

Danièle Chauvin (dir.)

Czesław Miłosz  
Dialogue des cultures



## TRACES DU CHANT RELIGIEUX DANS LA POÉSIE DE CZESŁAW MIŁOSZ

*Kris van Heuckelom*  
*Université de Louvain*

### « LE PREMIER MOUVEMENT EST CHANTANT »

Il est bien connu que la poésie de Czesław Miłosz témoigne d'une grande sensibilité à la musicalité. D'un côté, les valeurs musicales de cette œuvre sont reflétées par ses diverses caractéristiques rythmiques et prosodiques (comme décrites d'une manière détaillée par Stanisław Balbus<sup>1</sup>). De l'autre, la recherche de la musicalité qui caractérise la poésie de Miłosz, s'inscrit dans un cadre plus large : le chant symbolise chez Miłosz la condition initiale d'un poète qui expérimente le monde d'une façon extatique et libre. Comme l'a déjà remarqué Stanisław Balbus, la poésie de Miłosz se réalise donc partiellement selon le principe « le premier mouvement est chantant » (« *pierwszy ruch jest śpiewanie* »<sup>2</sup>). Cette fameuse devise vient du poème « *Biedny poeta* » (« *Pauvre poète* ») écrit à Varsovie en 1943 et commençant par les vers bien connus :

*Pierwszy ruch jest śpiewanie*  
*Swobodny głos napętniający góry i doliny,*  
*Pierwszy ruch jest radość,*  
*Ale ona zostaje odjęta*<sup>3</sup>.

Le premier mouvement est chantant,  
Une voix libre emplissant monts et vaux.  
Le premier mouvement est l'allégresse,  
Mais elle est emportée<sup>4</sup>.

1 Stanisław Balbus, « "Pierwszy ruch jest śpiewanie" (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne) » dans *Poznawanie Miłosza*, dir. Jerzy Kwiatkowski, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1985, p. 461-521.

2 *Ibid.*, p. 464.

3 Les citations de la poésie de Miłosz proviennent de l'édition suivante : Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków, Znak, 2011.

4 Czesław Miłosz, *Enfant d'Europe et autres poèmes*, traduit par Monique Tschui et Jil Silberstein, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 42. Sauf mention particulière, les traductions de citations polonaises présentées dans cet article sont les miennes.

Cependant, ce n'est pas seulement la réalité amère (dans ce cas-ci, la guerre mondiale vécue en Pologne) qui « emporte » « l'allégresse » du poète. Comme l'ajoute Balbus, Miłosz semble entretenir un rapport amour-haine avec ce fameux « mouvement chantant » : vu que la musicalité soutient les aspects irrationnels et émotionnels de la poésie, elle menace ses fonctions communicatives et discursives, notamment l'articulation des idées et pensées<sup>5</sup>.

Le fait que Miłosz aime souligner le lien étroit entre la poésie moderne et le lyrisme classique (dont la recherche de la musicalité était une des composantes essentielles) se manifeste, entre autres, dans les nombreuses références à divers types de chant dans les titres de ses poèmes : « Pieśń » (« Un chant »), « Pieśni Adriana Zielińskiego » (« Les chants d'Adrian Zieliński »), « Pieśń Levallois » (« Le chant de Levallois »), « Pieśń niedobrych synów » (« Le chant des fils méchants »), « Pieśń obywatela » (« Le chant d'un citoyen »), « Piosenka » (« Chanson »), « Piosenka na jedną strunę » (« Chanson sur une corde »), « Piosenka pasterska » (« Chanson pastorale »), « Dytyramb » (« Dithyrambe »), « Hymn » (« Hymne »)<sup>6</sup>... Tandis que cette tendance est très visible dans les poèmes écrits par Miłosz avant et pendant la guerre, ce procédé semble se manifester moins souvent dans son œuvre d'après-guerre. Comme l'a remarqué Zdzisław Łapiński, le jeune Miłosz recourt aux catégories génériques empruntées à la tradition lyrique d'une manière évasive : « le plus souvent, elles ne suggèrent que l'ambiance du poème<sup>7</sup> », ce qui signifie que ces « poèmes-chants » ne sont pas vraiment différenciés sur le plan générique. De plus, comme l'ajoute Łapiński, les catégories génériques utilisées par le poète après la guerre montrent une transition des genres plus ou moins lyriques vers des genres plus didactiques (comme par exemple le traité [*traktat*] et l'ode [*oda*]<sup>8</sup>).

5 Balbus parle dans ce contexte de « la lutte de Miłosz contre le vers » (Stanisław Balbus, art. cit., p. 466). Cependant, il est bien clair que le rapport de Miłosz à la musicalité est beaucoup plus modéré que l'attitude de ses collègues de l'avant-garde. Pour une vue générale sur la position et la fonction de la musique dans la littérature polonaise du xx<sup>e</sup> siècle, voir *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, dir. Andrzej Hejmej, Kraków, Universitas, 2002.

6 D'ailleurs, le premier texte de Miłosz qui a été publié dans une autre langue, c'est notamment le poème « Pieśń » (« Un chant »), dont la version française – rédigée par Oscar de L. Miłosz – est parue en mars 1938 dans la revue *Cahiers du Sud*. Évidemment, on pourrait ajouter à cette liste de « chants-poèmes » du jeune Miłosz beaucoup d'autres poèmes, comme par exemple « Kołysanka » (« Berceuse »), « Ballada » (« Ballade ») et « Kolęda » (« Chant de Noël »).

7 Zdzisław Łapiński, « Oda i inne gatunki oświecone » dans *Poznawanie Miłosza*, dir. Jerzy Kwiatkowski, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1985, p. 456.

8 *Ibid.*, p. 457.

Dans cet article, je voudrais m'entretenir de quelques traces moins évidentes du chant religieux dans la poésie de Miłosz. Il ne s'agit pas ici de références plus ou moins vagues à certains genres de chant, mais de poèmes qui réalisent leur forme de chant religieux sur divers plans : lexical, phonétique, syntactique... Un des premiers textes dans lequel Miłosz expérimente avec le potentiel poétique et philosophique du chant religieux, c'est le poème « Veni Creator » écrit à Berkeley en 1961. Le titre et le premier vers du poème – « Viens, Saint Esprit » (« Przyjdź, Duchu Święty ») – réfèrent, bien évidemment, à l'hymne de Pentecôte « Veni Creator », la plus célèbre des hymnes grégoriennes<sup>9</sup>. Le texte de ce chant a été traduit du latin en polonais, entre autres, par Adam Mickiewicz et occupe, on le sait, une place importante dans la liturgie catholique. Au lieu de créer sa propre traduction de cette hymne (en respectant les caractéristiques prosodiques du chant originel), Miłosz présente ici une variation libre sur le sujet de la descente du Saint Esprit (qui se manifeste sur terre par des « signes visibles » comme le voudrait le poète). Néanmoins, en évaluant sa propre situation existentielle comme émigré vivant solitaire aux États-Unis, le poète maintient un élément essentiel de l'hymne originelle : l'usage répété des formes de supplication exprimées par des impératifs – *przyjdź* (viens), *zbudź* (lève), *pozwól* (permets) – et dirigées vers le Saint-Esprit qui est l'interlocuteur du sujet lyrique.

Un autre exemple remarquable du chant religieux « miłoszien » est offert par le poème « Piosenka wielkopostna » (« La chanson du grand carême »), qui fait partie du long poème *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (*Où le soleil se lève et où il se couche*) publié en 1974. Dans ce texte, le sujet parlant fait le bilan de sa propre vie – ou de l'existence terrestre comme telle – en se plaçant apparemment dans une perspective d'outre-tombe :

*Ręce moje zamknięte,  
Nogi snem owładnięte,  
Wzrok i słuch już nie kłamią,  
Smak, dotyk i węch nie łakomią.  
[...]  
Długo biegłem po ziemi,  
Ziemskich zaznałem płomieni,  
[...]*

Les mains closes,  
Les jambes envahies par sommeil,

<sup>9</sup> Voir Józef Olejniczak, *Czytając Miłosza*, Katowice, UŚ, 1997, p. 206-208.

La vue et l'ouïe ne mentent plus,  
Le goût, le toucher et l'odorat ne charment pas,  
[...]  
J'ai couru longtemps sur la terre,  
J'ai connu les flammes terrestres,  
[...]

110

Le sentiment de remords qui pénètre ce chant de carême s'inscrit dans le cadre du jugement sévère sur soi-même que le poète pratique dans *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*<sup>10</sup>. Contrairement à « Veni Creator », ce texte n'a pas été inspiré par un chant d'église concret<sup>11</sup>. Néanmoins, il est difficile de ne pas noter la stylisation marquante qui évoque des associations avec la littérature polonaise ancienne. Tout d'abord, il faut marquer l'utilisation des heptasyllabes qui nous renvoie aux premiers stades de l'écriture polonaise, en particulier aux chants religieux médiévaux. La structure métrique de sept syllabes était, on le sait, très populaire et largement répandue au Moyen Âge, comme par exemple dans les chants d'église consacrés à la Sainte Mère et à la fête de Noël<sup>12</sup>. Ces associations sont encore renforcées par l'usage des rimes plates, qui – dans la plupart des vers – se fondent sur les mêmes terminaisons grammaticales. De plus, sur le plan lexical, le chant de carême créé par Miłosz fait allusion à des textes anciens polonais, entre autres un texte didactique médiéval qui commence par les vers<sup>13</sup>:

*Oto usta już zamknięta  
Co wczora o pieniądze się targowała.*

Voici les lèvres closes,  
Qui marchandaient hier sou à sou.

Le texte cité décrit la situation typique dans la maison d'une personne qui vient de décéder. Ce qui distingue « Piosenka wielkopostna » de Miłosz du texte médiéval « Oto usta już zamknięta » (« Voici les lèvres closes »), c'est la perspective narrative : tandis que ce dernier se concentre sur les actions blâmables des proches du décédé qui se jettent sur les biens du mort, le chant de Miłosz donne la parole au décédé lui-même, qui n'hésite pas à dévoiler sa

<sup>10</sup> Cf. Jolanta Dudek, *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 1995.

<sup>11</sup> Il faut aussi marquer que l'usage du mot entrée « chanson » (« piosenka ») au lieu du terme courant « chant » (« pieśń ») est assez particulier. Comme dans d'autres cas – par exemple dans le poème bien connu « Piosenka o końcu świata » (« Chanson sur la fin du monde ») – le poète semble jouer sur le contraste entre la « légèreté » accordée au titre et la gravité du sujet traité.

<sup>12</sup> Teresa Michalowska, *Średniowiecze*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002, p. 554.

<sup>13</sup> Voir Stanisław Balbus, art. cit., p. 495.

propre vanité. Cela explique peut-être pourquoi le substantif « *usta* » (« les lèvres ») a été remplacé par « *ręce* » (« les mains ») : le sujet de ce poème n'arrête pas de parler, quoiqu'il semble être déjà mort. Dans ce contexte, on pourrait dire que le poème cumule des éléments empruntés au texte « *Oto usta już zamknięta* » avec le caractère pénitentiel d'un autre texte médiéval, le poème connu « *Skarga umierającego* » (« La plainte d'un moribond »)<sup>14</sup>. Cependant, ce qui distingue le chant de Miłosz de ces textes médiévaux et du répertoire classique des chants polonais de carême, ce n'est pas seulement le fait que le sujet semble se placer dans une perspective d'outre-tombe, mais aussi l'absence marquante des supplications de pardon et de miséricorde dirigé vers le Seigneur ou un autre agent médiateur.

Un cas encore plus particulier est celui du poème « *Jasności promieniste* » (« Clartés rayonnantes »). Publié pour la première fois en 1998 dans *Antologia osobista* (*Anthologie personnelle*) de Miłosz, ce texte combine des caractéristiques formelles du chant religieux médiéval et des éléments lexicaux et syntactiques dérivés de deux chants polonais d'église. Comme je le montrerai, le poète transforme ces divers éléments d'une façon très sophistiquée et originale<sup>15</sup>. De nouveau, un rôle important incombe à la structure syntactique de supplication<sup>16</sup>.

#### À LA RECHERCHE DES « CLARTÉS RAYONNANTES » DE MIŁOSZ

La forme de « *Jasności promieniste* » semble très simple, mais c'est – comme l'a déjà remarqué Aleksander Fiut – une simplicité qui trompe<sup>17</sup>. La strophe d'ouverture indique que Miłosz a ingénieusement adopté des éléments empruntés à quelques chants religieux polonais :

*Jasności promieniste  
Niebiańskie rosy czyste,  
Pomagajcie każdemu  
Ziemi doznającemu.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>15</sup> Cette partie de mon analyse est une version modifiée et révisée de l'analyse présentée dans : Kris Van Heuckelom, « *Patrzeć w promień od ziemi odbitej* ». *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2004, p. 123-133.

<sup>16</sup> Ce procédé distingue ce texte des « poèmes-chants » du jeune Miłosz, comme par exemple « *Hymn* » (« Hymne ») et « *Dytyramb* » (« Dithyrambe »), qui s'inscrivent plutôt dans la tradition des chants de louange. Un cas particulier est offert par le poème « *Pieśń* » (« Un chant »), qui balance entre chant de louange panthéiste et supplication désespérée à un Dieu transcendant.

<sup>17</sup> Aleksander Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2011, p. 407.

Clartés rayonnantes,  
Rosée pure du ciel,  
Aidez celui  
Qui vit ici-bas.

112

Comme dans le poème « Piosenka wielkopostna », la combinaison des heptasyllabes iambiques et des rimes plates grammaticales évoque des associations avec le répertoire polonais de chants religieux médiévaux. Un deuxième élément qui connecte « Jasności promieniste » à la tradition polonaise du chant religieux, c'est l'invocation combinée à une forme de supplication religieuse. Tout comme « Bogurodzica » (« La Sainte Mère ») – sans doute le chant médiéval polonais le plus connu – le poème de Miłosz commence par une apostrophe prolongée, suivie par un appel au soutien en faveur de tous les mortels (« Aidez chacun / Qui éprouve la terre »). Donc, contrairement à « Piosenka wielkopostna », celui-ci s'inscrit plus clairement dans la tradition du chant religieux en prenant la forme d'une supplication, une requête adressée à quelqu'un ou quelque chose. On ne peut néanmoins pas affirmer que Miłosz se conforme tout à fait aux conventions du genre. Tandis que la plupart des chants religieux se tournent vers des « agents » spécifiques (comme le Christ, la Sainte Mère, le Saint Esprit...), le poème de Miłosz désigne son destinataire d'une manière assez vague. À l'opposé du poème « Veni Creator », dans lequel le poète s'adresse directement au Saint Esprit, l'identité de l'interlocuteur dans « Jasności promieniste » reste très ambiguë et incertaine. En analysant les premiers vers de « Jasności promieniste », il n'est pas difficile de remarquer le lien étroit entre les deux éléments qui constituent l'invocation dans la strophe d'ouverture. Dans les deux cas, nous nous trouvons dans une combinaison syntaxique d'un substantif et un adjectif au vocatif pluriel (« *Jasności promieniste / Niebiańskie rosy czyste* »). De plus, sur le plan phonétique, ces deux expressions révèlent un lien très étroit, non seulement au niveau du mètre et des rimes, mais aussi en raison de la répétition frappante de voyelles (a, o, i/y). De ce fait, les deux parties semblent à peu près synonymiques ou au moins interchangeables. La deuxième partie peut être considérée comme une apposition au premier syntagme, ou inversement (tout comme l'invocation prolongée dans « Bogurodzica », qui est composée d'appositions qui se réfèrent au même destinataire). Le lien étroit phonétique et syntaxique des deux unités lexicales acquiert une signification supplémentaire au niveau sémantique. L'image de la « rosée céleste » qui figure dans le deuxième vers, fonctionne dans de nombreuses cultures comme « l'humidité qui tombe du ciel afin de rajeunir et revitaliser »<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Hans Biedermann, *Dictionary of Symbolism. Cultural Icons and the Meanings Behind Them*, New York, Meridan Book, 1994, p. 95.

En tant que telle, la symbolique de la « rosée céleste » joue un rôle important par exemple dans la Kabbale et dans la tradition hermétique<sup>19</sup>. Cependant, à part ces liens avec la tradition ésotérique, il semble que l'expression « *niebiańskie rosy czyste* » dans le poème de Miłosz doit être liée tout d'abord à la signification symbolique de la « rosée » dans l'Ancien Testament, où il désigne la bénédiction et la protection divines. C'est le cas par exemple dans Gn xxvii, 28 :

Que Dieu te donne la rosée qui tombe du ciel,  
les riches produits de la terre, du blé et du vin en abondance<sup>20</sup>.

Cette même idée apparaît dans Dt xxxiii, 28 :

Les Israélites sont installés en sécurité,  
les descendants de Jacob se sont mis à l'abri  
dans un pays où poussent le blé et la vigne,  
grâce à l'abondante rosée qui vient du ciel.

Comme il apparaît, l'apostrophe est particulièrement liée au Livre d'Isaïe, qui exprime les attentes sotériologiques de l'Ancien Testament. Une des visions du prophète (Is xxvi, 19) est formulée de la façon suivante :

Mon peuple, tes morts reprendront vie  
alors les cadavres des miens ressusciteront ! —  
Ceux qui sont couchés en terre se réveilleront et crieront de joie.  
Le Seigneur t'enverra une rosée de lumière,  
et la terre redonnera naissance  
à ceux qui n'étaient plus que des ombres.

La divine « rosée de lumière » fonctionne ici comme une puissance revitalisante qui aboutira à la résurrection des morts. Vu le lien étroit entre « rosée » et « lumière » dans cet extrait du Livre d'Isaïe, les expressions « *jasności promieniste* » et « *niebiańskie czyste rosy* » du poème de Miłosz pourraient être fusionnées en une seule unité syntaxico-sémantique (« *jasne promieniste niebiańskie czyste rosy* » – « rosée claire, rayonnante, céleste et pure ») exprimant l'incarnation physique de la puissance salvatrice de Dieu sous la forme de la « rosée radieuse » envoyée du ciel. En dépit de ces similitudes remarquables, il semble cependant que le poète ait puisé son inspiration la plus directe dans un autre fragment d'Is xlv, 8 :

19 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 825.

20 Sauf mention contraire, les citations bibliques proviennent de la traduction suivante : *La Bible en français courant*, Villiers-le-Bel, Société biblique française, 1997.



Que le ciel, là-haut, laisse tomber la rosée!  
Et que les nuages fassent pleuvoir la victoire!  
Que la terre s'entrouvre  
pour laisser fleurir le salut et germer la justice!  
Voilà ce que je crée, moi le Seigneur.

Ce fragment joue un rôle important, on le sait, dans la liturgie catholique, notamment en raison de son incorporation dans un chant qui fait partie de la messe dite *Rorate*, qui se déroule au temps de l'Avent<sup>21</sup>. Le texte original latin emprunté à la Vulgate est le suivant :

*Rorate coeli et nubes desuper pluant justum.  
Aperiaturo terra, et germinet salvatorem*<sup>22</sup>.

Cieux, envoyez d'en haut votre rosée, que les nuées fassent descendre le juste comme une pluie ; que la terre s'ouvre, et qu'elle germe le Sauveur<sup>23</sup>.

114

Le texte exprime la nostalgie de la venue du Messie parmi les prophètes de l'Ancien Testament. L'adaptation polonaise de ce chant se compose de cinq strophes, dont chacune commence par ces lignes :

*Niebiosa, rosę spuście z góry,  
Sprawiedliwego wylejcie, chmury*<sup>24</sup>.

Cieux, envoyez d'en haut votre rosée,  
Faites pleuvoir le juste, nuées.

Il n'est pas difficile de remarquer les convergences frappantes entre les premières strophes du poème de Miłosz et l'*incipit* de ce chant d'Avent. Dans les deux cas, on a une invocation qui combine un substantif pluriel avec un impératif. En tant que telles, les expressions « *niebiosa* » («*cieux*»), « *chmury* » («*nuées*»), « *spuście* » («*envoyez d'en haut*») et « *wylejcie* » («*faites pleuvoir*») du chant d'Avent correspondent parfaitement aux mots « *jasności promieniste* » («*clartés rayonnantes*»), « *niebiańskie rosy czyste* » («*rosée pure du ciel*») et « *pomagajcie* » («*aidez*») dans le poème de Miłosz. Un point supplémentaire de convergence

21 Voir H.T. Henry, « Rorate Coeli » dans C.G. Herbermann (dir.), *The Catholic Encyclopedia. An International Work of Reference on the Constitution, Doctrine, Discipline and History of the Catholic Church*, New York, The Encyclopedia Press, 1913-1914, v. XIII, p. 41-42.

22 *Ibid.*

23 Augustin Calmet, *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau testament*, t. 5, *L'Écclésiaste, Le Cantique des Cantiques, La Sagesse, L'Écclésiastique et Isaïe*, Paris, Quai des Augustins, 1726, p. 821.

24 *Śpiewnik liturgiczny*, édition établie par Bolesław Bartkowski, Lublin, Towarzystwo Naukowe KUL, 1991, p. 120.

entre le poème « Jasności promieniste » et l'extrait cité du livre d'Isaïe, c'est la dimension spatiale verticale qui domine la structure de l'invocation : dans les deux cas, la référence à l'espace céleste (« cieux », « rosée du ciel ») est suivi par une référence à l'espace terrestre (« Terre, ouvre-toi », « Aidez celui / Qui vit ici-bas »).

Cependant, le poème de Miłosz transforme le sens original du texte de l'Ancien Testament d'une manière significative. Au lieu d'un appel dirigé vers les cieux, afin de laisser tomber la rosée brillante (c'est-à-dire le Messie), la rosée elle-même devient le destinataire de la supplication. Ce changement d'orientation revient aussi dans la phrase qui ouvre l'invocation. Alors que l'apostrophe seconde a été inspirée par le chant d'Avent déjà mentionné, la première phrase vient d'un chant de Noël qui s'intitule en polonais « Gdy się Chrystus rodzi »<sup>25</sup> :

*Gdy się Chrystus rodzi, i na świat przychodzi,  
Ciemna noc w jasności promienistej brodzi ;  
Aniołowie się radują, Pod niebiosy wyśpiewują !  
Gloria, gloria, gloria, in excelsis Deo<sup>26</sup> !*

Quand le Christ naît et entre dans le monde,  
La nuit obscure tourne en clarté rayonnante ;  
Les anges se réjouissent et chantent sous les cieux !  
*Gloria, gloria, gloria, in excelsis Deo !*

La « clarté rayonnante » qui éclaire la sombre nuit terrestre, c'est évidemment un des attributs de l'épiphanie religieuse dans le sens traditionnel (la théophanie). Tandis que le texte d'Isaïe exprime une demande aux puissances célestes afin de laisser descendre le Sauveur, le texte de Miłosz semble percevoir l'avènement de la rosée céleste (sous la forme de « clartés rayonnantes ») comme un fait établi. En d'autres termes, la perspective juive de l'Ancien Testament a été nuancée et modifiée par l'ajout d'une perspective chrétienne. La « clarté » qui émane de l'Enfant nouveau-né dans le chant de Noël symbolise la réalisation des attentes sotériologiques exprimées dans l'Ancien Testament et accomplies dans le Nouveau : maintenant que le Christ est né, la « rosée de lumière » est

<sup>25</sup> Il est d'ailleurs intéressant de noter que dans ses nombreuses interviews Miłosz aimait souligner que son œuvre poétique a plus en commun avec les arts plastiques qu'avec la musique, soi-disant à cause du fait que le poète « n'a pas d'oreille musicale » (Kris Van Heuckelom, « *Patrzeć w promień od ziemi odbitej* ». *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, op. cit., p. 211). Cependant, des témoignages d'amis de Miłosz indiquent que le poète aimait bien chanter lors des soirées familiales et amicales, en particulier des chants de Noël. Je remercie Robert Faggen de m'avoir signalé ce fait remarquable.

<sup>26</sup> *Śpiewnik liturgiczny*, op. cit., p. 146.

descendue. Ce qui est remarquable, c'est que les deux premières phrases de « Jasności promieniste » présentent en quelques mots – grâce à leur affinité avec les chants religieux susmentionnés – la totalité du message de l'Écriture sainte, combinant la nostalgie de l'arrivée du Messie exprimée dans l'Ancien Testament avec l'Incarnation du Fils de Dieu dans le Nouveau Testament. De plus, le fait même que le Fils de Dieu ait pris une forme humaine porte une signification particulière pour notre attitude vis-à-vis du monde matériel : si Dieu a pris un corps humain, cela veut dire que le corps et le monde matériel comme tel ne peuvent être mauvais et méritent d'être sauvés. Comme le poète écrit dans la dernière strophe de « Jasności promieniste » :

*To wiemy, że bieg się skończy  
I rozłączone się złączy  
W jedno, tak jak być miało:  
Dusza i biedne ciało.*

116

On sait que la course se terminera  
et que ce qui a été séparé,  
devra ne faire qu'un,  
L'âme et le pauvre corps.

Avec ces références subtiles à l'incarnation et à la résurrection de la chair dans la dernière strophe, le poème de Miłosz peut être considéré comme une évocation ingénieuse et dense de la sotériologie chrétienne, couvrant la partie la plus importante de l'année liturgique catholique (de l'Avent et Noël jusqu'à Pâques). Toutefois, une telle interprétation n'explique pas entièrement le sens et la fonction des apostrophes dans le début du poème. Évidemment, la première strophe peut être comprise comme une invocation poétique dirigée par le locuteur – au nom d'une certaine communauté – aux puissances divines qui résident dans le ciel.

Cependant, une autre façon de lire les apostrophes dans « Jasności promieniste » serait de les interpréter comme des références à la réalité sensible qui nous entoure, des éléments de beauté qui sont capables de révéler une présence divine dans le monde des cinq sens. De ce point de vue, l'aide que ces éléments peuvent nous offrir, ne doit pas être située dans le domaine de la sotériologie chrétienne, mais plutôt dans la sphère de la psychologie et les émotions : ce sont des éléments dotés d'un potentiel « épiphanique » qui peuvent aider « celui qui vit ici-bas » à endurer toutes les souffrances qu'il subit dans le monde troublé.

Un couple d'éléments lexicaux et syntaxiques qui apparaissent dans la première strophe, peuvent être utilisés en support d'une telle lecture. Tout d'abord, tout comme son équivalent français « céleste », l'adjectif polonais « *niebiański* » ne

concerne pas seulement « toutes les choses célestes », mais il porte aussi le sens « enchanteur, merveilleux ». De plus, contrairement aux formes qui apparaissent au singulier dans les chants religieux discutés (« *Rosa* », « *jasność promienista* »), Miłosz met les apostrophes au pluriel (« *Jasności promieniste, / niebiańskie rosy czyste* »). En outre, les impératifs des verbes perfectifs dans la chanson de l'Avent (« *spuście* », « *wylejcie* ») ont été remplacés par une forme imperfective de l'impératif – « *pomagajcie* » – ce qui souligne le caractère itératif du verbe en question. Ainsi, au lieu de référer à l'Incarnation unique du Christ, les formes plurielles et l'utilisation du verbe imperfectif suggèrent que l'épiphanie demandée et attendue est perçue comme un événement récurrent, cyclique. L'idée même que de telles expériences extatiques peuvent aider l'homme est – on le sait – un motif central dans la poésie de Miłosz<sup>27</sup>. Donc, bien que le poète ait des doutes profonds en ce qui concerne les possibilités de la poésie, de la langue, de la perception et la mémoire humaine, ce sont exactement des éléments et instants de beauté céleste comme ces « *jasności promieniste* » qui aident le poète à vaincre ses sympathies darwiniennes et ses inclinations manichéistes.

#### LE CHANT RELIGIEUX « MIŁOSZIEN » ENTRE TRADITION ET INNOVATION

En retournant au point de départ de cet article, il faut souligner que Miłosz, traducteur polonais du Cantique des Cantiques, se sert de sa connaissance profonde du répertoire classique du chant religieux d'une manière sophistiquée. D'une part, il rédige et stylise ses textes en évoquant des associations diverses (rythmiques, phonétiques, lexicales, syntaxiques...) avec des textes anciens, connus et moins connus, bibliques et non-bibliques. D'autre part, il réussit à créer sur la base de ce matériel linguistique de nouveaux textes qui divergent considérablement de ces textes originaux et présentent un autre et nouveau point de vue. Il semble que « *Jasności promieniste* » soit l'exemple par excellence de cette stratégie. Tandis que « *Piosenka wielkopostna* » s'inscrit partiellement dans le répertoire des textes pénitentiels et que le poème « *Veni Creator* » reste assez proche du contexte de Pentecôte, le « chant-poème » « *Jasności promieniste* » semble échapper à toute définition ; ce n'est pas un cantique d'Avent, ni un cantique de Noël, ni un cantique pascal, loin de là : c'est une combinaison ingénieuse de tous les éléments de la sotériologie chrétienne<sup>28</sup>.

27 Voir Aleksander Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, op. cit., p. 45-58.

28 Il est intéressant de noter qu'en 2011 le poème de Miłosz a été mis en musique par un jazzman polonais, devenant donc une vraie chanson (voir Stanisław Soyka, *Stanisław Soyka śpiewa 7 wierszy Czesława Miłosza*, Universal Music Polska, 2011).