques-unes de ses trames les plus célèbres. À côté de *Madej* et de *Waligóra et Wyrwidąb*, les modernistes s'approprient ainsi le conte de « La Montagne de verre ». Celui-ci raconte l'histoire d'une princesse enfermée dans un château en haut d'une montagne de verre. Alors que les corps des chevaliers qui ont échoué dans leur ascension de la paroi de verre s'entassent en bas de la montagne et que la septième année menace d'arriver à son terme, un jeune garçon parvient à l'escalader en se munissant des griffes d'un lynx. Il termine son ascension en s'agrippant au faucon qui défend le château, lui coupe les pattes pour atterrir à proximité du pommier d'or, en profite pour cueillir des pommes d'or, grâce auxquelles il élimine le dragon qui garde l'entrée du château. Ainsi, le jeune garçon libère la princesse et devient le riche propriétaire des trésors du château ainsi que l'heureux époux de la captive. Comme l'annonce l'hirondelle messagère, la fin est doublement heureuse, puisque le sang du faucon ressuscite les chevaliers morts au cours de leur valeureuse quête.

La réécriture de « La Montagne de verre »

- 7 Les contes qui sont réédités à l'époque de la Jeune Pologne constituent une source d'inspiration majeure pour les écrivains liés à ce courant. Alors que peu d'entre eux ont un contact direct avec la culture orale, ils ont à disposition un matériel inépuisable qui va nourrir leur imaginaire poétique. C'est ainsi que le conte « La Montagne de verre », tel que mis par écrit par Wójcicki, inspire plusieurs réécritures dans le sillage même de la Jeune Pologne. Les quatre versions que nous allons examiner dans cette partie nous montrerons que leurs auteurs ne sont pas tant enclins à reproduire l'original qu'à opérer une véritable transformation du texte de Wójcicki.

La Montagne de verre de Zygmunt Sarnecki

- 8 Le premier écrivain néoromantique à s'inspirer de « La Montagne de verre » est Zygmunt Sarnecki dans le conte dramatique du même nom : *La Montagne de verre. Conte en trois actes et cinq tableaux* [*Szklana góra. Baśń w trzech aktach i pięciu odsłonach*, 1897]. Comme le titre l'indique, l'histoire de « La Montagne de verre » constitue la trame principale.
- 9 La princesse (ici nommée Różolica) est enlevée par le maléfique Boruta lors du tournoi qui a lieu le jour de ses seize ans pour décider de son mariage. Agissant au service du roi Mrok, qui veut à tout prix épouser Różolica, Boruta emprisonne la princesse en haut de la montagne de verre, où elle rejoint Balladyna, le célèbre personnage de Słowacki, qui y est malmenée par des sorcières. Janek, le bien-aimé de Różolica, vient néanmoins la sauver après avoir vaincu Baba Jaga et Mrok à l'aide de trois auxiliaires magiques. Risquant de mourir de soif pendant son ascension, le chat du prince vient à son secours. Janek arrive

finalement au sommet en s'accrochant au terrible aigle, tombe dans le pommier d'or et, grâce aux pommes d'or, élimine Boruta. Il réveille la princesse et l'épouse.

- 10 Sarnecki conserve les principaux éléments de l'histoire originale : une princesse enfermée au sommet de la montagne de verre, l'impossibilité et surtout le danger mortel de l'escalader, le triomphe d'un héros simple qui parvient à braver tous les dangers, terminant son ascension grâce à un oiseau, le pommier aux pommes d'or qui l'aident à vaincre le dernier monstre et enfin l'heureux mariage avec la princesse libérée. Toutefois, ces éléments tirés directement de la version de Wójcicki se mêlent à une série de modifications opérées par Sarnecki : l'auteur ajoute tout un épisode qui explique l'emprisonnement de la princesse sur la montagne de verre, il modifie le profil de la montagne de verre qui s'assimile à celui du Mont Chauve³, le jeune héros est déjà le bien-aimé de la princesse avant même son ascension, celui-ci doit vaincre des obstacles avant d'arriver à la montagne, un chat (et non plus des griffes de lynx) l'aide à escalader, un aigle remplace le faucon, Boruta se substitue au dragon, la princesse est endormie au sommet et ils vont vivre loin de la montagne.
- 11 La spécificité de *La Montagne de verre* de Sarnecki est qu'elle interagit avec d'autres contes issus des « *Klechdy* » de Wójcicki (*Boruta*, *Waligóra* et *Wyrwidąb*), du *Conteur polonais* de Gliński (les auxiliaires magiques), des contes qui viennent de la tradition européenne (« La Belle au bois dormant », « Baba Yaga »), le conte dramatique de Słowacki (*Balladyna*) ainsi que des légendes (dont celle du Mont Chauve). Ces différentes trames servent à enrichir et à complexifier le motif central de « La Montagne de verre », qui garde néanmoins le schéma narratif tel qu'il apparaît chez Wójcicki. Ainsi, « La Montagne de verre » devient un récit-cadre qui enchâsse toute une série d'autres contes, prolongeant et complexifiant l'histoire principale.

« Parfois une envie sauvage me prend » de Jan Kasproicz

- 12 « Parfois une envie sauvage me prend » (« *Nieraz mnie jakaś chęć porywa dzika* », 1911) de Jan Kasproicz est un poème narratif, dans lequel le sujet lyrique explique comment il lui arrive d'être pris d'une envie sauvage de retomber en enfance. Il explique que ce retour en enfance quelques jours auparavant, quand des petits garçons de la campagne sont venus le trouver, lui rappelant qu'il avait promis de s'échapper avec eux sur la montagne de verre. Sur ce, la vie s'était mise à bouillonner dans la petite chambre : il montra un sommet enneigé et commença à réciter une ancienne ballade que l'on « vous » chantait au berceau.
- 13 Cette ballade raconte justement l'histoire de « La Montagne de verre ». Au sommet de la montagne de verre, se trouve un château ensorcelé. Dans cette prison dorée, est enfermée une princesse d'une beauté merveilleuse et riche de mille trésors, qui joue de la harpe, récitant son chant éternel. Ce chant dévoile le fond de l'âme de la princesse : sa vie est plongée dans une indicible nostalgie, alors qu'elle entend les chevaliers qui s'amassent au pied de la montagne et que tous les gens la chantent dans le monde entier. Elle s'adresse aux chevaliers, les encourage à prendre leur monture pour la rejoindre. Elle leur dit de suivre la musique de sa harpe, et de venir aux portes du château doré, devant lequel pousse un pommier doré, aux portes du château gardé par un faucon. Ils tentent d'escalader la montagne de verre, les chevaux s'ébrouent, la mort les emporte, cette mort qui ne laisse pas le Moi poétique en paix. La mort embrasse les chevaliers, l'herbe tremble sur leurs tombes. Les années passent, la septième année approche et la princesse attend

toujours. Le chant de la princesse arrive finalement aux oreilles d'un simple garçon, qui se laisse emporter par son âme chevaleresque. Il va dans la forêt tuer un lynx, dont il prend les griffes pour escalader la montagne de verre : « sur la cime il se tient rayonnant, / Ou s'abat dans les ténèbres... » (Kasprowicz, 1973 : 344). Le Moi lyrique, qui récite la ballade, commente cette fin ambiguë : il juge ce « ou » comique, car il suppose que les braves gens qui récitent habituellement la ballade de « La Montagne de verre » savent pertinemment que le jeune héros est mort, compte tenu de toutes les difficultés que la vie réserve.

- 14 Les digressions que le Moi lyrique fait pendant sa récitation de la ballade donnent un nouveau sens à l'histoire de « La Montagne de verre », un sens beaucoup plus métaphysique. Elles portent sur la tristesse, la mort, la nuit, les côtés sombres de la vie. Mais la ballade même présente, elle aussi, dans son contenu, « La Montagne de verre » sous un tout nouvel angle, même si ses principales composantes restent identiques au conte de Wójcicki. La princesse semble incarner l'idéal, l'essence ultime du monde, le mystère de l'être que l'homme poursuit inexorablement sans jamais l'atteindre. Cet idéal l'attire (comme une sirène, la princesse appelle les chevaliers à elle), le Moi lyrique ne peut s'en détourner car il est la promesse d'un bonheur suprême (le château doré, la belle princesse, les trésors), mais il conduit l'homme à sa perte : l'homme meurt, l'idéal persiste. Le poème se termine par les deux mêmes strophes que celles du début : au sommet de la montagne de verre, il y a un château doré où une belle princesse est emprisonnée...

« Conte » de Zdzisław Dębicki

- 15 L'association entre la montagne de verre et un idéal inaccessible est également manifeste dans le poème « Conte » [Bajka, 1913] de Zdzisław Dębicki (Czabanowska-Wróbel, 1996 : 100). En fait, Dębicki ne se focalise plus que sur la quête de l'idéal, qui va de pair avec la mort, comme le laisse entendre la rose ensanglantée que tient la princesse. Les chevaliers doivent escalader la montagne pour obtenir l'amour de la princesse. C'est pourquoi, ils vont, ils vont vers la montagne de verre. Le poème ne retrace pas l'histoire de « La Montagne de verre », mais il laisse sous-entendre un contenu identique à celui de Wójcicki :

Ils vont, ils vont, les chevaliers ferrés
 Vers la lointaine — là-bas — vers la montagne de verre...
 Pour saluer la fille du roi
 Et lui demander lequel elle choisira ?
 Ils brillent au soleil, les boucliers d'acier,
 Ils luisent, les casques dans l'ouragan de plumes de paons...
 Ils vont, ils vont, les chevaliers ferrés
 Vers la lointaine — là-bas — vers la montagne de verre...
 Et la princesse sort de la tour
 Et vers le bas, elle serre une rose ensanglantée...
 – « Celui qui escaladera le mur de verre
 En son amour et son courage, je croirai... »
 Ils vont, ils vont les chevaliers ferrés... (Dębicki, 1913 : 209)

« La Montagne de verre » de Bronisława Ostrowska

- 16 Alors que Dębicki et Kasprowicz poétisent « La Montagne de verre », dont ils déconstruisent la narration traditionnelle, « La Montagne de verre » [Szkłana Góra, 1920] de Bronisława Ostrowska opère un retour vers une narration plus structurée, bien que mâtinée de rimes et d'images poétiques. Cet alliage de prose et de poésie se ressent dès l'introduction du conte :

En traversant la campagne au coucher du soleil, avez-vous seulement déjà vu comment les petites fenêtres courbées des chaumières, brûlées par le soleil en arc-en-ciel, avez-vous déjà vu comment elles brillent comme des yeux sous le chaume enroulé ?

Elles regardent au loin, elles regardent le grand monde.

Elles épient quelque chose.

Pas vrai ?

Ce n'est pas vrai, ce n'est qu'un conte.

Peut-être est-ce loin, très loin, et peut-être est-ce tout près, tout près de nous — qui le reconnaîtra à travers une vitre aussi inégale, courbée...

Peut-être était-ce il y a longtemps, ou peut-être cela se passe-t-il aujourd'hui, peut-être cela n'est-il pas et ne sera jamais. La petite vitre brûlée par le soleil en arc-en-ciel aurait seulement rêvé et cela serait resté en elle...

Peu importe.

C'est un conte :

Il était une vieille femme dans une pièce blanchâtre. (Ostrowska, 1982 : 219)

- 17 La suite de l'histoire raconte que la femme en question, qui file dans sa chaumière, a trois fils, et, comme c'est souvent le cas dans les contes, le benjamin est le plus idiot. La vieille mère s'en inquiète, convaincue qu'il n'arrivera jamais à rien dans la vie. Il vivote, passant son temps dans la forêt, en harmonie avec les animaux et la nature. Un jour, il vient en aide à une hirondelle, menacée par un lynx : il tue le lynx qui se révèle être un méchant magicien. Pour le remercier, l'hirondelle lui promet de toujours être à son service et profite de l'occasion pour lui raconter l'histoire de la montagne de verre, expliquant que son amie la princesse y a été emprisonnée par ce même magicien.

- 18 Entendant cette histoire, l'idiot comprend qu'il doit sauver la belle princesse. Il en parle à son aîné qui connaît bien la montagne de verre et qui sait même qu'il s'y trouve des trésors enchantés, la source de l'eau vive, un pommier omniscient et une guzla qui joue toute seule. Toutefois, il sait aussi qu'il est impossible de l'escalader. Le benjamin vérifie l'information dans une encyclopédie :

Vers montagne de verre

A b c :

Celui qui le

Veut,

Libèrera

La princesse de la captivité.

[...]

Sur la montagne de verre, le chemin est glissant

La vérité est loin, l'illusion est proche. (Ostrowska, 1982 : 227)

- 19 Étant donné que, d'après l'encyclopédie, il suffit d'en avoir la volonté pour y arriver, les trois frères décident de tenter d'escalader la montagne de verre chacun à leur tour. Après que l'aîné et le puîné ont échoué, vient le tour du troisième. Suivant les conseils de l'hirondelle, il utilise les griffes du lynx qu'il a tué pour grimper. Arrivé au sommet après maints efforts, il se trouve face à des lynx. Il les tue, reçoit une bague magique et entre

dans le palais. Là, il répond aux trois énigmes de la princesse et lui offre la bague magique. Grâce à celle-ci, elle ordonne à la montagne de se briser en cent mille vitres pour cent mille chaumières. La montagne et le palais disparaissent. L'eau vive ranime tous les chevaliers, les trésors sont distribués aux pauvres et les deux héros se marient.

- 20 Oscillant entre prose et poésie, Ostrowska ne se réfère pas seulement à Wójcicki : elle semble synthétiser les différents projets modernistes associés à la montagne de verre, dont elle reprend des éléments, comme la nostalgie de la princesse prisonnière de Kasproicz (Ostrowska, 1982 : 237). De la même manière que Sarnecki, elle opte pour une narration combinée à celle d'autres contes (d'où les trois frères et l'eau vive, par exemple). Cependant, elle emprunte surtout l'association de la montagne de verre avec l'idéal inaccessible. Ostrowska renforce même la symbolique visuelle de la montagne de verre : elle brille tellement qu'elle ressemble à une ville qui brûle (Ostrowska, 1982 : 232), l'idiot parle à la montagne comme si elle était vivante (Ostrowska, 1982 : 237), la montagne reflète tout comme un miroir (Ostrowska, 1982 : 234) et fait référence aux vitres des chaumières dont il est question au début du conte. Contrairement à ses prédécesseurs, l'idéal est donc finalement atteint et divisé en petits morceaux d'idéal pour tous.

La conception du conte dans la Jeune Pologne

- 21 Les quatre versions symbolistes de « La Montagne de verre » montrent que les écrivains de la Jeune Pologne ne se sont pas contentés de réécrire le conte mis par écrit par Wójcicki. Ils l'ont totalement transformé, le faisant interagir avec d'autres contes, lui donnant de nouvelles formes et de nouvelles significations. Ils ont ainsi recréé de toutes nouvelles œuvres à partir du seul motif de « La Montagne de verre ». Ce ne sont donc pas de simples reprises ou actualisations du conte de Wójcicki, mais bien des réécritures originales assez éloignées du texte de base. En réalité, ces transformations de « La Montagne de verre » cachent une démarche consciente qui consiste à opérer une symbolisation par le biais du conte, procédé qui s'explique par les conceptions du conte qui ont cours dans la Jeune Pologne.
- 22 Sarnecki, Kasproicz, Dębicki et Ostrowska n'ont en l'occurrence rien écrit sur leur vision du conte. En revanche, faisant partie intégrante d'une génération artistique, nous pouvons aisément les mettre en parallèle avec les idées qui circulent à leur époque. Pour les auteurs de la Jeune Pologne, le conte n'est pas seulement un récit populaire : il est une réalité originelle, primitive, authentique et véritable, qui les met en contact avec l'insaisissable et les rapproche de l'essence des choses. L'origine d'une telle pensée est à chercher dans le romantisme (Mickiewicz), mais celle-ci se teinte d'un symbolisme manifestement plus tardif, qui semble trouver son origine dans les paratextes des « *Klechy* » de Wójcicki, et plus particulièrement dans les rééditions temporellement proches de la Jeune Pologne.

Le conte d'après les paratextes des « *Klechy* » de Wójcicki

- 23 Dans l'édition de 1876, J.T. Hodi (pseudonyme de Józef Tokarzewicz) établit un lien entre l'origine indo-européenne de la langue polonaise et celle des contes slaves :
- Le conte slave a vu la lumière du jour dans le nid où notre langue bien-aimée s'est emplumée, langue avec laquelle il s'est lié comme l'âme avec le corps. Il est la sœur

naturelle [...], la sœur de la mythologie védique de l'époque qui précède la séparation de la grande famille des Aryens des deux côtés du monde : les Aryens brahmanes au sud, les Aryens européens au nord-ouest. (Hodi, 1876 : XIV)

- 24 Il existe donc un noyau commun entre le conte slave et le conte indien, ce que J.T. Hodi illustre par une image significative : ils sont comme deux portraits d'une même mère.

Le conte indien et notre conte sont comme deux portraits d'une mère commune, plongée dans les bleus de l'éloignement mais toujours vivante dans le tréfonds des souvenirs de l'enfance, des portraits dont l'un s'est distinctement reflété dans les paisibles azurs du Gange, et l'autre s'est mélancoliquement posé sur les eaux troublées de la Narew, entravées quelque part, à une lointaine embouchure. (Hodi, 1876 : XIV)

- 25 Toutefois, cette parenté profonde ne peut être saisie par n'importe qui : « Malheureusement, tout un chacun ne peut pas regarder le miracle de cette parenté par sa seule bonne volonté » (Hodi, 1876 : XIV). Cela sous-entend que le conte polonais cache d'une certaine manière une essence inaccessible. En outre, cette essence profonde ne peut soi-disant jamais être affectée par des changements qui se limitent à la forme, ce qui permet de réécrire et de transformer les contes, sans toucher à ce qu'ils contiennent de plus essentiel.

En général, la majorité de ces variantes et de ces ajouts vagabonds ne produit qu'une simple transformation ; elle concerne les formes mêmes, elle n'atteint pas l'intérieur. La coquille possède la sculpture et les couleurs du terrain ou des terres sur lesquelles elle s'est installée, qu'elle a atteintes ; l'escargot-pensée s'enroule toujours en elle à sa façon, à la manière ario-slave. (Hodi, 1876 : XVI)

- 26 Le paratexte de la réédition des « *Klechy* » de 1910 confirme la valeur symbolique des contes, telle que suggérée par J.T. Hodi en 1876. Elle est même encore plus clairement soulignée :

Combien de contes contiennent l'ancienne vérité ?
Les histoires du peuple se tiennent comme des sphinx,
Recouverts de hiéroglyphes tout autour,
Ce que parfois, avec leur symbolique étrange,
Formulent les éminentes vérités séculaires.
Soyons capables de lire, et nombre de ces contes,
Nombre de ces étranges signes fantastiques,
Pour nous s'éclairciront de leur étincelle d'intelligence,
Ce qui est descendu des Cieux dans le cœur des simples.
Combien d'histoires circulent chez le peuple
Combien de contes magiques sur des trésors ensorcelés
En eux se trouve le symbole de vérités sublimes et sacrées. (Wójcicki, 1910 : 3)

- 27 Le conte est donc présenté comme pouvant établir un lien avec les vérités les plus essentielles. L'utilisation du terme « symbole » est d'ailleurs significative.
- 28 Par ailleurs, il est légitime de supposer que ces paratextes du recueil de contes le plus populaire de la Jeune Pologne aient marqué les esprits, voire insufflé à leurs lecteurs une nouvelle image du conte. Or, parmi ces lecteurs, se trouvent Sarnecki, Kasprowicz, Dębicki et Ostrowska, qui ont justement fait cette association entre le conte et l'essence.

Le conte dans la philosophie de Bolesław Leśmian

- 29 Bien qu'il ne soit pas philosophe, Bolesław Leśmian est un poète qui a élaboré un système philosophique personnel, et ce, bien avant de devenir l'écrivain influent qu'il sera dans

l'entre-deux-guerres avec ses volumes poétiques *Pré* [Łąka, 1920] et *Boisson ombragée* [Napój cienisty, 1936]. Auteur de contes inspirés des *Mille et une nuits* (*Contes de sésame* [Klechy sezamowe, 1913], *Les Aventures de Sindbad le marin* [Przygody Sindbada Żeglarza, 1913]) ainsi que de la tradition féerique locale (*Contes polonais* [Klechy polskie, 1956]), il n'est pas seulement un lecteur invétéré des « *Klechy* » de Wójcicki (et de ses paratextes), il est surtout celui qui s'est le plus exprimé sur le conte et sa force symbolique à l'époque de la Jeune Pologne.

- 30 Le conte occupe effectivement une place centrale dans le système philosophique de Leśmian : plus qu'un simple récit merveilleux, le conte est pour lui une façon de penser permettant d'atteindre le mystère de l'être. Or, percer le mystère de l'être, l'essence des choses est le but ultime de la connaissance (Rowiński, 1982 : 185). Par-là, il est aussi celui de la création, qui aspire à saisir instinctivement le noyau de toute chose au travers d'une poésie qui vibre au rythme du souffle vital, comme en produisait l'homme primitif. Pour l'homme primitif, la connaissance, la création et le conte étaient confondus, car le conte était la connaissance même : « La sagesse était un conte de fées, que l'homme créait spontanément au moment où il percevait le monde et il le traitait comme unique vérité » (Głowiński, 1981 : 18).
- 31 Étant donné que le conte est intimement lié à l'homme primitif et qu'il remonte à une origine lointaine (comparable à l'origine indo-européenne dont parle J.T. Hodi dans les paratextes mentionnés ci-dessus), l'homme du xx^e siècle peut, selon Leśmian, espérer atteindre l'essence du monde au travers du conte en question. Un deuxième facteur parle en faveur d'un rapprochement de l'essence au travers du conte : le fait qu'il est le produit de l'instinct. En effet, Leśmian distingue deux éléments fondamentaux dans le monde : l'intellect et l'instinct. L'intellect a une sphère d'action limitée au monde visible de la matière, il n'a donc pas accès à l'essence de la vie, que seul l'instinct peut espérer atteindre. Or, pour Leśmian, le conte est un produit de l'instinct et, par-là, il permet d'arriver au mystère de l'être (Leśmian, 1959 : 31-32). Leśmian a ainsi poussé à son extrême le rôle du conte dans la quête de l'essence, ce qu'il a non seulement revendiqué dans ses essais, mais aussi mis en pratique dans sa poésie et sa prose.
- 32 Bien qu'il soit resté en marge de sa génération, Leśmian a exercé une influence indéniable sur la Jeune Pologne. Nous pouvons déceler l'ombre de ses idées dans les réécritures symbolistes de *La Montagne de verre*.

Le conte d'après Wacław Berent

- 33 Dans son article « Les mystères insondables d'un certain conte » [« Niezłębione tajemnice pewnej bajki », 1925] consacré au texte *Le Conte* [Das Märchen, 1795] de Goethe, Berent semble confirmer et approfondir des idées de Leśmian, attestant l'influence de celui-ci sur la Jeune Pologne mais aussi l'actualité des conceptions symbolistes du conte. Le conte étant un moyen de verbaliser l'inexprimable et de se rapprocher de l'essence de l'être, voire de la saisir, Berent le conçoit littéralement comme un symbole.

[...] issues des couches subconscientes et jamais tout à fait conscientisées de l'âme créatrice [...], de telles œuvres [les contes] mènent non pas sur le terrain bourbeux de l'allégorisme, mais sur ce tremplin vers l'imagination et l'esprit qui s'appelle *symbole*. Les racines de la symbolique se trouvent dans l'âme de l'homme primitif et dans l'âme de l'enfant. Elles disent : essayons de régresser dans les pensées jusqu'aux sources infantiles de notre perception des contes. (Berent, 1992 : 226)

- 34 Bien que Berent reste dans la lignée des conceptions présentées ci-dessus, il les complète et les approfondit en même temps, en se servant d'une science qui est alors en plein essor : la psychanalyse. L'origine lointaine et profonde du conte n'est plus associée au noyau indo-européen, mais bien aux profondeurs du subconscient. Ses liens avec l'homme primitif sont mis en parallèle avec l'enfance, faisant échos aux correspondances que la Jeune Pologne établit entre l'enfant et l'artiste (Skrabacz, 2001 : 8). Par ailleurs, c'est souvent en s'identifiant au psychisme de l'enfant ou en se plaçant de son point de vue que le sujet lyrique ou le narrateur perçoit un autre pan de la réalité, saisi par le vecteur de la fantaisie du conte (voir Kasprówicz). L'artiste et l'enfant partagent une sensualité très spécifique et très fine, qui leur donne accès à des dimensions imperceptibles pour le commun des mortels. C'est pourquoi les adultes doivent réécouter les contes « avec l'oreille de l'enfant » (Berent, 1992 : 229).
- 35 Toutes ces conceptions modernistes focalisent l'attention sur le contenu caché du conte, sur sa proximité avec l'essence, le mystère de l'être, qui s'assimile autant au noyau indo-européen, à la culture de l'homme primitif, aux tréfonds de l'enfance qu'à l'inconscient. Quand les écrivains de la Jeune Pologne s'approprient des contes « populaires », c'est cette valeur symbolique qui leur importe plus que tout. Celle-ci ne pouvant être affectée par des modifications formelles du conte, les écrivains sont autorisés à transformer radicalement les récits traditionnels, sans risquer de perdre ce lien avec l'essence. C'est pourquoi Sarnecki, Kasprówicz, Dębicki et Ostrowska se permettent de métamorphoser « La Montagne de verre » en s'écartant radicalement de la forme, de la structure et de la narration de la version de Wójcicki. Cette licence avec laquelle ils traitent le conte vient du fait qu'ils instrumentalisent le conte et ses trames pour réaliser leur projet esthétique et métaphysique : ils ne suivent donc pas le paradigme de l'adaptation textuelle. Une telle approche engendre un éclatement sans précédent du conte, celui-ci étant d'ailleurs proportionnel au degré de symbolisme que l'écrivain prétend atteindre (ainsi, le plus symboliste — Dębicki — est aussi le plus poétique). En d'autres termes, la réécriture symboliste des contes a des conséquences esthétiques déterminantes, lesquelles vont faciliter l'utilisation fragmentaire des contes, telle qu'elle sera pratiquée notamment par les écrivains catastrophistes (Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Gajcy), eux-mêmes marqués par leurs prédécesseurs de l'entre-deux-guerres (Kazimiera Iłakowiczówna, Julian Tuwim, Jan Bolesław Ożóg) qui avaient emprunté des techniques aux symbolistes. C'est en cela que la Jeune Pologne va jouer un rôle de pivot dans le développement littéraire du conte.

BIBLIOGRAPHIE

BERENT Waław (1992), « Niezłębione tajemnice pewnej bajki » [Les mystères insondables d'un certain conte], W. Berent, *Pisma rozproszone. Listy* [Œuvres dispersées. Lettres] (220-231), Cracovie : Wydawnictwo Literackie.

CZABANOWSKA-WRÓBEL Anna (1996), *Baśń w literaturze Młodej Polski* [Le conte dans la littérature de la Jeune Pologne], Cracovie : Universitas.

DĘBICKI Zdzisław (1913), *Wybór poezji* [Choix de poèmes], Varsovie : Gebethner i Wolff.

GŁOWIŃSKI Michał (1981), *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana* [L'autre monde représenté. Esquisses sur la poésie de Bolesław Leśmian], Varsovie : PIW.

HODI J. T. [TOKARZEWICZ Józef] (1876), « Do Kazimierza Władysława Wójcickiego » [À Kazimierz Władysław Wójcicki], K. W. Wójcicki, *Klechdy, starożytne podania i powieści ludowe* [Contes ancestraux, légendes et récits du peuple polonais et de Rus], Varsovie : S. Lewental.

KASPROWICZ Jan (1973), *Wybór poezji* [Choix de poèmes], Cracovie : Ossolineum.

LESZCZYŃSKI Grzegorz (1990), *Młodopolska lekcja fantazji. O przełomie antypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla dzieci i młodzieży* [Leçon de fantaisie de la Jeune Pologne. Sur tournant antipositiviste dans la littérature fantastique pour les enfants et la jeunesse], Varsovie, Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

LEŚMIAN Bolesław (1959), *Szkice literackie* [Esquisses littéraires], Varsovie : PIW.

LEWANDOWSKI Waław (1999), « Wstęp » [Introduction], B. Leśmian, *Klechdy polskie* [Contes polonais], Cracovie : Universitas.

OSTROWSKA Bronisława (1982), *Utwory prozą* [Œuvres en prose], Varsovie : PIW.

ROWIŃSKI Cezary (1982), *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety* [L'homme et le monde dans la poésie de Leśmian. Étude des conceptions philosophiques du poète], Varsovie : PWN.

SARNECKI Zygmunt (1897), *Szklana góra. Baśń w trzech aktach i pięciu odsłonach* [La Montagne de verre. Conte en trois actes et cinq tableaux], Cracovie : G. Gebethner.

SKRABACZ Danuta (2001), *Baśniowy świat Młodej Polski* [Le monde féérique de la Jeune Pologne], Cracovie : Oficyna Wydawnicza Impuls.

WÓJCICKI Kazimierz Władysław (1876), *Klechdy starożytne, podania i powieści ludowe* [Contes ancestraux, légendes et récits du peuple polonais et de Rus], Varsovie : S. Lewental.

WÓJCICKI Kazimierz Władysław (1910), *Klechdy starożytne, podania i powieści ludowe* [Contes ancestraux, légendes et récits du peuple polonais et de Rus], Grudziądz : W. Kulerski.

NOTES

1. Ayant été forgée à l'époque romantique dans un contexte idéologisé, la notion de conte populaire nous paraît problématique à maints égards. Elle se réfère à des contes d'origine orale qui ont été mis par écrit dans ce même contexte. Bien qu'ils aient été transcrits de manière très approximative, transformés, améliorés, voire inventés par les collecteurs, ils continuent d'être perçus comme l'émanation authentique du peuple et opposés au conte littéraire qui, lui, constitue l'œuvre personnelle d'un écrivain. En réalité, la frontière entre le conte dit « populaire » et le conte littéraire est assez floue, cette dichotomie même pose question et l'usage de ces termes n'est globalement pas conséquent. Étant donné que le présent article n'est pas consacré à ce débat, nous nous contentons de marquer notre distanciation par rapport au terme conte « populaire » en utilisant des guillemets.

2. Les citations ont été traduites en français par l'auteur de l'article.

3. Le mont Chauve (Łysa Góra) est un célèbre sommet de la chaîne de la Sainte-Croix, où, selon la légende, avaient lieu des sabbats de sorcières.

RÉSUMÉS

La période de la Jeune Pologne (1890-1914) marque un tournant décisif dans l'histoire littéraire du conte polonais. Alors que le conte littéraire est resté marginal pendant tout le XIX^e siècle, la Jeune Pologne va soudainement faire de lui une catégorie dominante de la littérature polonaise. Dans cet article, je vais m'intéresser à cette transition sans précédent et tenter de décoder le processus qui amena le conte à se développer de façon aussi riche, multiple et prolifique.

Pour ce faire, je vais examiner un conte en particulier — celui de « La Montagne de verre » (*Szklana góra*) — qui a été popularisé par K. Wł. Wójcicki dans ses *Contes ancestraux, légendes et récits du peuple polonais et de Rus* [*Klechy starożytne, podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, 1837]. Ce fameux ouvrage fait effectivement partie de toutes ces compilations de contes « populaires » qui sont rééditées à la fin du XIX^e siècle et qui vont constituer d'importantes sources d'inspiration pour les poètes modernistes.

Pour ce qui est de *La Montagne de verre*, elle inspire Zygmunt Sarnecki dans son conte dramatique du même nom (*Szklana góra*, 1897), Jan Kasprowicz dans le conte poétique *Parfois une envie sauvage me prend* [*Nieraz mnie jakaś chęć porywa dzika*, 1911], Edward Dębicki dans le poème *Conte* (*Bajka*, 1913) et Bronisława Ostrowska dans le récit poétique *La Montagne de verre* (*Szklana góra*, 1920).

L'examen de ces quatre adaptations modernistes de « La Montagne de verre » me permettra d'engager une réflexion plus générale sur l'utilisation que font les écrivains modernistes des contes populaires. Nous verrons que l'éclatement formel qu'ils opèrent est directement lié à la valeur symbolique qu'ils attribuent au conte. Pour terminer, j'exposerai brièvement l'impact d'une telle vision sur le devenir du conte dans la littérature polonaise du XX^e siècle.

The Young Poland period (1890-1914) marked a turning point in the history of Polish literary fairy tale. While the literary fairy tale remained marginal throughout the 19th century, Young Poland suddenly made it a dominant category of Polish literature. In this article, I will look at this unprecedented transition and attempt to decipher the process that caused the fairy tale to grow so rich, various and prolific.

For that purpose I will examine a fairy tale in particular—The Glass Mountain (*Szklana góra*)—that was popularized by K. Wł. Wójcicki in *Ancient Fairy Tales, Legends and Tales of Polish and Rus' People* (*Klechy starożytne, podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, 1837). In fact this famous work is one of the many folktale compilations that were reprinted at the end of the 19th century and became important sources of inspiration for Polish modernist poets.

In Young Poland *The Glass Mountain* inspired Zygmunt Sarnecki for his dramatic fairy tale *The Glass Mountain* (*Szklana góra*, 1897), Jan Kasprowicz for his poetic fairy tale *Sometimes a Wild Desire Takes me* (*Nieraz mnie jakaś chęć porywa dzika*, 1911), Edward Dębicki for his poem *Fairy Tale* (*Bajka*, 1913) and Bronisława Ostrowska for her poetic short story *The Glass Mountain* (*Szklana góra*, 1920).

The analysis of these four modernist adaptations of *The Glass Mountain* will allow me to go into a more general reflection on the use of folktales by Young Poland writers. We will see that the fragmentation of the fairy tale form is directly related to the symbolic value modernist poets perceive in fairy tale. Finally I will briefly describe the impact of such a vision on the future evolution of fairy tale in the Polish literature of the 20th century.

Okres Młodej Polski (1890-1914) był punktem zwrotnym w literackiej historii baśni polskiej. Choć baśń literacka pozostała marginalna w całym 19 wieku, nagle została dominującą kategorią literatury polskiej w Młodej Polsce. W niniejszym artykule zbadam to bezprecedensowe przejście i postaram się rozszyfrować proces, który doprowadził baśń do takiego bogatego, zróżnicowanego i płodnego rozwinięcia.

W tym celu skupię się na jednej szczególnej baśni — *Szklanej górze* —, którą spopularyzował K. W. Wójcicki w *Klechdach starożytnych, podaniach i powieściach ludu polskiego i Rusi* (1837). To słynne dzieło jest jedną z wielu kompilacji baśni „ludowych”, które zostały przedrukowane w końcu 19 wieku i stanowiły ważne źródła inspiracji dla poetów modernistycznych.

Mianowicie *Szklana góra* zainspirowała Zygmunta Sarneckiego w baśni dramatycznej pod tym samym tytułem (*Szklana góra*, 1897), Jana Kasprówicza w baśni poetyckiej pt. *Nieraz mnie jakaś chęć porwa dzika* (1911), Zdzisława Dębickiego w wierszu *Bajka* (1913) i Bronisławę Ostrowską w poetyckiej opowieści pt. *Szklana góra* (1920).

Analiza czterech adaptacji modernistycznych *Szklanej góry* mnie pozwoli zaangażować się w bardziej ogólnej refleksji na temat korzystania bajek ludowych przez pisarzy młodopolskich. Przekonamy się, że formalne rozpadnięcie się baśni ludowych wiąże się bezpośrednio z wartością symboliczną, które pisarzy przypisują baśni. Wreszcie krótko wspomnę o wpływie takiej wizji na rozwinięcie baśni w polskiej literaturze dwudziestowiecznej.

INDEX

Keywords : fairy tale, Polish literature, Young Poland, symbolism, glass mountain

Mots-clés : conte, littérature polonaise, Jeune Pologne, symbolisme, montagne de verre

motsclespl baśń, polska literatura, Młoda Polska, symbolizm, szklana góra

AUTEUR

KATIA VANDENBORRE

FNRS – Université Libre de Bruxelles