

LES TABLEAUX LITUANIENS DANS L'ŒUVRE D'OSCAR MILOSZ

VIKTORIJA SKRUPSKELYTĖ

Vytauto Didžiojo universitetas

Mots clefs : *O. V. de L. Milosz, Lituanie, paysage, vision mystique, temps-espace, déclin, renouveau.*
Key words: *O. V. de L. Milosz, Lithuania, landscape, mystical vision, the time-space, renewal.*

Étant donné le thème du colloque, j'ai choisi de revoir certains textes de Milosz où la Lituanie est évoquée explicitement et non ceux où elle se devine uniquement comme espace de l'enfance. Ce choix n'est pas novateur. Maurice Prozor fut le premier à reconnaître le lien qui unissait Milosz à la Lituanie. Milosz remercia chaleureusement son ami, disant qu'« en [lui] assignant une place précise sur la terre » – la Lituanie – Prozor avait reconnu les sources nationales et spirituelles de son art poétique, sa « base physique » (Milosz, 1972, 9-10). Mon travail de relecture porte sur quelques extraits de prose où Milosz décrit la Lituanie, également un poème, d'où l'idée de « tableaux lituaniens » du titre ; en les examinant dans l'ordre chronologique, j'espère établir la filiation des textes et faire ressortir à la fois l'évolution que subit la Lituanie en tant qu'espace représenté et son importance dans la construction du sens. La Lituanie est un élément essentiel de l'œuvre de Milosz, une constante où s'inscrit la hantise d'un lieu premier, vécue par un poète français d'origine lituanienne, mais qui ne put s'enraciner nulle part.

Le tableau lituanien le plus connu est celui de la conférence que Milosz prononça le 29 mars 1919. Il lui suffit de dire « Venez ! je vous conduirai en esprit [...] » (Milosz, 1990, 32) pour que surgisse l'image d'une très belle contrée que le poète nomme deux fois – « Liétuva [sic.], la Lituanie », laissant ainsi dialoguer deux noms, deux langues et deux appartenances, l'une, personnelle, intime, souvenir et héritage, et l'autre, fidélité culturelle et linguistique à la France, son pays d'adoption.

Le tableau du 29 mars est celui que citent la plupart des critiques. Pourtant, il ne fait que reprendre six fragments, rédigés vers 1910-1912 et incorporés dans une fiction autobiographique, intitulée d'abord « *Nasta la voyante, ou La vie des paysans et des Juifs en Russie* », « *Le printemps en Scythie* » dans un second temps, puis « *Le Majorat, souvenirs d'un Anglais exilé en Russie* » et, enfin, *Les Zborowski* (Kohler, 1972, 21), du nom d'une famille d'aristocrates polonais. Dans le chapitre IV de ce récit, un jeune Anglais quitte Varsovie pour se rendre à Biala, traversant d'ouest en est un espace géographique à tour de rôle sarmat, polonais, lituanien, russe, aussi confus que la série de titres du récit. Les différentes terres sont nommées, mais, comme elles restent peu différenciées, vaguement juxtaposées plutôt que strictement délimitées et ordonnancées, on a l'impression de traverser un espace au dessin flou, fuyant,

zone européenne aux frontières indécises, démarquées seulement par des figures symboliques ou sensorielles : ainsi, une allusion au duc Gediminas et un rappel du parfum associé à Chéréta sont insérés dans le récit au moment où le narrateur passe en terre lituanienne. L'espace traversé se présente moins comme un lieu aux repères identifiables que comme un ensemble de terres mal différenciées, comparable à la vieille Lituanie historique, ce qui facilite plus tard la fusion de deux tableaux, l'un sarmate (polonais) et l'autre lituanien, en un seul – le fameux tableau du 29 mars. L'effet d'indétermination spatiale est d'autant plus sensible que le récit de voyage s'enrichit de références historiques au royaume de Piast, au duc Gediminas et à la Sarmate, nom d'un pays mythique à l'emplacement instable, mais également terme désignant un système de valeurs et de communautés supraterritoriales polono-lituanien, sens du mot que Miłosz a dû connaître. Incorporées à l'évocation des paysages, ces références produisent un curieux effet de brouillage de perspectives. Bien que le voyage progresse – et que le mouvement horizontal soit maintenu – l'espace s'ouvre sur un passé lointain comme s'il était structuré par des couches temporelles historiques. Le temps narratif s'immobilise ; les paysages, porteurs de codes historiques, voire mythiques, se muent en un temps-espace où se superposent les deux perspectives, spatiale et temporelle, annonçant, bien que de loin, la notion de temps-espace que proposent plus tard les écrits métaphysiques de Miłosz.

La terre sarmate est décrite la première dans un très beau passage (Miłosz, 1982, 124) que J. Kohler qualifie de « poème en prose » (Kohler, 1972, 24). Jeune, peu civilisée, la Sarmate s'inscrit dans le texte en contrepoint à Varsovie. Elle surgit d'un coup, attirant le regard par son ciel pâle, semblable à une surface où se reflètent une race primitive et le passage du temps que Miłosz interprète à sa façon pour l'accorder au rythme saisonnier d'un pays nordique. La description du ciel se prolonge par des notations sensorielles ; elles unissent les mondes humain et naturel, saisis par leurs éléments mobiles et immobiles, repris plus tard dans des images où reparait cette même dualité. Quelques questions rhétoriques interrompent l'évocation de la Sarmate ; elles ajoutent à la description un niveau métapoétique qui met en parallèle, implicitement, le ciel pâle et le locuteur puisque tous les deux reflètent le monde, l'un par sa surface et l'autre par la parole. Le paysage lituanien apparaît après une rupture presque imperceptible : aucun arrêt, aucune barrière à franchir ; plutôt un rappel de sensations liées à la Sarmate ; puis un verbe au passé simple (*je sentis*) et une indication temporelle (*un jour*) là où l'on s'attendrait à des précisions sur l'espace ; ensuite un deuxième verbe (*se fondre*), signe de transformation sensorielle, de *fraîcheur* en *senteur* ; et un troisième, celui-ci cognitif (*je sus*), exprimant la certitude d'avoir atteint la terre natale, reconnaissable par son parfum. Ce passage remarquable traduit un déplacement dans l'espace, et dans le temps vers un vécu distant, que Miłosz appelle « un extrême autrefois » (Miłosz, 1960, I, 122), (re)saisi au moyen d'une plongée intérieure. La description de la terre lituanienne (Miłosz, 1982, 125-126) est fort courte, faite de rapides notations d'éléments naturels emblématiques qu'accompagnent des qualificatifs spécifiques à la vision de Miłosz. Plus le voyage progresse, plus le paysage se voile : les couleurs s'estompent, les objets et les êtres perdent leur aspect figuratif, prenant des qualités troublantes : « [...] toutes choses avaient la couleur de l'indifférence et du sommeil ; les chaumines étaient de cendre sur un ciel de sable, et des yeux d'eau trouble croupissaient dans les visages de terre ». Bientôt un effet de brouillage se manifeste, ouvrant la voie à l'imagination transformatrice qui dématérialise les choses. C'est seulement au moment où le paysage se fait irréel et distant, que Miłosz le nomme : « C'était la vieille et

mystérieuse Litwa, la Lithuanie sauvage et berceuse », différenciant pour la première fois la terre sarmate-polonaise et la terre lituanienne. La Lituanie étant nommée et qualifiée quant à son sens, le voyage prend fin : « Une autre journée et, soudain, au détour d'une allée », apparaît la demeure ancestrale de Biala, créée sur le modèle de Chéréïa.

Ce récit de voyage fait progresser l'action et la situe dans des lieux que Milosz a dû connaître lors de ses déplacements de Paris à Chéréïa entre 1902 et 1906. Certains passages portent les traces d'un regard attentif, intense, attiré par des détails matériels – la couleur, la ligne – d'autres s'enrichissent de codes culturels et historiques qui permettent de dire que l'auteur était conscient des changements sociaux et politiques en Russie vers la fin du siècle, l'époque représentée dans *Les Zborowski*. Malgré ces échos de la réalité, le roman contourne l'esthétique réaliste, s'ouvre largement à la vision subjective et à des descriptions qui, peu reliées au récit, se constituent en de véritables tableaux autonomes. Milosz construit son espace d'éléments naturels – le ciel, l'eau, la prairie, la forêt – qui se muent facilement en signifiants, d'où l'effet d'un sens à déchiffrer, d'où aussi la qualité poétique du texte, dûe aux procédés qui rapprochent ces passages des poèmes écrits à la même époque : même présence de notations sensorielles, même qualité emphatique des sonorités, même effet d'un monde matériel transformé en vision esthétique, éthérée, transparente, ce qui explique le choix d'épithètes qui semblent désigner des qualités uniques à un lieu, mais qui se retrouvent ailleurs, attribuées à d'autres lieux. Le vu compte moins que le reçu et le retenu, que la qualité inscrite au cœur de la perception. Dans un passage de réflexion métapoétique du chapitre IX, Milosz emprunte la voix du narrateur pour définir son idéal esthétique, affirmant qu'un site, comme toute belle chose émouvante, « est œuvre d'art [...] produit d'une collaboration de la nature et de l'homme » (Milosz, 1982, 165). Sorti se promener aux environs de Biala, le narrateur laisse s'interposer entre le paysage et son regard des souvenirs d'autres objets, des objets d'art ainsi que des objets vus dans la nature, qui retiennent des traces « du passage de la créature consciente ». Deux mémoires se superposent et se renforcent, évoquant l'esthétique du premier romantisme. Les passages descriptifs qui encadrent ces réflexions fusionnent le commentaire, le visuel direct, la mémoire sensorielle et affective et l'allusion à l'art qui fait le pont entre le vu premier et la faculté imaginante :

Cher pays très jeune et très ancien, que j'aime tes labours sillonnés [...] Tes vastes prairies grises, tes eaux dormantes et la cité lacustre qu'y évoque le reflet des chaumières riveraines ! O pays de pâleur et de tragique indolence ! terre chrétienne ! royaume des assoupissantes odeurs ! Le cor d'écorce rouge du berger rassemble sous les bouleaux couleur de sable le petit bétail échappé de quelque vieille boîte décolorée de Nuremberg (Milosz, 1982, 166).

Mieux intégrés au récit des premiers jours à Biala, les passages du chapitre IX n'ont pas la densité d'images de la description sarmate et ne se constituent pas en tableaux lituaniens autonomes bien qu'on y reconnaisse le lien affectif qui unit le poète à la Lituanie et les qualités qu'il lui attribue dès ses premières œuvres : l'ancienneté, la fragilité qu'ont les belles choses évanescences, la promesse de sens. Aucun des passages descriptifs du chapitre IX ne figure dans le texte de la conférence du 29 mars.

En revanche, cinq extraits du chapitre XI (Milosz, 1982, 178-181) sont repris plus tard et réunis en un tableau de dimensions modestes. Sans doute postérieurs au récit de voyage,

ils attestent d'une vision plus scénique, ouverte aux impressions qui brisent le cadre limité d'un seul moment de contemplation. Le point de départ est la fin de septembre, l'automne, saison des métamorphoses. Le premier extrait donne la prééminence aux images de décomposition ; le deuxième à l'impression d'un jour finissant aux teintes jaune pâles ; le troisième marque la progression vers le déclin ; le quatrième fragment confirme la venue de l'hiver par un changement de figures sensorielles, de visuelles en auditives, tandis que le dernier, donné hors du cadre de la rêverie automnale, identifie la nature décrite comme étant lituanienne, insistant sur la singularité de « cette étrange Lithuanie », comparable à nulle autre. Le choix de la Lituanie ne s'imposait pas ; l'histoire présentait à Miłosz d'autres possibilités : la Russie, site de Chéréïa en fin de siècle et la Pologne, les Zborowski étant des aristocrates polonais. Il s'agit donc d'un choix, conscient ou non, qui s'explique par le sentiment de fidélité familiale ou la mémoire de la Lituanie historique.

L'intervalle entre la composition des *Zborowski* et la conférence du 29 mars 1919 est court, mais marqué par des événements décisifs : la nuit de révélation du 14 décembre 1914, la Grande Guerre, la Révolution russe et, en 1918, l'accession de la Lituanie au statut de pays indépendant. Ému de cet événement, Miłosz choisit la citoyenneté lituanienne, mettant ainsi l'accent sur une différence entre Lituanien et Polonais. La décision se préparait depuis longtemps. Czeslaw Miłosz, qui la situe en 1919, la croit motivée par une profonde « nostalgie d'un lieu dans un sens à la fois métaphysique et géographique » (cité par Garnier, 1988, 33). Sans rejeter cette explication, on peut proposer d'autres motifs, notamment la sensibilité sociale de Miłosz, qui le situait du côté du plus faible, en l'occurrence le paysan lituanien et non pas l'aristocrate polonais ; son sentiment de mission à accomplir, qui allait s'approfondissant ; l'attrait d'un pays balte aux vieilles traditions culturelles et linguistiques ; et enfin la joie de voir son pays de rêve se transformer en réalité. Au moment où Miłosz compose la conférence du 29 mars, il est conscient de son nouveau rapport à la Lituanie ainsi que de ses responsabilités de Lituanien et de représentant diplomatique de son pays face à un public français.

Le tableau lituanien vient à la fin du discours (Miłosz, 1990, 32-33), sorte de coda lyrique qui met fin aux considérations culturelles et historiques. Le savant cède le pas au poète : Miłosz parle en des termes émus, fait appel à l'imagination du destinataire, le guide en esprit vers une Lituanie imaginaire. Vient d'abord l'invitation (*Venez !*), ensuite les déterminants (*étrange, vaporeuse, voilée, murmurante*) qui, comme une devise, présentent les dominantes lituanienes ; puis une précision géographique et enfin les notations sensorielles, dont deux olfactives, signes de la présence quasi matérielle de l'objet de la quête. La Lituanie est nommée deux fois, en français et en lituanien ; changement de citoyenneté, changement de langue. Le passage suivant reproduit presque tels quels les fragments tirés des *Zborowski* de l'évocation du ciel sarmate à la rêverie qui annonce l'arrivée de l'hiver. À ces fragments Miłosz apporte quelques modifications, ajoute un verbe impérieux (*Venez !*), renforce les effets rythmiques, remplace des adjectifs courants (*beau, naïve*) par des épithètes plus intéressants, plus dynamiques (*tiède, en sursaut*). Un mot disparaît çà et là, d'autres s'ajoutent pour assurer la continuité ou par souci d'exactitude. Si certaines images sont modifiées pour créer un effet de limpidité, d'autres portent les traces d'une réflexion poétique plus poussée, comme si Miłosz s'efforçait de dépasser les surfaces verbales pour découvrir en dessous un sens plus profond, plus résistant. Mais dans l'ensemble on s'étonne du peu de modifications

apportées, ce qui laisse supposer que l'essentiel de la vision lituanienne – une Lituanie mystérieuse, objet de désir et de quête, un là-bas spatial à aimer et à interroger – existait déjà avant 1919 et que cette réalité intérieure comptait plus que le souci d'attribution géographique. C'est ainsi que le ciel sarmat-polonais peut se transformer en signe identificateur du paysage lituanien – traversée des frontières nationales d'autant plus attirante pour Milosz que le récit des *Zborowski* devait rester inédit jusqu'en 1982.

Vu de plus près, le tableau du 29 mars n'est pas identique à celui des textes antérieurs, question de choix de passages et de leur agencement, de genre et de cadre énonciatif. Milosz retient des passages courts, serrés qui présentent une certaine unité thématique. Réunis en un tableau-miroir d'ouvrages précédents, ils acquièrent un plus grand pouvoir de suggestion et une nouvelle lisibilité : le jeu des figures sensorielles ressort davantage, les motifs s'enchaînent et laissent apparaître les dominantes. On reconnaît plus facilement le fil directeur centré sur le passage du temps, mais aussi la présence des thèmes sous-jacents qui s'ouvrent au mystère de la persistance de l'être. Le changement de genre permet l'émergence du sens connoté, voire symbolique. L'énonciateur s'efface, devenu l'instance de perception ; le temps, libéré des signes verbaux révélateurs du passé et thématisé, se mue en un présent ; l'espace se fragmente pour se recomposer en un tableau dont les éléments paraissent des figures autonomes participant à quelque rite. La Lituanie également n'est pas appréhendée de la même façon. Dégagée du contexte narratif, elle se fait discrète, telle une disparue qui se (re)présente au moyen d'analogies comme une réminiscence, comme un parfum d'automne presque baudelairien, comme une image où se distille l'essence de la Lituanie, redevenue accessible par une comparaison : « [...] l'été lithuanien fait de nouveau place à cette odeur d'automne qui est comme l'âme de la Lituanie. Senteur douce-amère, comme d'un vieil arbre renversé et enseveli sous la mousse, comme d'une ruine après l'averse de fin d'été ». Répété trois fois, le terme comparatif renvoie à la Lituanie réelle, maintenant distante, d'où l'ouverture aux effets de putréfaction, et en même temps la dépasse par un jeu d'analogies qui en engendrent d'autres, proposant un champ sémantique aux sèmes de déclin et de vie issu de la première analogie entre Lituanie-la disparue et l'automne. L'extrait cité nomme la Lituanie, ce qui n'était pas le cas dans le passage source. Reconnue comme point de départ, elle est reconnue aussi comme pays-mère initiateur du sens, base physique de la créativité, mentionnée par Prozor.

Le point culminant du tableau vient là où, dans un contexte de déclin et d'occultation, le jeu d'analogies cesse pour accueillir la très belle image d'un paysage au coucher du soleil : « Une lumière blafarde enveloppe la plaine, une brume de soufre se couche sur les forêts, la pâleur de l'idée fixe noie la face silencieuse du soleil ». On reconnaît ici les « vieux soleils d'octobre en d'étranges pays » des *Sept Solitudes* (Milosz, 1960, I, 123), aussi « la face du soleil nain » des *Zborowski* (Milosz, 1982, 179), soleil d'octobre aussi, mais re-situé dans un cadre mental atemporel pour diminuer l'impression de disparition et augmenter celle de silence. La rêverie poétique semble toucher à cette profondeur où la vie en déclin se double d'une promesse de renouveau, perceptible dans l'apparition du motif du *soufre* – élément transformateur – et dans l'effet rythmique « d'un bref silence » (Kundera, 2010, 66) avant un nouveau départ. Les nuances négatives persistent, mais elles n'aboutissent pas à la conscience des mondes disparus : la rêverie se maintient pour s'éteindre en un deuxième temps, comme d'ailleurs le sens du mystère à déchiffrer au cœur même du déclin, condition préalable pour que la vie renaisse. La perception qui sous-tend l'ensemble du tableau

serait celle de la transmutation, ce que confirme le choix d'images de putréfaction – de lin pourrissant, de forêt moisissante – tout comme la poésie lyrique écrite à la même époque (Guise, 2001-2003, 75). Le tableau aboutit non à la conscience du vide, mais à la réunion des contraires contenus dans un même mouvement – Milosz dirait dans le « mouvement qui, sans cesse, fait courir en cercle, par les espaces descriptibles » (Milosz, 1961, 25) ; à la polarité, présente déjà dans les textes sources où les contraires ne sont jamais si distants qu'ils ne puissent se rencontrer, et à l'harmonisation, processus apparent dans l'œuvre de Milosz dès 1910 (Schäfer, 1992, 104). Les tableaux lituaniens sont non seulement un témoignage de cette évolution, mais aussi un espace verbal où l'acte créateur trouve son point d'ancrage, dans l'affection, pour tenter le dépassement des contraires.

Le contexte où est inséré le tableau lituanien confirme cette interprétation. Milosz le fait précéder d'une allusion aux vieilles traditions lituaniennes, notamment à celle de couvrir le feu avant l'arrivée de la nuit pour que le feu puisse renaître. Il cite la formule rituelle « Chventa gabija, buk rami ir sveika » (Milosz, 1990, 31) et l'interprète pour le public français, mettant l'accent sur la polarité de la nuit et du temps à venir, du feu terrestre et du feu sacré, celui-ci « feu d'amour et de vie ». L'idée de réunion des contraires revient aussi dans un autre contexte où la Lituanie est envisagée dans sa dualité :

Le vieux monde est ébranlé dans ses assises ; un temps est venu qui est comme un coup de grâce pour les valeurs vieilles [...]. Mais l'œuvre de destruction n'est pas accomplie encore, et déjà, affirmateur de l'éternelle résurrection, un pays se lève des ruines, tout prêt pour l'œuvre de reconstruction, le plus vieux des pays d'Europe, l'ancêtre aryen (Milosz, 1990, 32).

L'idée d'une Lituanie à deux visages, jeune et vieille, aryenne, de « race de feu et de neige » persiste durant toute la conférence, exprimée par une métaphore : « la Lithuanie [est] un des foyers ardents de l'évolution humaine » (Milosz, 1990, 28), point de départ d'une évolution qui renvoie au passé et qui anticipe l'avenir. C'est en toute innocence, en poète, que Milosz accorde à la Lituanie une identité mythique et prophétique, ce qui ne l'empêcha nullement d'envisager d'autres ethnies de la même façon.

Milosz prononce une deuxième conférence le 21 juin de la même année, peu après son retour de Lituanie où il s'était rendu en tant que diplomate et poète exilé à la recherche de son pays. Au cours de la conférence, il résume les idées présentées le 29 mars, fait allusion aux souffrances des Lituaniens sous les occupations étrangères, décrit le caractère des Lituaniens – travailleurs, enthousiastes, conscients de leur mission et insiste surtout sur « le grand labeur » du réveil national, qu'il loue en des termes rappelant la rhétorique de résurrection nationale de Jules Michelet, dans sa « Préface de 1869 » de *l'Histoire de France*. Mais, cette fois-ci, il n'offre pas de tableau lituanien, ce qui surprend d'autant plus que la conférence commence par une évocation de la campagne française. On devine que l'intervalle de trois mois séparant les deux conférences ne permettait pas à Milosz d'approfondir sa vision lituanienne et que, ne voulant pas se répéter, il se contenta de brosser quelques scènes rapides évoquant le cadre de Kaunas, les visites officielles, les flâneries au cours desquelles il observe et interroge les habitants jusqu'aux plus humbles. Visite plutôt ordinaire, pourrait-on dire !

Pourtant, dès le début, le texte de la conférence surprend par l'émotion que trahit le choix de rhétorique : coupes, rythmes brisés, anaphores abondantes, sonorités qui

s'enchaînent. Milosz s'excuse mystérieusement, nous met en garde, se déclare prêt à accepter la responsabilité. Les premiers paragraphes constituent une sorte de préambule aux résonances fantômes, reconnaissables dans le « moi seul », le « je dirai ce que j'ai vu », les pronoms « ce qui », « ce que » et « ceux qui », faisant penser au célèbre préambule des *Confessions*. Puis, on lit la description de la campagne française qui sous le regard du poète se transforme en un lieu cauchemardesque : « le paysage [...] n'est plus un paysage de cette terre. C'est un spectacle de démente, où les formes ne semblent plus appartenir à aucun règne [...] une infinité de monstres frappés d'une folie de croissance » (Milosz, 1990, 95-96). On est loin de la clarté lumineuse des premiers tableaux lituaniens. D'où vient cette émotion si forte, pourquoi ces réticences et cette incapacité à tout dire ? On reconnaît la sensibilité de Milosz à tout ce qui est chair et âme humaines meurtries, mais on n'arrive pas à définir avec précision l'émotion qui l'anime, ni à en trouver l'origine.

La clef du mystère réside dans le verbe *voir*, mot attendu chez un conférencier qui revient d'un pays que son public ne connaît pas directement. Ce verbe se répète souvent au cours de la conférence, d'abord dans un sens ordinaire, ensuite, vers la fin, dans une curieuse phrase qui fait marche arrière, il propose un autre sens (Milosz, 1990, 105). Je cite la phrase : « J'ai essayé tout à l'heure de vous faire un récit fidèle et détaillé de ce que j'ai vu en Lituanie ; mais ce n'est pas cela que j'ai vu ». Milosz a donc vu autre chose que ce qu'il rapportait et cette autre chose, ce vu authentique, n'était pas ce que voyait « un monsieur arrivé de Paris avec une valise diplomatique [...] ». Le voir du diplomate était faux et il y avait une autre sorte de voir, le voir poétique, qui par delà les apparences fait découvrir le vrai. On lit ensuite des phrases marquées par des tirets, des non-dits, on dirait des blancs ou des creux qui s'ouvrent sur un espace de mystère que Milosz le conférencier ne veut pas exprimer : « Ce que j'ai vu à Kovno, je vais vous le dire maintenant. Frappé par la simplicité – disons le mot, si désagréable aux oreilles de la moderne ploutocratie – la pauvreté des maisons, des objets, des vêtements qui se présentaient à ma vue – j'ai pensé – savez-vous à quoi j'ai pensé ? – au décor misérable et sublime de la Nativité ». Milosz passe de la *simplicité* à la *pauvreté*, choses vues dans le quotidien, puis au niveau de la réflexion – *j'ai pensé, j'ai évoqué* – qui reconnaît une autre sorte de simplicité, celle du cœur au sens biblique. Un motif religieux est introduit – *la Nativité* – mais il reste attaché au matériel de la représentation, le *décor*. L'aveu du voir vrai est différé jusqu'à ce que deux termes contrastés – *tombeaux* et *Résurrection* – viennent le compléter, révélant le sens que l'auteur donne à ce verbe. Il fait allusion aux maisons pauvres et les appelle « des tombeaux d'oubliés » ; puis, il se rappelle l'enthousiasme national réformateur qui passait comme un « souffle » sur la ville et l'identifie à la Résurrection : « j'ai évoqué – savez-vous ce que j'ai évoqué ? – l'image terrible de la Résurrection », dit l'auteur, précisant qu'il ne s'agit pas de résurrection politique ou économique, mais plutôt du retour à la vie même, représentée par l'image biblique de Lazare « qui, dans le corps de tout un peuple, se lève du tombeau ».

Milosz, qu'a-t-il vu à Kaunas lors de ses promenades ? Il n'est pas difficile de reconstruire son expérience. Les signes matériels de la souffrance humaine ont dû déclencher en lui un voir de mystique, comparable à une descente au tombeau de Lazare, lieu de la vie absente, lieu du creux et du non-dit – non-dit, puisque le mot mort ne figure pas dans le texte – et une remontée jusqu'à la conscience du renouveau. Milosz interprète ce renouveau en termes à la fois nationaux et universels, le voyant comme la manifestation du souffle de la

vie qui meurt et renaît, tel le phénix de ses cendres. On sait que Milosz a vécu une expérience mystique en 1914 et qu'il en connut d'autres par la suite. Son ami Jean Cassou, que j'ai eu l'occasion d'interviewer, disait que parfois Milosz tombait dans la tristesse ; c'est alors que son monde mystique se manifestait (Cassou, 1977). Les promenades à Kaunas ont pu lui offrir de tels moments, où le regard, s'appuyant sur le réel, le dépasse pour toucher de très près au mystère de la vie. L'infini chez Milosz « s'engrène sur le réel » (Bellemin-Noel, 1971, 39) ; ne pourrait-on pas dire que la vision mystique du retour à la vie s'engrène sur les traces matérielles de la pauvreté inquiétante de Kaunas ? Si l'on admet que, lors de sa visite, Milosz a pu vivre un tel moment de spiritualité, on comprend mieux l'émotion et les réticences du début, l'évocation de l'atroce guerre des tranchées, que Milosz associe implicitement à la Lituanie, et on comprend mieux aussi l'ouverture sur l'universel qui accompagne la vision de la résurrection nationale. Une vieille ethnie sur le point de s'éteindre – comme Lazare – se réveille dans un enthousiasme national et « plus que national », puisqu'il est aussi social et mystique, manifestation concrète du souffle biblique qui fait vivre. Le nouvel État lituanien a dû être pour Milosz la réalité qui rendait la vision mystique possible, comparable à « cette base logique, cette réalité terrestre qui, dans le langage des mystiques, se nomme continent et au défaut de laquelle les mirages les plus éblouissants de l'intuition demeurent un jeu stérile de la pensée » (Milosz, 1990, 97). La conférence du 21 juin ne propose pas de tableau descriptif semblable aux précédents ; pourtant, le temps d'une seconde, le poète tire le rideau du réel lituanien pour que la parole poétique saisisse l'instant bref d'une expérience mystique qu'il n'a pas voulu avouer tout de suite, mais dont il s'approche lentement, sachant que c'est elle qui le guide. C'est par cette expérience mystique que le texte de la conférence s'éloigne des premiers tableaux lituaniens et qu'il fait un pas vers la poésie métaphysique ; la Lituanie – État et ethnie – devient l'espace où peut se situer l'intuition du sacré de Milosz le mystique.

Dans la poésie lyrique de Milosz la présence de la Lituanie reste discrète, évoquée indirectement par la thématique de la maison natale ou par des métaphores qui incarnent le sens que Milosz associe à la Lituanie : l'herbe des murs, obscure et tenace, ou encore la cendre, sœur du ciel pâle. Mais, c'est la Lituanie de « La Berline arrêtée dans la nuit » (Milosz, 1960, II, 133-135) qui m'intéresse parce que, dans ce poème de 1922, le sens mystique et mythique de la Lituanie semble être poussé jusqu'à ses limites. Le poème reprend plusieurs thèmes des œuvres antérieures : le voyage, la maison natale et ses portraits, la porte et les clefs. En revanche, certains procédés poétiques disparaissent. La parole poétique acquiert ainsi une pureté et une puissance évocatrice extraordinaires, provenant en partie des non-dits. « La Berline arrêtée dans la nuit » pourrait bien marquer le point d'arrivée pour le poète, nourri par ses souvenirs et la nostalgie d'un lieu terrestre où se situer. Une fois cette limite atteinte, le lyrisme se fait discret et laisse la première place à la poésie métaphysique.

Le début du poème peut être mis en parallèle avec le récit du retour à la demeure ancestrale évoqué dans *Les Zborowski*. Deux voyageurs s'arrêtent, la nuit, devant la porte fermée du château en attendant qu'un vieux domestique cherche les clefs. Un dialogue s'engage : le sujet lyrique s'adresse à sa compagne, qui à son tour semble l'interroger. Fragile et craintive, présente à travers les paroles d'un autre, elle prolonge ces figures obscures – sœurs, amies, l'éternel féminin, l'aspect de Milosz lui-même – qui, même avant ce poème, représentaient déjà l'intuition obscure et inquiète d'une existence totalement autre et sans le support d'un temps et d'un espace connus. Avec les séquences suivantes, on passe à l'intérieur du château,

lieu de la mémoire ancestrale aux chambres indéfinies ouvertes sur d'autres temps et d'autres lieux. C'est le sujet lyrique qui se souvient, s'avançant dans la profondeur d'un temps sans linéarité claire. On a l'impression de passer par des temps-espace qui s'emboîtent, reculent vers un temps originel, se projettent vers l'avenir ou nous re-situent dans la conscience d'un moment présent. La dernière séquence du poème ramène au point de départ : le domestique Witold, écho distant du Wilski des *Zborowski*, transformé en figure historique lituanienne, émerge de l'ombre : « J'entends un pas au fond de l'allée. / Ombre. Voici Witold avec les clefs ». Bien qu'on ait retrouvé les clefs, le mouvement du poème cesse : la porte du château reste fermée, d'où le titre du poème qui signifie l'arrêt de tout mouvement – l'immobilité, avec laquelle cesse le temps divisé et l'espace qui en dépend.

Mais qu'y a-t-il derrière la porte ? Le texte du poème ne permet pas de franchir le seuil : « Serrures rouillées, / Sarmement mort, / Portes verrouillées, / Volets clos, / Feuilles sur feuilles depuis cent ans dans les allées. » Les clefs à la main, face à la toute dernière clôture, le poète ne veut pas avancer : toutes les zones de la mémoire ont été traversées, interrogées ; la berline s'est arrêtée à une barrière infranchissable. De l'autre côté de la porte, il ne peut y avoir que l'innommable, un « Là-bas, je ne sais où », un ailleurs où « il n'y a pas de passage d'un lieu à un autre » – « l'immobile Illimité », évoqué dans l'« Épître à Storge » (Milosz, 1961, 25, 27), ou le Rien métaphysique, l'équivalent du zéro, mais non pas du vide, ce que le poème laisse pressentir par les paroles de la compagne, qui n'ont aucune existence textuelle et qui pourtant ont été prononcées. « Madame » n'a pas posé de question qu'on puisse entendre, mais le sujet lyrique lui répond en retour : « Non, Madame, je n'entends rien. » On ne doute pas de sa présence ; elle existe, mais elle existe différemment – hors de notre vue et de notre entendement, tel un rappel d'un ailleurs non matériel sans le support du temps et de l'espace, ou comme le Rien au-delà de la mémoire personnelle et historique que le poète interrogera dans ses ouvrages métaphysiques.

Et la Lituanie ? Le pays lituanien – ce qui est autre chose – est évoqué dans un vers qui ne contient aucun élément descriptif ou géographique : « Tout au fond, tout au fond du pays lituanien. » Ainsi décrit, le pays lituanien acquiert de la profondeur et, de ce fait, peut plus facilement être imaginé comme un contenant, un creux, un lieu où un objet est situé plutôt qu'un lieu-objet à situer quelque part. Le sème de la profondeur est repris dans d'autres vers qui renforcent et clarifient cette idée de lieu-contenant : « Leur place les attend / Au cœur de la colline. / Avec moi leur race s'éteint. [...] J'entendais comme au creux d'une armure / [...] Batta leur cœur. » On peut mettre en parallèle *tout au fond, au cœur de la colline, au creux d'une armure*, également les mots *cœur* et *creux*. Ces termes s'enchaînent par leurs phonèmes et suggèrent l'hypothèse d'un lieu-contenant, vécu comme un creux, immatériel, insaisissable, appelé métaphoriquement pays lituanien, et qui est également le lieu-site du cœur des ancêtres, signifiant à la fois l'amour et le sang. Le sang, c'est l'élément que retient le discours raciste ; mais Milosz, lui, le relie à l'amour, envisageant ces deux éléments comme mouvement matériel et mouvement de charité à travers les générations. Si l'on revient aux vers précédemment cités et que l'on y ajoute ce vers-ci : « Ils dorment dispersés dans les pays lointains », on se rend compte que le poème évoque le retour de ceux qui se sont dispersés, non seulement au lieu de la mémoire ancestrale, mais également vers ce creux innommable, contenant originel, que dans ses textes métaphysiques Milosz appelle le point de la séparation, d'où les diverses races se dispersent, et le point de la jonction

où elles reviennent. Quant au locuteur du poème, on sait qu'il revient aussi, représentant non pas le dernier de sa race, comme le croient certains critiques, mais le dernier de *leur* race, c'est-à-dire de la race des dispersés, et donc comme celui qui, l'étape de dispersion dépassée, par delà l'attente des clefs, revient vers le point de rassemblement, lequel ne peut être atteint que hors du temps historique et dans un espace autre que celui qu'on a déjà traversé, d'où les vers : « Tous les serveurs sont morts. / Moi, j'ai perdu la mémoire. » Autrement dit, si l'on interprète le poème à la lumière de la pensée métaphysique de Miłosz, on peut dire que, s'appuyant sur des procédés lyriques, Miłosz nous fait traverser le temps et l'espace de la mémoire personnelle et historique, qu'il transforme en mémoire ancestrale, en poésie et en mythe, mais qu'il nous laisse, tels ses deux voyageurs, à la frontière du Big bang, au-delà de laquelle la mémoire historique, mythique, poétique, y compris la mémoire que signifie la Lituanie – race la plus proche du point de la séparation – ne peut plus nous accompagner. La figure symbolique du vieux duc Witold – mémoire historique – ne le peut non plus. La berline terrestre – un contenant – qui amène avec elle toute la richesse de l'expérience humaine, s'arrête à une porte où l'on ne voit aucune marque, et aucune reprise du mot *Lietuva*. Puisqu'elle s'arrête là où disparaît l'espace qui sert d'appui au corps et c'est là, aussi, que le mouvement se mue en immobilité. Le non-entrer auquel le lecteur est confronté à la fin du poème, une fois les clefs retrouvées, est un non-dit qu'on saisit par l'intuition poétique, secondée par cet excellent guide, poète, patriote et métaphysicien qu'était Miłosz et qui, dans une lettre ironique, se disait « jeté [...] au milieu des lacs, des forêts, des marécages et des enfants verdâtres des confins de la Lituanie, où ses ancêtres furent des magnats de deuxième grandeur. La Lituanie (découverte récemment, en France, par un rédacteur des Communiqués de l'État-major) est une région du Nord-Est du continent Namurien, malheureusement non enseveli encore » (Miłosz, 1987, 25).

La Lituanie fut l'invention de Miłosz. En tant que telle, elle existait dans la région du « Nord-Est du continent Namurien », et elle fut découverte par un poète français de souche lituanienne. Mais elle était aussi ce qui n'était pas encore disparu, mettant en branle l'imagination du poète pour qu'elle devint paysage esthétisé, retrouvé par la mémoire, puis paysage aux nuances mystiques et mythiques, ensuite l'espace d'où pût surgir la révélation. Enfin, dans « La Berline arrêtée dans la nuit », des phonèmes magiques – si peu rattachés au réel historique et géographique ! – ont créé ce qu'ils disaient, peut-être un des derniers arrêts avant la parole métaphysique proprement dite.

BIBLIOGRAPHIE

- Bellemin Noël J. (1971). Le chemin de Damas et le chant des pierres // Cahiers de l'Association Les amis de Miłosz, No. 16.
- Cassou J. Entretien avec Jean Cassou, début mai 1977. Archives personnelles de Viktorija Skrupskelytė.
- Garnier P. (1988). Précisions sur les origines d'Oscar Miłosz // Cahiers de l'Association Les amis de Miłosz, No. 27.
- Guise S. (2001-2003). La sensibilité ésotérique de Miłosz, in Cahiers de l'Association Les amis de Miłosz, No. 40-42.
- Kohler J. (1977). « Les Zborowski », un second roman de Miłosz // Cahiers de l'Association Les amis de Miłosz, No. 13-15.

- Kundera M. (2010). Kundera et Miłosz. In: Cahiers de l'Association Les amis de Miłosz, No. 49.
- Miłosz O. V. de L. (1961). *Ars Magna // Œuvres complètes*. T. 7. Paris: Éditions André Silvaire.
- Miłosz O. V. de L. (1990). *Deux Messianismes politiques // Œuvres complètes*. T. 13. Notes de l'éditeur André Silvaire, Paris: Éditions André Silvaire.
- Miłosz O. V. de L. (1987). *Lettres à Carlos Larronde // Cahiers de l'Association Les amis de Miłosz*, No. 26.
- Miłosz O. V. de L. (1972). *Lettres à Maurice et Greta Prozor // Cahiers de l'Association Les amis de Miłosz*, No. 8.
- Miłosz O. V. de L. (1960). *Poésies I // Œuvres complètes*. T. 1. Paris: Éditions André Silvaire.
- Miłosz O. V. de L. (1960). *Poésies II // Œuvres complètes*. T. 2. Paris: Éditions André Silvaire.
- Miłosz O. V. de L. (1982). *Les Zborowski // Œuvres complètes*. T. 12. Paris: Éditions André Silvaire.
- Nastopka K. (1997). *Kvalifikacinis išbandymas // Semiotika*, Nr. 5. Vilnius: Baltos lankos.
- Schäfer G. (1992-1993). O. V. de L. Miłosz (présentation et traduction de Pierre Garnier) // *Cahiers de L'Association Les amis de Miłosz*, No. 31–32.

Viktorija Skrupskelytė

IMAGES OF LITHUANIA IN THE WORKS OF OSCAR MIŁOSZ

Summary

This paper examines brief narrative and expository texts, also a poem, written by Miłosz, in which Lithuania receives explicit mention. Passages from the fictional autobiography *Les Zborowski* are seen as the building blocks of later representations of Lithuania; they evoke landscapes seen through the mind's eye that convey a sense of a near mythic land recalled through memory. Some of the descriptive fragments of *Les Zborowski* recur in a lecture delivered by Miłosz on March 29, 1919, in Paris. They are brought together into a lyrical coda that invites the reader to imagine a distant land and at the same time, going beyond the surface of poetic language, suggests a dual vision of Lithuania as that palpable reality, both ancient and a newly born state, which best expresses life's rhythms of decline and resurrection. Three months later, Miłosz delivered a second lecture on Lithuania. The lecture is noteworthy because of a brief account of the author's near visionary experience when, walking the streets of Kaunas and seeing signs of both poverty and enthusiasm, he reads the scene as comparable to the resurrection of the biblical Lazarus. "La Berline arrêtée dans la nuit", a poem, evokes the return to an ancestral home while at the same time pointing to an elsewhere beyond the known. For Miłosz, Lithuania was a native land, a trace of myth and a political entity, also a bit of the real that made poetic and visionary language possible.