
De la princesse de conte de fées à la Reine de Pologne

Quelques exemples littéraires de jeux allégoriques

Katia Vandenborre



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/slavica/159>

DOI : 10.4000/slavica.159

ISSN : 2034-6395

Éditeur

Université libre de Bruxelles - ULB

Édition imprimée

Pagination : 35-47

ISSN : 2031-7654

Référence électronique

Katia Vandenborre, « De la princesse de conte de fées à la Reine de Pologne », *Slavica bruxellensia* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 15 février 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/slavica/159> ; DOI : 10.4000/slavica.159

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



Les contenus de *Slavica bruxellensia* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

De la princesse de conte de fées à la Reine de Pologne

Quelques exemples littéraires de jeux allégoriques

Katia Vandenborre

- 1 Une étude de la féminité dans les œuvres polonaises apparentées au conte de fées aux XIX^e et XX^e siècles a mis en évidence la répétition d'un motif : plusieurs textes avaient pour personnage principal une femme qui non seulement jouissait d'un statut princier, mais qui, en plus, incarnait l'héroïne en titre. Pourquoi les auteurs de ces textes ont-ils systématiquement placé au centre de leur œuvre une femme ? Qui plus est, aux attributs similaires. Mettre en scène une princesse dans des œuvres qui se placent dans un rapport intertextuel ou simplement esthétique avec le conte de fées semble tout à fait naturel. Toutefois, cela est-t-il vraiment anodin chez des auteurs polonais ? Sachant que Marie est Reine de Pologne et qu'elle est un personnage national chargé de symboles. En effet, sous l'influence du romantisme national, elle incarne non seulement la patrie, elle-même ayant été sacralisée, divinisée par les romantiques, mais aussi la mère polonaise par excellence. À ce titre, elle est assimilée à la « Matka Polka » (Mère Polonaise), dépeinte par Mickiewicz dans son poème *Do matki Polki* (À la Polonaise mère, 1830). Les poètes polonais lui ont dédié nombre de leurs vers, lui ont composé des hymnes, lui ont adressé des invocations (*Pan Tadeusz*, 1834), et ce pas seulement dans le romantisme.
- 2 Le point de départ de cet article est donc un personnage féminin qui relie en filigrane des œuvres tout à fait indépendantes les unes des autres, et ce sur une période d'un siècle. Ces œuvres partagent toutefois des affinités esthétiques majeures. Elles s'inscrivent toutes dans un cadre similaire qui se caractérise par la création d'un univers propre au conte, un détournement de cette féerie au profit d'une caricature grotesque et une dimension indirectement politique. Le corpus¹ choisi comprend six textes polonais écrits entre 1834 et 1935 par des écrivains très différents : la pièce romantique *Balladyna* (1834) de Juliusz Słowacki, la saynète *Odważna księżniczka* (La princesse courageuse, 1893) de Stanisław Ignacy Witkiewicz, le roman *Ofiara królowny* (Le sacrifice de la princesse, 1906) de Jan Lemański, le conte *Kolombina zakochana* (Colombine amoureuse, 1909) de Juliusz German, le drame symboliste *Królowna Orlica* (La princesse aigle, 1916-1917) de Tadeusz

Miciński et la pièce grotesque *Iwona, księżniczka Burgunda* (Yvonne, princesse de Bourgogne, 1935) de Witold Gombowicz. L'analyse de leur personnage féminin en titre va révéler d'intéressants jeux allégoriques.

De la princesse de conte de fées à la Reine de Pologne : une femme au pouvoir ?

- 3 Dans le personnage de la princesse se trouvent ici réunies deux sphères symboliques : la mythologie universelle du conte et la mythologie nationale polonaise.

La princesse de conte de fées

- 4 Les écrivains utilisent le conte comme cadre et jouent avec ses conventions esthétiques : soit en se basant sur un conte populaire précis (*Balladyna* ; *Królewna Orlica*), soit en se servant de sa rhétorique stéréotypée (*Ofiara królewny*), soit par simples allusions (*Kolombina zakochana*), soit en se basant sur le schématisme de son action et son absence de psychologie (*Odważna księżniczka*). Ces décors approximatifs de conte de fées ne sont cependant pas innocents. Le propre du conte est d'inviter à la projection, et ce en raison de son potentiel métaphorique et sa proximité des mythes. Le lecteur adulte est naturellement enclin à chercher un message dans le conte, à y projeter sa propre réalité :
- 5 Paradoxalement, la distance du cadre traditionnel des contes (le palais, la forêt, le lointain royaume sans nom, le caractère anonyme et l'absence de particularité chez les personnages, que ce soit le roi, la reine ou la princesse prénommée Belle ou la fée aux cheveux d'or), tout ce qui n'est accessible à personne dans le milieu social et historique des conteurs ou de leur public, tout cela donne à ces histoires la capacité d'être aux prises avec la réalité. Comme le pensait Wallace Stevens, cela nous aide à voir le véritable monde (...).²
- 6 En se basant sur l'esthétique du conte de fées, les écrivains jouent avec ce potentiel afin d'amener leur public vers une lecture active et interprétative.
- 7 Pour ce faire, tous, à l'exception de German, placent leur action dans un décor de cour, dont font partie les princesses. De prime abord, elles sont des princesses typiques de conte de fées. Cela implique qu'elles sont des figures archétypiques qui n'ont rien à voir avec des êtres ordinaires³. En effet, dans les contes, « les personnages sont peu définis et schématiques ; ils correspondent à ce que Lévy-Bruhl appelait des "représentations collectives". »⁴ Ce schématisme se retrouve dans la conception morphologique de Vladimir Propp : d'après lui, chaque personnage exerce une fonction précise et c'est cette fonction qui le définit. Diverses interprétations existent quant à la signification des personnages de contes, et ce parce que leur contenu n'est pas défini.
- 8 Cependant, dans les six textes sélectionnés, les écrivains détournent les contes, écartant de ce fait les princesses de la tradition : ils leur donnent ainsi un contenu qui n'a plus rien à voir avec le conte. C'est justement au niveau du contenu qu'ils vont plus ou moins lier la princesse avec la madone.

Marie, Reine de Pologne

- 9 La popularité du culte marial, l'adoration qui lui est vouée en Pologne depuis des siècles témoignent de l'importance de Marie, Reine de Pologne, dans l'imaginaire collectif national. En cela, son image possède un immense pouvoir évocateur.
- 10 En Pologne, Marie a le statut de reine⁵ depuis déjà plus de trois siècles. En 1655, l'invasion de la Pologne par les Suédois protestants fut « miraculeusement » arrêtée à Czestochowa, au sanctuaire de Jasna Góra, centre du culte marial en Pologne depuis le XIV^e siècle. Cet événement éleva Marie au rang de symbole⁶. Le 1^{er} avril 1656, Jan Kazimierz II Waza fit de la madone la patronne et la Reine de Pologne⁷. Ce couronnement « exerça une influence décisive sur le caractère du catholicisme polonais et sur la religiosité polonaise »⁸. Il marquait aussi le lien indéfectible entre l'Église catholique et l'État, soulignant une fois de plus « l'absolutisme confessionnel »⁹ qui s'était imposé alors dans le contexte de Contre-réforme. De la même manière que Marie a fait l'objet de propagande lors des luttes entre le pape de Rome et l'empereur byzantin¹⁰, Marie a souvent été l'instrument de propagande de l'Église en Pologne, reprenant du terrain dès que le pouvoir politique était affaibli. Pascal Hachet remarque qu'en Pologne « quand le pays est fort (et la menace faible), le culte de Marie s'estompe ; quand la menace est forte, le culte de Marie resurgit »¹¹.
- 11 Car Marie protège la Pologne. Le 21 octobre 1980, marquant son soutien aux ouvriers de Gdańsk, Jean-Paul II disait Marie « vouée à la défense de notre Peuple »¹². C'est en tant que mère qu'elle remplit cette fonction. En effet, pour les Polonais, elle incarne avant tout une mère.
- (...) la Madone de Czestochowa a fini par devenir dans la mythologie nationale la figure par excellence de la mère polonaise pieuse et protectrice, souffrante pour le sort fait à son fils. Une sorte de mère absolue. Si la Pologne est le Christ des nations, alors Marie est sa mère.¹³
- 12 Cette perception de la madone la rapproche de l'archétype de la Grande Mère, tel que l'a défini Carl Gustav Jung¹⁴. Avant tout liée à la maternité, la fertilité, la génération, la Grande Mère est symbolisée par les plantes, les animaux, l'eau, le feu, etc. Elle est la Terre Mère, de laquelle naît toute vie¹⁵. Par analogie, cette assimilation entre la Mère et la Terre peut être faite entre Marie et la Terre polonaise. De la mère de la patrie à la mère patrie, il n'y a donc qu'un pas...

Une femme au pouvoir ?

- 13 En plus d'être toutes les deux issues de l'archétype de la Grande Mère, la princesse de conte de fées et Marie en tant que reine ont des points communs qui facilitent la superposition de leurs deux images : elles ne représentent pas une femme réelle et ne possèdent, de fait, aucun pouvoir politique.
- 14 L'Église catholique a présenté l'idéal inaccessible de Marie comme l'exemple pour toutes les femmes. Dans *La dignité de la femme*, livre prêchant le conformisme féminin, le cardinal Wyszyński affirme : « Le chemin de chaque femme est celui de Marie (...) Elle est la "Femme Éternelle" »¹⁶. La critique féministe s'insurge : pour Marina Warner, « la Vierge Marie n'est pas l'archétype inné de la nature féminine (...) »¹⁷. De la même manière, en

étudiant l'image de la femme dans les contes de fées, Marie-Louise von Franz doute quant au fait qu'elle représente la condition de la femme :

Le personnage féminin d'un conte représente-t-il la femme, sa situation et sa psychologie ? En effet, qu'une figure féminine joue le rôle central dans un récit ne signifie pas pour autant que celui-ci traite de la femme et des problèmes féminins tels que les femmes les ressentent (...).¹⁸

- 15 Marie-Louise von Franz décrit le statut de la femme dans les contes comme incertain, ce qu'elle explique par l'absence d'archétype de la femme dans la tradition chrétienne¹⁹ : alors que du côté masculin Dieu s'est incarné dans le Christ, du côté féminin la déesse-mère n'a connu aucune humanisation, entraînant une non-reconnaissance de l'image de la femme²⁰. L'abstraction de la femme ainsi qu'une féminité archétypale chez la princesse de conte de fées et chez Marie sont des atouts certains pour la représentation de concepts, indépendants de la condition féminine. Les présents écrivains vont se servir de cela : ils voient leur personnage de toute féminité réaliste, voire de toute présence « physique », suggérant ainsi qu'ils ne parlent pas littéralement de femmes.
- 16 L'image de la femme dans le conte et celle de Marie sont sous l'influence directe de la tradition chrétienne, dont le propre est d'être patriarcale. Elle ne reconnaît aucun pouvoir à la femme. La Trinité ne comprend aucune figure féminine et le couronnement de Marie ne lui en confère, en vérité, aucun pouvoir politique. De la même manière, la reine dans les contes ne jouit généralement d'aucune autorité. Toutefois, le patriarcat s'est construit sur des restes de la société matriarcale, ce dont témoignent certains détails. Pour Warner, « il n'existe pas d'image plus matriarcale que celle de la mère de Dieu qui conçoit son enfant sans intervention masculine »²¹. Malgré sa "patriarcalisation"²², Mireille Piarotas décèle aussi dans les contes des traces de patriarcat et de matrilinearité²³. Au sujet du rapport de la femme au pouvoir, Piarotas distingue deux groupes de contes : les contes français et allemands d'une part, les contes russes d'autre part. Dans le premier groupe, la femme sert de « courroie de transmission » pour la souveraineté masculine, entre son père et le héros qu'elle épouse, mais elle ne détient en soi aucune puissance²⁴ ; dans les contes russes, par contre, la femme peut régner²⁵ (les contes polonais sont plus proches du premier groupe). Tout en reconnaissant que la reine dans les contes n'exerce aucune autorité politique, Mireille Piarotas voit le pouvoir de la femme sous une autre forme²⁶. D'après elle, celui-ci réside dans le fait qu'elle domine les êtres vivants, que ce soit de la faune ou de la flore, sans les soumettre²⁷.
- 17 Ainsi, que ce soit dans la tradition chrétienne ou dans les contes, le statut de reine fait référence non pas à un pouvoir politique, mais aux pouvoirs innés que possède la femme sur la nature, qui se traduisent par la maternité. Princesse de conte de fées ou Reine de Pologne²⁸, elles ne sont pas des revendications de pouvoir politique pour les femmes. Elles sont des représentations de l'archétype de la Grande Mère. Telle est leur signification fondamentale. En revanche, leur image peut être utilisée à d'autres fins...

Analyse interprétative du personnage féminin

La princesse aigle

- 18 La princesse aigle, c'est en fait Lena déguisée en aigle, le symbole de la Pologne. L'identité de Lena est tout à fait indéfinie : elle n'existe qu'en tant que personnage de la princesse aigle dans le spectacle de la Nativité. Elle y incarne littéralement la princesse de Pologne²⁹

. Autrement dit, elle symbolise la Pologne tout entière. Citant Czesław Latawiec, Teresa Wróblewska décrit la princesse aigle comme « le symbole de l'éternellement jeune, ardente, nouvelle, naissante Pologne »³⁰. Anna Czabanowska-Wróbel le confirme : « Lena est véritablement la Pologne emprisonnée par le Roi des Serpents »³¹. Basé sur le conte du Roi des Serpents³², le spectacle présenté à la cour du roi est une représentation symbolique de la Pologne sous le joug allemand. La princesse de Pologne choisit de se sacrifier au Serpent à la place des milliers de jeunes hommes et femmes qui lui sont destinés. Ayant saisi les allusions à la réalité politique, Le major von Henne arrête Lena : l'emprisonnement de la Pologne colle avec la réalité. Bien qu'il soit difficile d'en évaluer la teneur ou le message caché puisqu'une grande partie de l'œuvre de Miciński a été perdue³³, on peut parler d'une allégorie de la Pologne.

- 19 Toutefois, cette allégorie passe-t-elle par Marie ? Wróblewska identifie la princesse aigle à Perłowicz³⁴, le jeune montagnard né d'une perle merveilleuse qui libère les habitants du joug du Roi des Serpents qui régnait dans les Tatras. « Elle est liée à Perłowicz par sa conscience et son empressement à donner sa vie pour le bien de la communauté. Mais le sacrifice de la princesse a un caractère unanimement patriotique, elle se sacrifie pour le peuple. »³⁵ Ce dévouement pour son peuple rappelle celui d'une mère qui protège son enfant et, par là, celui de Marie. Étant donné l'inclination de Miciński à continuellement jouer sur les symboles, sa volonté de féminiser Perłowicz et de lui donner des traits de princesse n'est certainement pas indifférente au personnage de Marie, Reine de Pologne.

Le sacrifice de la princesse

- 20 Le concept de sacrifice semble relier les œuvres de Lemański et de Miciński. Selon Mirosław Puchalski³⁶, le roman met en scène deux sacrifices. D'une part, le départ de la princesse à la recherche de l'amour constitue un premier sacrifice. D'autre part, fou amoureux, le prince se lance à son tour à sa poursuite, mais le vizir le réprime dans ses envies, l'encourage plutôt à chercher la princesse idéale, et non pas la réelle : il faut abandonner la princesse et, par là, la sacrifier. Contrairement à Miciński, il ne semble pas s'agir de sacrifice d'ordre patriotique. Les apparences sont néanmoins trompeuses.
- 21 Un passage du discours du vizir philosophe semble déterminant pour l'interprétation symbolique du roman. Pour le vizir, la princesse est portée vers la vie spirituelle. Elle est faite pour s'élever vers le concept du beau. Pour cela, « il faut qu'elle possède la conscience, c'est-à-dire qu'elle se possède elle-même. Et c'est pourquoi elle doit réfréner ses désirs, ses plaisirs, elle doit renoncer à ses péchés, et tout est péché, tout ce qui la lie à ce qui l'entoure. La volonté de soi, le désir de soi signifie l'envie de trouver son expression de pensée comme âme »³⁷. Et si le prince se purifie lui aussi, selon le vizir, il sera alors en mesure « de créer ces belles formes de princesses par la pensée seule... tout cela est possible avec l'aide d'une idée consciente du beau »³⁸. Il poursuit : « Car maintenant, s'agissant de la princesse, son beau corps ne lui appartient qu'en apparence, mais il n'est en vérité pas sien, car elle ne le possède pas. Son corps est dominé par des vétilles, des princes, des Ćwieczki, des Gwoździki³⁹... »⁴⁰ En d'autres termes, la princesse ne se possède pas, elle est sous domination, elle doit se détacher de la réalité concrète et aspirer au beau pour pouvoir exister. L'analogie avec la Pologne paraît évidente. La Pologne doit se trouver elle-même. Les princes, qui la considèrent à tort sans défaut (pour le prince, la princesse incarne l'idéal absolu : elle est pour lui « son âme, elle est pensée, beauté, vie et monde »⁴¹), ne doivent pas chercher à tout prix à avoir le pouvoir sur elle. Écrivant ces

mots alors que la Pologne n'était pas indépendante, Lemański semble prôner une quête de valeurs plutôt qu'une quête de pouvoir.

- 22 Le voyage du prince ne se termine pas par des retrouvailles avec la princesse. Le roman se conclut par un tableau fait de mer, de soleil, d'âme et de liberté :

Devant eux, s'étendait la MER, ondulant de son sein de vierge vers le ciel. Des guirlandes de mouettes volaient au-dessus de la mer, criant de joie que le SOLEIL les entoure de ses cheveux. Sur les coteaux, des oliviers, dans leur ivresse, murmuraient de leurs feuilles comme des ÂMES. Et par-delà les mers, par-delà les mouettes et par-delà les arbres, d'un pur souffle azuré respirait la LIBERTÉ.⁴²

- 23 La quête de la princesse a abouti : elle s'est trouvée. Elle est retournée à la nature, à son essence même. Lemański se sert ici de l'image de la Terre Mère, qu'il allie à la symbolique de la madone : la nature est associée à la mère, les seins de la mère à la vierge et l'idée de liberté fait référence à la souveraineté, donc à la reine. La mère, la vierge et la reine sont réunies.

Balladyna

- 24 Les différentes attributions de Marie figurent aussi dans la pièce romantique de Słowacki, mais de façon désunie. Nous pouvons reconnaître en Alina la vierge (pour Fryderyk Henryk Lewestan, Alina est « le prototype le plus heureux de notre vierge »⁴³), en la veuve la mère et en Balladyna la reine. Słowacki joue ainsi dans l'ensemble de la pièce avec la symbolique nationale, qu'il morcelle pour « embrasser l'intégralité de la vie nationale »⁴⁴ et faire de l'œuvre « une métaphore générale du XIX^e siècle politique polonais »⁴⁵. Aleksander Jabłonowski est celui qui a vu dans *Balladyna* l'allégorie nationale la plus développée. Il y a vu une allégorie non pas exacte, mais libre, rendant l'interprétation plus complexe : « presque chaque détail constitue une partie limitée obligatoire d'un tout »⁴⁶.
- 25 Au début de la pièce, dont le décor est planté dans la Pologne mythique, Balladyna est identifiée à la méchante sœur de conte de fées : elle tue sa sœur Alina lors de la cueillette de framboises pour pouvoir épouser Kirkor et ainsi assurer son ascension sociale. Après quoi, elle verse dans une spirale meurtrière qui l'amène à éliminer tous ceux qui lui font obstacle. Finalement, elle est couronnée « femme roi »⁴⁷. Tant dans son titre que dans ses comportements, sa soif de pouvoir, Słowacki masculinise Balladyna, l'éloignant ainsi non seulement de la princesse de contes de fées, mais aussi de la madone. Contrairement à elles, Balladyna aspire d'ailleurs à un véritable pouvoir politique sur la Pologne. Toutefois, le titre de roi attribué à une femme ne manque pas d'évoquer Jadwiga (1374-1399) : couronnée roi⁴⁸ à l'âge de 10 ans, elle épousa le grand-duc de Lituanie Władysław II Jagiełło qui, en échange, se fit baptiser et entreprit la christianisation de la Lituanie⁴⁹. Jadwiga fait ainsi figure d'évangélisatrice. Canonisée par Jean-Paul II en 1987, elle est aujourd'hui considérée comme une sainte et, en raison de sa foi, sa pureté (pourtant mise en doute par les historiens) et son jeune âge, est souvent assimilée à la Vierge Marie. Par ailleurs, des traits physiques de la madone et de la princesse de conte de fées se retrouvent dans Balladyna : tout comme Alina, elle a leur blancheur de peau (Balladyna se fait appelée « Bladyno » [dérivé de « pâle »] par sa mère⁵⁰) et leurs cheveux dorés (Kirkor les compare à « des petits anges dorés à l'aube »⁵¹). Cependant, Balladyna, elle, porte l'empreinte du sang, qui s'imprime sur son front⁵². Słowacki semble ici jouer avec les couleurs de la Pologne : il associe le blanc de la pureté à celui de la pâleur et le

rouge au sang. Non seulement Marie est morcelée en trois, à l'image des territoires annexés de la Pologne, mais, en plus, la part de Marie qui aspire à la reconquête du pouvoir s'est salie les mains. La souveraineté illégitime de Balladyna l'amène finalement à se juger elle-même pour ses actes, en conséquence de quoi elle est punie par Dieu qui la fait disparaître, en lui jetant sa foudre.

- 26 Słowacki détourne les symboliques, les traditions, brouille les pistes, éveillant ainsi de multiples associations et interprétations. Balladyna ne s'inscrit pas dans la simple logique interprétative de la reine qui représente la Pologne, mais elle représente un de ses visages.

La princesse courageuse

- 27 De par son caractère violent, la princesse de Witkacy est proche de Balladyna. Elle lâche le carlin sur le voleur, qui a eu l'envie de dépouiller le roi, et tire sur le bourreau pour sauver son père, le roi. Le juge avait en effet condamné le roi à la pendaison pour n'avoir pas respecté le droit, en ayant donné l'ordre de tuer le voleur et le faux mendiant. Seul le juge agit normalement, les autres personnages, dont la princesse, sont assez étranges⁵³.
- 28 Le jeune Witkacy dédie cette œuvre à sa mère et donne pour prénom à l'héroïne en titre celui de Marie. Par son action, la princesse apparaît du côté du pouvoir, prête à tout pour le défendre. Witkiewicz ne mentionne rien d'autre à son sujet, mais a priori il est légitime de supposer qu'il joue avec la symbolique mariale et avec le rôle qu'elle joue en Pologne. Néanmoins, elle ne semble pas faire figure d'allégorie de la Pologne.
- 29 Par contre, la symbolique mariale aura une influence certaine sur l'image de la femme dans les œuvres plus tardives de Witkacy. En effet, à côté de la femme démoniaque, Witkacy représente souvent une jeune fille innocente et douce, telle que Zofia Osłabędzka dans *L'adieu à l'automne*.

Yvonne, princesse de Bourgogne

- 30 Yvonne est un vulgaire laideron qui reste inexorablement silencieux et apathique. D'origine roturière, elle se retrouve à la cour, où son apparence offense et dégoûte, à tel point que le Prince Philippe décide de l'épouser. Yvonne est loin d'incarner une femme réaliste. Monika Żółkoś avait remarqué que « dans le cas d'Yvonne, les définitions formulées par les courtisans et leurs comportements pendent dans le vide, ils ne définissent pas la condition de la jeune fille qui constitue un "système fermé" »⁵⁴. Yvonne n'est pas une femme. Elle est un concept.
- 31 Dans cette pièce, Gombrowicz s'inspire de façon évidente des symboles chrétiens. Le silence d'Yvonne fait directement référence à la tradition chrétienne, qui proclame la vertu du silence, de l'obéissance et de la discrétion pour les femmes, comme il est affirmé dans la première épître de saint Paul à Timothée⁵⁵. Ce silence, Yvonne le rompt à un moment significatif. Philippe lui demande : « Crois-tu en Dieu ? Pries-tu ? Crois-tu que le Christ est mort pour toi sur la croix ? »⁵⁶. Elle répond : « oui ». La seule réaction émotive d'Yvonne semble, elle aussi, significative. Content d'être débarrassé d'Yvonne, maintenant aimée par Innocent, Philippe bénit leur amour. Sur ce, elle se met à pleurer : « Elle pleure ? C'est de bonheur »⁵⁷. Les larmes constituent l'attribut de Marie en tant que Mater dolorosa. Or, « c'est sous l'aspect de *Mater dolorosa* que Marie s'identifie le mieux

avec les déesses de la fertilité du monde antique »⁵⁸. Enfin, cette image de mère est complétée par celle de reine : « Si moi je suis prince, elle c'est une reine. Une reine orgueilleuse, une reine offensée... »⁵⁹ À travers Yvonne s'esquisse donc une caricature de Marie, symbole de Pologne.

- 32 Certains détails laissent penser que Gombrowicz fait allusion à la Pologne. Pour décrire son apathie, Gombrowicz reprend l'image du sang. Yvonne a « le sang paresseux » : « D'après les médecins, il suffirait qu'elle devienne un peu plus vivante, un peu plus gaie, son sang circulerait plus vite, elle deviendrait plus vivante. Ça alors, c'est un cas, un vrai cercle vicieux. »⁶⁰ Pour Philippe, elle croit en Dieu parce qu'elle est infirme et son organisme est tellement ankylosé qu'il ne peut plus absorber de médicaments : Cyrille y voit une punition pour ses péchés⁶¹. D'autre part, personnage dérangent, elle rappelle au roi et à la reine certains de leurs « péchés »⁶², ce qui va les motiver à la tuer. Enfin, c'est sans doute sa mort, voulue par tous, qui est la plus chargée de symboles. À peine couronnée princesse de Bourgogne, elle s'étrangle avec une arête de perche. Or le poisson a été le symbole du Christ⁶³. Elle pense donc que le Christ est mort pour elle et elle meurt par lui, comme la Pologne catholique. Ce meurtre « par en haut » ferait-il allusion à une Pologne tuée par ses pays voisins, auxquels elle rappelait des « péchés » dérangeants ? Toutefois, le fait qu'elle meurt ainsi sans l'intervention directe d'une main extérieure n'évoquerait-il pas la mort de la Pologne de l'intérieur, par son propre peuple très religieux, représenté par le Christ ? Gombrowicz dépeint donc l'histoire de son pays avec une ironie non masquée.

Colombine amoureuse

- 33 « Je rêvais autrefois d'un pays où vivaient des femmes calmes, douces et fières, qui savaient qu'elles n'étaient faites que pour l'amour. Et je rêvais qu'il s'agissait des Polonaises. Je crois que ceux qui tuent dans nos femmes l'aptitude à aimer et ne leur reconnaissent que le droit de se salir, sont maudits et méritent une mort destructrice. Rendez-moi mon pays ensoleillé et restituez-le-moi tel qu'il était quand vous l'avez pris ! »⁶⁴. Ces paroles, prononcées à la fin du récit par un Pierrot, sont des paroles clés. Elles font ouvertement allusion à la perte de la Pologne et la mettent en parallèle avec les femmes : le destin des femmes est celui de la Pologne. Notons que ces femmes idéales sont calquées sur le modèle chrétien : douces et calmes.
- 34 Colombine est un échantillon de ces femmes qui ont subi cette chute. « Il y a un siècle, elle était certainement une grande dame à la cour d'un roi, le roi Staś ? Et aujourd'hui, elle est sans doute une danseuse au Variété. Car les temps vont de mal en pis. »⁶⁵
- 35 Le portrait de Colombine est très complexe. « Colombine, femme pour tous, dans laquelle vous aimez votre propre désir, et surtout celui des autres, élégante femme rire, danseuse de "la joie de la vie", qui vous enivre par la poésie des batistes et des dentelles ainsi que par sa beauté diabolique d'enfant, œuvre magistrale du sage Lucifer. »⁶⁶ Réunissant en elle diabolisme et pureté, elle incarne un absolu : « Elle, votre seule nostalgie, votre pensée la plus secrète sortie du berceau de l'âme. (...) Elle, immortelle. »⁶⁷ Elle représente la femme éternelle au statut royal. En effet, son bien-aimé la décrit ainsi : « tes lèvres au miracle de princesse au bois dormant sont un conte »⁶⁸. Il la qualifie aussi de cadeau « royal » de sa vie⁶⁹. Aussi ses couleurs rappellent celles de la Pologne : elle a des cheveux dorés, des lèvres rouges et porte des habits pourpres et blancs. Enfin, avant de mourir, son amoureux lui murmure : « Qui es-tu, originale ? Je ne te connais pas. »⁷⁰ Mystère

insaisissable, Colombine se comporte comme une femme égarée. À travers Colombine, German dépeint une Pologne abandonnée, méprisée et appelle à la restauration de son pays dans la dignité.

Jeux allégoriques

- 36 Michał Bałucki⁷¹ parlait de cette tendance exagérée au XIX^e siècle à voir systématiquement dans tout une allégorie, et ce sous l'influence de la censure et de la nécessité de cacher les idées polémiques : « Dans chaque héroïne du poème on devinait la Pologne, dans chaque tyran un ennemi et on attribuait au poète des idées qu'il n'avait pas. C'est ce qui se passa ici : on voulait absolument faire de *Balladyna* une allégorie alors que Słowacki voulait juste représenter notre sombre passé. »⁷² Si Bałucki prévient les excès d'interprétation, il ne pouvait par contre pas nier que, dans sa représentation du passé de la Pologne, Słowacki jouait avec la symbolique nationale et, par là, avec l'allégorie. C'est sur ce jeu avec l'allégorie qu'il faut ici mettre l'accent.
- 37 Les six écrivains jouent avec l'imaginaire collectif, avec les symboles nationaux, religieux et avec l'inclination du lecteur à sur-interpréter le conte. On peut parler de jeux allégoriques. Pour Jerzy Jarzębski, le jeu littéraire fonctionne comme suit :
- Cherchant soit à divertir le lecteur soit à lui communiquer d'importantes vérités, l'auteur y met en scène, dans un univers artificiel, une série d'activités artificielles qui s'incarnent dans différents rôles et invitent le lecteur à collaborer. C'est dans des masques et des costumes que l'écrivain et le lecteur réalisent les buts de l'œuvre, qui leur sont imposés par la convention. De cette manière, ils se divertissent en quelque sorte au-delà de ces conventions ou s'entendent sur des choses sérieuses.⁷³
- 38 Dans les textes étudiés, c'est le conte qui marque l'entrée de jeu sur le terrain allégorique. En puisant dans différentes strates symboliques qui se répondent entre elles, les auteurs créent un labyrinthe d'allégories. Chaque figure est allégorie de quelque chose qui est l'allégorie d'autre chose.
- 39 Joëlle Gardes Tamine décrit l'allégorie comme mettant en scène « un phore concret qui sert à illustrer un thème abstrait, en particulier quand elle consiste en une personnification »⁷⁴. Si cette définition générale se prête au phénomène décrit dans le présent article, son mode d'application pose problème : « Lorsqu'on décode une allégorie, chacun de ses termes peut être mis en correspondance avec les termes de la série du sens spirituel »⁷⁵. De plus, « l'allégorie exclut toute forme de contact entre le thème et le phore »⁷⁶. Or, en activant les sphères symboliques du conte, du christianisme et de la mythologie nationale, les auteurs misent sur l'interpénétration des images et des concepts, qui sont ici tous liés à l'archétype de la Grande Mère. L'originalité de ces textes tient justement au fait qu'ils mettent en place des jeux allégoriques, basés sur la structuration des symboles en allégorie (étant donné qu'à la différence de l'allégorie, le symbole est structuré en lui-même et n'impose pas sa structure au texte⁷⁷), créant ainsi plusieurs étages d'interprétation : la femme – la princesse – la reine – Marie – la Pologne. Le lien entre la femme et le concept de Pologne est la reine. En réunissant en son sein la femme et le pouvoir, la reine fait référence aux pouvoirs de la nature et fait ainsi appel à un pouvoir légitime, à un retour à l'essentiel, aux valeurs fondamentales.

Conclusion

- 40 Les interprétations proposées ne prétendent pas être absolues. Elles constituent une tentative d'illustrer le détournement de la symbolique de Marie, Reine de Pologne, par des jeux allégoriques. L'originalité des six œuvres analysées tient à l'utilisation de l'univers du conte, dont l'apport est double : d'une part, il permet de superposer l'image de la princesse avec celle de Marie en tant que reine et, d'autre part, de par son caractère ludique et son pouvoir métaphorique, il invite à ce jeu allégorique, à ce cache-cache d'idées, de critiques, de revendications concernant la Pologne.
- 41 La femme comme allégorie nationale, en relation avec la Grande Mère, n'est pas propre à la Pologne : citons entre autres Britannia, Marianne, Italia, Germania, Helvetia, etc.
- 42 En revanche, la particularité de la Pologne tient au fait que cette femme est avant tout une figure du christianisme, qui a également servi à propager un modèle conformiste de la femme, celui de « Matka Polka ». Aujourd'hui, c'est au tour des féministes polonaises de s'emparer de ce personnage pour exprimer leurs revendications dans une société catholique conservatrice. Dans leur revue « ZADRA », pilier des « gender studies » en Pologne, elles ont ainsi imaginé avec humour le personnage de « Matka Bolka »⁷⁸ (« La Mère souffrance », avec un petit clin d'œil à Bolek, l'acolyte de Lolek dans les célèbres dessins animés). Les féministes attaquent de plein front le mythe romantique de « Matka Polka », vers de Mickiewicz à l'appui⁷⁹.
- 43 Ainsi, alors qu'elle était à la base vide de tout pouvoir politique et de féminité, la madone est devenue le porte-drapeau tant de l'un que de l'autre. Toutefois, sa symbolique n'est-elle pas elle-même avant tout le symbole de la puissance de l'Église catholique en Pologne ?

NOTES

1. Les citations dont le traducteur n'est pas mentionné ont été traduites par l'auteur de l'article.
2. Warner M., *From the Beast to the Blonde : on Fairy Tales and their Tellers* (De la bête à la blonde : à propos des contes de fées et de leur conteurs), Chatto and Windus, Londres, 1994, p. XVI.
3. von Franz M.-L., *La femme dans les contes de fées* (trad. de Francine Saint René Taillandier, Albin Michel, Paris, (1972) 1993, p. 15.
4. *Ibid.*, p. 18.
5. C'est l'Assomption, c'est-à-dire l'élévation de Marie en son âme et corps au ciel, qui fait d'elle officiellement une reine. Le dogme de l'Assomption a été proclamé en 1950 par Pie XII. (Mazenod L., Schoeller Gh., *Dictionnaire des femmes célèbres de tous les temps et de tous les pays*, Robert Laffont, Paris, 1992, p. 557).
6. Müller W., *Trudne stulecie (1648-1750)* (Un siècle difficile [1648-1750]), in : *Chrześcijaństwo w Polsce. Zarys przemian 966-1945* (Le christianisme en Pologne. Ébauche des changements 966-1945),

- Kłoczowski J. (dir.), Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin, 1980, p. 169.
7. Częstochowa. *Dzieje miasta i klasztoru jasnogórskiego. Okres staropolski* (Częstochowa. Histoire de la ville et du couvent de Jasna Góra. Époque de vieille Pologne), t. 1, Kiryk F. (dir.), Urząd Miasta Częstochowy, Częstochowa, 2002, p. 334.
8. Müller W., *Op. cit.*, p. 170.
9. Kłoczowski J., *Dzieje chrześcijaństwa polskiego* (Histoire du christianisme polonais), Świat Książki, Varsovie, 2007, p. 152.
10. Warner M., *Seule entre toutes les femmes: mythe et culte de la Vierge Marie* (trad. de Nicole Ménant), Rivages, Marseille, 1989, p. 108.
11. Hachet P., *Du trauma à la créativité. Essai de psychanalyse appliquée*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 85.
12. Jean-Paul II, « Maryja dana ku obronie naszego Narodu. Audienca dla pielgrzymów z Polski. Watykan, 21 października 1980 » (« Marie dédiée à la défense de notre Peuple. Audience pour les pèlerins de Pologne. Vatican, 21 octobre 1980 »), in : Jean-Paul II, *Jasnogórska Matka i Królowa* (Mère et Reine de Jasna Góra), Instytut Wydawniczy Pax, Varsovie, 2006, p. 53.
13. Hachet P., *Op. cit.*, p. 85.
14. Warner M., *Seule entre toutes les femmes...*, *Op. cit.*, p. 302.
15. Neumann E., *Wielka Matka* (La Grande Mère) (trad. de Robert Reszke), Wydawnictwo KR, Varsovie, 2008, p. 58.
16. Wyszyński St., *Godność kobiety* (La dignité de la femme), Instytut Wydawniczy Pax, Varsovie, 2001, p. 46.
17. Warner M., *Op. cit.*, p. 304.
18. von Franz M.-L., *Op. cit.*, pp. 8-9.
19. *Ibid.*, p. 13.
20. *Ibid.*, pp. 44-45.
21. Warner M., *Op. cit.*, p. 57.
22. Zipes J., *Le conte de fées et l'art de la subversion* (trad. de François Ruy-Vidal), Payot, Paris, 1986, p. 18.
23. Piarotas M., *Des contes et des femmes. Le vrai visage de Margot*, Imago, Paris, 1996, pp. 64-65.
24. *Idem.*
25. *Ibid.*, p. 67.
26. *Ibid.*, p. 63.
27. *Ibid.*, p. 81.
28. Pendant la sombre période des troubles du XVII^e siècle, face à un « Dieu menaçant punissant le peuple pour ses péchés, les qualités maternelles et la bonté de la Mère de Dieu sont devenues particulièrement proches et dignes de confiance » (Müller W., *Op. cit.*, p. 170).
29. Miciński T., *Królewna Orlica* (La princesse aigle), in : Miciński T., *Utwory dramatyczne* (Oeuvres dramatiques), t. 4, Wydawnictwo Literackie, Cracovie-Wrocław, 1984, p. 41.
30. Wróblewska T., « Nota wydawcy » (Note de l'éditeur), in : Miciński T., *Ibid.*, p. 127.
31. Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski* (Le conte dans la littérature de la Jeune Pologne), Universitas, Cracovie, 1996, p. 193.
32. Wróblewska T., « Przypisy do Królewny Orlicy » (Notes de La princesse aigle), in : Miciński T., *Op. cit.*, p. 170.
33. Wróblewska T., « Nota wydawcy », *Op. cit.*, p. 122.
34. Wróblewska T., « Przypisy do Królewny Orlicy », *Op. cit.*, p. 171.
35. *Idem.*
36. Puchalski M., « Bajarz polski i młodopolski » (Le conteur de Pologne et de la Jeune Pologne), in : Lemański J., *Ofiara królewny* (Le sacrifice de la princesse), Wydawnictwo Literackie, Cracovie-Wrocław, 1985, p. 22.

37. Lemański J., *Ibid.*, p. 65.
38. *Idem.*
39. Ćwieczek et Gwoździk sont les noms des rois dont la princesse, le prince et le vizir traversent les royaumes.
40. Lemański J., *Op. cit.*, p. 65.
41. *Ibid.*, p. 31.
42. *Ibid.*, p. 167.
43. Bizan M., Hertz P., *Głosy do „Balladyny”* (Les voix à « Balladyna »), Państwowy Instytut Wydawniczy, Wrocław, 1953, p. 252.
44. Ratajczakowa D., *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze* (Les tableaux nationaux dans le drame et au théâtre), Wiedza o kulturze, Wrocław, 1994, p. 108.
45. Cité in : Markiewicz H., « Metamorfozy Balladyny » (Les métamorphoses de Balladyna), in : Markiewicz H., *Literatura i historia* (Littérature et histoire), Universitas, Cracovie, 1994, p. 313.
46. Cité in : *Ibid.*, p. 286.
47. Słowacki J., *Balladyna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo, Biblioteka Narodowa, Wrocław-Varsovie-Cracovie-Gdańsk, 1976, pp. 207-208.
48. Kłoczowski J., *Historia Polski. Od czasów najdawniejszych do końca XV wieku* (L’histoire de Pologne. Des temps les plus reculés au XV^e siècle), Instytut Europy Środkowej Wschodniej, Lublin, 2000, p. 62.
49. *Idem.*
50. Słowacki J., *Op. cit.*, p. 94.
51. *Ibid.*, p. 50.
52. *Ibid.*, p. 94.
53. Gerould D. C., *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz* (Stanisław Ignacy Witkiewicz en tant qu’écrivain) (trad. polonaise de Ignacy Sieradzki), PIW, Varsovie, 1981, p. 48.
54. Żółkoś M., « „Potwora do wzięcia” czy „cud dziewczynka” ? Sceniczne wykładnie Iwony i Albertynki w świetle kulturowych przemian cielesności » (« Monstre à prendre » ou « fille miracle » ? Expositions scéniques d’Yvonne et d’Albertine à la lumière des changements culturels de la corporalité), in : « PAMIĘTNIK TEATRALNY », z. 4, 2004, pp. 592-593.
55. « Pendant l’instruction, la femme doit garder le silence, en toute soumission. » (« Deuxième épître de saint Paul à Timothée » [2 Tm], 2 : 11. Édition utilisée : *La Sainte Bible* (traduite en français sous la direction de l’École biblique de Jérusalem), Éd. du Cerf, Paris, 1956).
56. Gombrowicz W., *Yvonne, princesse de Bourgogne* (trad. de Constantin Jelenski et Geneviève Serreau), in : Gombrowicz W., *Théâtre*, Gallimard, Paris, (1982) 2001, p. 47.
57. *Ibid.*, p. 56.
58. Warner M., *Seule entre toutes les femmes...*, *Op. cit.*, p. 204.
59. Gombrowicz W., *Op. cit.*, p. 34.
60. *Ibid.*, p. 32.
61. *Ibid.*, p. 48.
62. *Ibid.*, p. 74.
63. Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, (1969) 1982, p. 774.
64. German J., *Kolombina zakochana* (Colombine amoureuse), in : German J., *Historje o pajacach* (Histoire de polichinelles), Towarzystwo Wydawnicze « Rój », Varsovie, 1929, p. 75.
65. *Ibid.*, p. 66.
66. *Ibid.*, p. 65.
67. *Ibid.*, p. 66.
68. *Ibid.*, p. 67.
69. *Ibid.*, p. 70.
70. *Ibid.*, p. 71.

71. Cité in : Markiewicz H., *Op. cit.*, p. 285.
72. *Idem.*
73. Jarzębski J., *Gra w Gombrowicza* (Jeu à Gombrowicz), Państwowy Instytut Wydawniczy, Varsovie, 1982, p. 35.
74. Gardes Tamine J., « Avant-propos », in : *L'allégorie. Corps et âme*, Gardes Tamine J. (dir.), Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2002, p. 9.
75. Gardes Tamines J., Pelizza M.-A., « Pour une définition restreinte de l'allégorie », in : *L'allégorie. Corps et âme*, *Ibid.*, p. 14.
76. *Ibid.*, p. 17.
77. Gardes Tamine J., Molino J., *Introduction à l'analyse de la poésie. Vers et figures*, t. 1, Paris, PUF, (1987) 1992, p. 187.
78. *Matka Bolka* (Mère souffrance), in : » ZADRA », n° 3-4, 2008, p. 114.
(Voir : <http://efka.org.pl/index.php?action=matka>)
79. Matko par excellence Polko, in : » ZADRA », *Ibid.*, p. 60.
-

INDEX

Index géographique : Pologne

Mots-clés : conte de fée, littérature polonaise, princesse, reine de Pologne

Index chronologique : XIXe siècle, XXe siècle

AUTEURS

KATIA VANDENBORRE

Doctorante à l'Université Libre de Bruxelles (Belgique) et à l'Université de Varsovie (Pologne) ;
membre du comité de rédaction de « Slavica Bruxellensia »