

Autour du *Deuxième espace*.

Sur la composition du dernier recueil de Czesław Miłosz¹.

Dans *La terre inépuisable* 1984, nous trouvons une note de Miłosz qui a été remarquée par beaucoup de connaisseurs, puisqu'elle semble refléter l'essentiel de la conception que l'auteur avait de sa poésie:

Pour écrire un poème qui vaut quelque chose il faut savoir plus que ce qui y est exprimé. La conscience précède tous les moyens d'expression possibles. Et le regret que dans la mémoire des gens, nous restons plus bêtes que nous n'étions dans nos moments de compréhension aigüe.

Labyrinthe. Erigé de jour en jour par des mots, des sons de la musique, des lignes et des couleurs de la peinture, des pierres de la sculpture et de l'architecture. Perdurant des siècles, il est si attirant pour les visiteurs qu'une personne qui pénètre dans son intérieur n'aura plus besoin du monde; fortifié, car fondé contre le monde. Et ce qui en semble être le plus étonnant: quand il s'agit de se délecter de ce labyrinthe en lui-même, il se disperse tel un palais

Abréviations:

DP Druga przestrzeń (Le deuxième espace)
NO Nieobjęta ziemia (La terre inépuisable)

¹ Czesław Miłosz, *Druga przestrzeń*, Kraków, Znak 2002. Toutes les traductions sont les miennes et éventuellement revues par la rédaction. Les citations indiquent les initiales du volume (DP), le titre ou l'incipit du poème en version française, et la page.- J'ai beaucoup profité de la lecture de Jerzy Szymik, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice : Księgarnia Św. Jacka, 1996 et des travaux de Lidia Banowska ("Język i prawda. O Traktacie teologicznym Czesława Miłosza", in: Katarzyna Meller, Krzysztof Trybuś (éd.), *Literatura i język* , Poznań Wyd. Poznańskie Studia Polonistyczne 2004, pp. 187 – 194; "Poeta religijny" (chapitre d'une monographie encore non publiée et qui porte sur les traditions mickiewiczziennes dans la poésie de Czesław Miłosz. Mme Banowska y discute largement du volume *Le deuxième espace* et des relations de ce dernier avec les *Sentences et réflexions* d'Adam Mickiewicz, toutefois sans vouer trop d'attention aux questions de composition ou autres problèmes formels). Parmi les critiques littéraires que j'ai pu lire, j'ai trouvé le plus de compréhension pour la structure des recueils de Miłosz auprès de Jan Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków : Znak, 1998 (v. surtout son commentaire sur *La terre inépuisable*, pp. 110-115). Mais le mérite d'avoir introduit l'approche compositionnelle à la recherche de la poésie métaphysique moderne, et notamment celle de Miłosz, revient à Arent van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm : nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków : Universitas, 1998 - cf. la lettre de Miłosz du 12 avril 1999 à Magdalena Rybka. Le poète y confirme l'idée de la jeune chercheuse que chaque volume de poèmes présente une certaine unité, en citant Nieukerken, qui assume que tous les volumes d'un auteur (et notamment de lui-même, Miłosz) constituent un seul livre (d'après Magdalena Rybka, *Zamieszkać w zdaniu. O składni tekstów poetyckich Czesława Miłosza*, Poznań Wyd. WIS 2002, p. 28, note 64). Je remercie Mmes Magdalena Rybka et Lidia Banowska, Université de Poznań, de m'avoir aimablement transmis leurs travaux.

tissé de brouillard. Car il ne s'appuie que sur un élan d'aller au-delà, ailleurs, à l'autre côté (NO, p. 31)².

Le deuxième espace est un exemple très marqué de cet élan d'aller au-delà. Pour en dire plus, il s'est éloigné de la poésie moderne au même degré que les *Sentences et réflexions* de Adam Mickiewicz par rapport à la poésie romantique. Toutes différences mises à part, il s'agit, dans les deux cas, d'une poésie religieuse et mystique qui, dans une certaine mesure, dépasse la poésie dans le sens courant du mot³. Le terme technique "mystique" désigne d'ailleurs toute idée d'une union entre Dieu et l'être humain. Une source importante pour une compréhension approfondie du *Deuxième espace* est en fait le volume *Storge*, un recueil de textes hautement mystiques d'Oscar de Milosz compilé et traduit par Czesław Miłosz en 1993⁴. Au niveau formel, les *Sentences et réflexions* marquent ledit écart de la poésie habituelle de son temps par un retour archaïsant aux structures métriques et rythmiques du baroque. En revanche, une grande partie des poèmes du *Deuxième espace* entretiennent une relation sensiblement plus dynamique avec la prose qu'avec la poésie à incantation lyrique. Rappelons qu'après la diatribe de Gombrowicz *Contre les poètes*, Milosz avait "avoué" que Gombrowicz avait en principe raison. Dans le *Prologue* au *Traité Poétique* il formulera même "Avec une prise de raillerie, de bouffonnerie et de satire, / La poésie sait encore plaire. / On respecte alors sa valeur. / Mais ces luttes où la vie est l'enjeu / Se déroulent en prose. Il n'en fut pas toujours ainsi". Cet « aveu » étonnera Gombrowicz qui ne se rendait pas compte que son ami et adversaire était en train d'élaborer un langage « entre » la poésie et la prose justement pour pouvoir dire des choses essentielles⁵. *Le deuxième espace* peut être considéré comme point final de ce

² Żeby napisać mądry wiersz trzeba wiedzieć więcej niż jest w nim wyrażone. Świadomość wyprzedza jakiegokolwiek środki wyrazu. I ten żal, że zostajemy w pamięci ludzi głępszymi niż byliśmy w naszych chwilach ostrego zrozumienia.

Labirynt. Budowany codzien słowami, dźwiękami muzyki, liniami i barwami malarstwa, bryłami rzeźby i architektury. Trwający wieki, tak ciekawy do zwiedzenia, że kto się w nim zanurzy, nie potrzebuje już świata, warowny, bo założony przeciwko światu. I największy chyba dziw: że kiedy nim się delectować samym w sobie, rozchwiewa się niby pałace utkane z mgły. Gdyż podtrzymuje go tylko dążenie do wyjścia poza, dokądś, na drugą stronę.

³ Lidia Banowska, *Poeta religijny...*, cite des protestes que le poète avait avancés contre les voix qui l'avaient étiqueté comme poète catholique ou religieux après *Le deuxième espace*. Mais ceci signifie uniquement qu'il réclamait d'être considéré toujours comme poète authentique.

⁴ Oskar Miłosz, *Storge*. Przetłóżył i wstępem opatrzył Czesław Miłosz, Kraków Wyd. Znak 1993.

⁵ *Contre les poètes* existe en deux versions, l'une de 1951, traduite en français dans l'édition Witold Gombrowicz, *Contre les poètes*. Préface de M. Carcassonne et C. Guias, Paris Edition Complexe 1988, 39-60; l'autre se trouve dans le *Journal*, vol I. La réponse du poète, dont je dispose uniquement en version polonaise (Czesław Miłosz, "List do

travail d'élaborer un langage qui puisse parler de la religion et de la relation à Dieu sans devenir « plus grand » que le poète ou son lecteur⁶. Un poème qui présente et discute ce langage intermédiaire est le suivant:

Je m'excuse

Je m'excuse, révérends théologiens, pour le ton qui ne convient pas
au violet de votre toge.

Je me tourne et retourne dans le lit de mon style
en cherchant quand je serai à mon aise,
ni trop saintement, ni de façon trop mondaine.

Il doit y avoir un lieu intermédiaire, entre abstraction
et infantilisation, afin qu'on puisse parler
sérieusement des choses vraiment sérieuses.

Les dogmes catholiques sont quasiment trop hauts
Par quelques centimètres, nous nous étirons sur les doigts des pieds et alors
pour un moment il nous semble que nous voyons.

Mais le secret de la Sainte Trinité, le secret du Pêché
Originel et le secret de la Rédemption
sont blindés contre la raison.

Qui essaie en vain de connaître l'histoire
De Dieu avant la création du monde, et d'apprendre, quand
Dans Son Royaume se passa le cassement en bon et en mal.

Et qu'est-ce qu'en peuvent comprendre les fillettes vêtues en blanc
qui procèdent à la première communion?

Même pour les théologiens aux cheveux gris c'est un peu trop,
donc ils ferment le livre en faisant valoir
l'insuffisance de la langue humaine.
Ce n'est pourtant pas une raison suffisante
de gazouiller sur le doux petit enfant Jésus sur le petit foin.
(DP, p. 66)⁷

Gombrowicza" (1951), in: Witold Gombrowicz, *Varia 2. Polemiki i dyskusje*, Kraków Wyd. Literackie 2004, pp. 58 – 65) donne en principe raison au romancier à la "poésie pure", tout en laissant transparaître qu'il travaillait lui-même sur un autre type de poésie. La citation du *Traité Poétique* suit l'édition Czesław Miłosz, *Poezje*. Tom II, Paris Institut Littéraire 1981, p. 9.

⁶ On trouve une documentation des commentaires de Miłosz au sujet de son travail du langage dans les travaux de Lidia Banowska; le recueil DP contient d'ailleurs lui-même toute une série de remarques à ce sujet. Ce travail de langage est d'ailleurs inséparablement lié à un mélange tout à fait particulier des genres où un rôle spécifique appartient au narratif qui vient au secours au lyrique pour relâcher et desserrer le discours philosophique, théologique, hermétique (une idée semblable avait été avancée par Ryszard Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, p. 67).

Miotam się i przewracam w łożu mojego stylu,
szukając kiedy będzie mi wygodnie,
ani za świątobliwie, ani zanadto świecko.

Musi być miejsce środkowe, między abstrakcją
i dziecinnieniem, żeby można było rozmawiać
poważnie o rzeczach naprawdę poważnych.

L'incantation poétique est réduite presque à zéro dans ce texte; il reste que la cadence rythmique "naturelle" de la phrase orale est légèrement mise en profil par la segmentation typographique du texte, ce qui résulte de surcroît en un jeu entre la voix levée et baissée de chaque fin de vers et entre les structures rythmiques des lignes⁸. On voit donc que le type spécial de poésie que nous présente Milosz n'exclut aucunement de prendre en considération les aspects formels. Le critique littéraire est en tout cas obligé de faire abstraction de ses convictions personnelles et de traiter un volume comme *Le deuxième espace* à l'aide tant de son petit technique habituel, que de catégories et de termes appropriés au caractère inhabituel de son objet. -

La composition de tout recueil poétique a en fait quelque chose d'un labyrinthe. C'est un labyrinthe qui repose sur des mots et des textes, mais qui en tant qu'espace labyrinthique dépasse le texte individuel et même la sphère de la langue. On a dit des recueils poétiques d'un Paul Celan qu'ils constituent un espace, où la confrontation des poèmes individuels crée de nouvelles significations *dans le silence extra verbal*⁹. Ceci peut être appliqué à des recueils et des livres poétiques de toute période, non seulement du 20^e siècle. Tout recueil de poèmes peut créer un espace qui s'élève au-dessus du niveau du texte individuel. C'est d'ailleurs depuis toujours un domaine de

Katolickie dogmaty są jakby o parę centymetrów
za wysoko, wspinamy się na palce i wtedy
przez mgnienie wydaje się nam, że widzimy.

Ale tajemnica Trójcy Świętej, tajemnica Grzechu
Pierworodnego i tajemnica Odkupienia
są opancerzone przeciw rozumowi.

Który na próżno próbuje dowiedzieć się o dziejach
Boga przed stworzeniem świata, i o tym, kiedy
w Jego Królestwie dokonał się rozłam na dobro i zło.

I co z tego mogą zrozumieć białe ubrane dziewczynki
przystępujące do pierwszej komunii?

Choć i dla siwych teologów to trochę za dużo,
więc zamykają księgę powołując się
na niewystarczalność ludzkiego języka.
Nie jest to jednak dostateczny powód,
żeby szczebiotać o słodkim dzieciątku Jezus na sianku.

⁸ Il va sans dire que cette brève caractéristique entre dans ce que les versologues polonais ont baptisé "système quatre" (après le syllabisme, le syllabotonisme et le tonisme). Mais Milosz dépasse la pratique habituelle de ce "système" (telle qu'on la trouve chez beaucoup de poètes contemporains, dont Milosz lui-même, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz) en rallongeant les lignes et en évitant les enjambements. Ceci n'exclut pas qu'on trouve dans les textes poétiques de ce genre des allusions aux formats syllabiques traditionnels, tels le onze et le treize syllabes.

libre expérimentation vu qu'il n'a jamais été réglementé par les manuels de poésie. Le nouvel espace extra verbal basé sur la composition d'un recueil de poèmes peut se remplir de toute sorte de conceptions qui vont par exemple de l'idée de créer un cosmos poétique purement artistique et autoréférentiel ou au contraire un modèle du monde réel ou d'une cité céleste; de l'idée d'un ordre harmonieux jusqu'au chaos total, de l'idée d'une communauté idéale jusqu' à celle de la solitude totale de l'individu. Il est peut-être intéressant mais peu convaincant que récemment, un critique allemand a réclamé la forme du cycle poétique pour la culture catholique¹⁰.

Le titre *Deuxième espace*, même s'il revêt encore d'autres sens plus évidents et plus importants, se laisse facilement référer à ce nouvel espace qui émane de la "coopération" des poèmes individuels du volume. Le recueil ne veut certainement pas être admiré pour la seule beauté de sa composition. Comme le nous dit le titre, il s'appuie plutôt sur une pulsion de "passer au-delà, ailleurs, à l'autre côté". C'est une tendance qui joue sur tous les niveaux de la structure sémantique du recueil: chaque poème individuel aura un élan de se dépasser vers un ou plusieurs autres poèmes du même recueil, et/ou dépasser même les limites du recueil entier. Soulignons dès le début que la grande plupart des poèmes du *Deuxième espace* ont une tonalité autobiographique¹¹, parfois ouverte, parfois superficiellement cachée, et, par conséquence, la *persona* du poète qui y est mise en forme connaît tout à fait la même pulsion que n'importe quel poème du recueil: celle de se dépasser soi-même, de se tourner vers l'autre en tant que *homo ritualis*, de gagner l'autre rivage ou le deuxième espace.

On pourrait s'étonner qu'on parle de labyrinthe dans le cas de la composition du recueil *Deuxième espace* qui se distingue pourtant par une grande simplicité. Le volume contient cinq divisions, y compris le dernier poème, *Métamorphoses*, qui constitue seul une division à part. La première division peut être qualifiée de "cycle poétique" autobiographique, vu l'arrangement et la thématique des 29 poèmes qu'elle contient¹².

⁹ Joachim Seng: *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis "Sprachgitter"*. Heidelberg 1998 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3; 159).

¹⁰ Wolfgang Braungart: "Zur Poetik literarischer Zyklen. Mit Anmerkungen zur Lyrik Georg Trakls". In: Csúri, Károly (éd.), *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung*, Tübingen, Niemeyer, 1996. V. aussi le volume collectif Rolf Fieguth et Alessandro Martini (éd.), *Die Architektur der Wolken. Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Bern Peter Lang 2005

¹¹ Pour rendre justice à la *correctness* obligeant dans notre milieu professionnel, constatons qu'en principe, tout moment autobiographique apparaissant dans la poésie devient partie de la fiction littéraire. Ceci vaut aussi pour Miłosz qui introduit sa propre biographie au *Deuxième espace*.

¹² Ces poèmes, particulièrement autobiographiques, tournent autour de la notion du "deuxième espace" que nous allons expliquer un peu plus tard. Dans leur ensemble, ils font

En revanche, les autres trois grandes divisions présentent chacune le type du *poemat* selon la terminologie polonaise, du long poème: *Prêtre Séverin* (division II) dresse le portrait biographique d'un prêtre dont la raison résiste longtemps à l'acceptation de la foi. *Le traité théologique* (division III) est un *poemat traktatowy*, un long poème traité qui discute certains problèmes de la foi du point de vue très personnel de l'auteur. La division IV comporte de nouveau un long poème biographique, cette fois sur un personnage historique, Oscar de Milosz, mais du point de vue très personnel de son "compagnon" et "disciple", Czesław Miłosz, d'où le titre *Le compagnon du maître* (*Czeladnik*). Si le côté autobiographique est superficiellement masqué dans le long poème *Prêtre Séverin*, il est tout à fait ouvert dans le long poème sur Oscar; ceci s'applique d'autant plus au poème final *Métamorphoses*, qui seul constitue la 5^e division du recueil.

Le schéma de base de cette composition est simple est transparent. L'ajout de la 5^e division fait que le *Traité théologique* occupe la 3^e place, donc la position centrale. Ce dernier est encadré par le portrait d'un sceptique de la foi, le prêtre Séverin, et celui d'un mystique de la foi, Oscar de Milosz – tous les deux d'ailleurs des "autres moi" du poète qui donne son autoportrait explicite et dans la première division, et dans le *Traité théologique*, et dans la division finale. Le *Traité théologique* contient les réflexions théologiques et mystiques bien subjectives d'un "faible dans la foi" qui se déclare du côté de la foi contre la nature, et même contre sa propre nature, car la nature est dominée par le diable. C'est la foi et pas la nature qui représente l'essence de l'être humain¹³. L'idée d'une humanisation de la matière théologique et de la relation à Dieu est incorporée dans le *Traité théologique* par plusieurs éléments: par son langage à la mesure humaine, par sa liberté certaine face au dogmes de l'église qui sont facilement intégrés aux réflexions mystiques de Swedenborg, de Mickiewicz et de Oscar de Milosz, et par sa teinte autobiographique. Une humanisation supplémentaire du *Traité théologique* provient de son encadrement par deux longs poèmes biographiques, celui sur le *Prêtre Séverin* et celui sur Oscar de Milosz, qui, eux, sont de nouveau encadrés par les divisions autobiographiques numéro un et cinq. Tous ces passages autobiographiques ou biographiques préparent ou continuent les problèmes théologiques et mystiques qui sont discutés dans le *Traité théologique*.

preuve d'une composition lâche et peu rigoureuse, malgré un "fil mystérieux" (Norwid) qui les lie de façon très évidente. Ils forment donc quelque chose comme un "cycle poétique" selon la terminologie polonaise ou allemande.

¹³ V. le poème *Contre la nature*, DP, p. 27

De ce schéma compositionnel résulte une ligne ascendante qui conduit de l'autoportrait d'un "homme à plusieurs étages"¹⁴ (division I) à travers le portrait d'un sceptique de la foi, le *Prêtre Séverin* (division II) et la théologie d'un "faible dans la foi" (division III, *Traité théologique*) à la chaleur d'un mystique de la foi, Oscar de Miłosz (division IV). Cette ligne est éloquemment achevée ou brisée – selon le choix – par *Métamorphoses*, division V et poème final, une autobiographie stylisée face à la mort précipitée, que nous allons commenter ultérieurement.

La simplicité de ce schéma compositionnel, évidente malgré toute sorte de complications cachées, est le résultat d'un effort artistique. Elle fait partie du programme anti décadence et anti modernisme que l'auteur s'est proposé dans la dernière phase de sa vie créative.

On peut mesurer cet effort artistique de simplicité si l'on jette d'abord un coup d'oeil sur le volume *La terre inépuisable*¹⁵, dont la composition est particulièrement compliquée. Selon la préface, l'auteur y veut donner suite à un projet de plus longue date, à savoir de "trouver une forme plus ample" pour sa poésie. Normalement, dit-il, un poète fait un choix "conventionnel" des résultats de sa vie intellectuelle et créative d'une certaine période de temps, pour en compiler un recueil de poèmes. Dans le cas de *La terre inépuisable*, il prétend de renverser la procédure: il compile les soi-disant déchets de sa période de 1981-1984, les traductions de hasard, les notes, les projets, les pensées, les citations, les lettres d'amis – pour créer un portrait beaucoup plus complet et cohérent de sa vie intellectuelle et psychique, y compris ses préoccupations religieuses, mystiques, métaphysiques. J'ai d'ailleurs l'impression que ce volume relativement modeste présente entre autre un clin d'oeil de Miłosz au volumineux *Journal* de Witold Gombrowicz. Nous le répétons: *La terre inépuisable* se distingue par une composition particulièrement compliquée et labyrinthique¹⁶. Dans sa préface, l'auteur forme son espoir que "le lecteur découvrira, sous la surface d'une hétérogénéité un peu étrange, la véritable unité"¹⁷. Sans trop entrer dans les détails du volume, signalons deux aspects qui méritent attention. Le premier concerne l'insertion des traductions de textes d'autres poètes. Il y a entre autres des textes de Baudelaire, de D.H. Lawrence, d'Oscar de Miłosz, de Walt Whitman, de Goethe et de Paul Valéry; la présence de Whitman est même particulièrement marquée. Il s'agit ici d'une vieille méthode pour élargir, au niveau sémiotique de l'oeuvre, "le moi étroit" de l'auteur en

¹⁴ Cf. le poème *L'homme à plusieurs étages*, DP, p. 46 (poème final de la première division, non titulée, du recueil).

¹⁵ Czesław Miłosz, *Ziemia nieobjęta*, Paris, Institut Littéraire 1984

¹⁶ L'énumération des "grandes divisions" selon la table des matières de ce recueil ne reflète que faiblement le caractère compliqué de l'arrangement des textes: *Epigraphes, Le jardin des voluptés terrestres, Non exprimé, Terre inépuisable, Conscience, Moi, lui, elle, Table*

¹⁷ NO, p. 7 (préface de l'auteur)

présentant un geste d'identification avec d'autres auteurs dont il intègre les textes dans son recueil¹⁸. Force est de constater que cet acte d'appropriation d'un moi et d'un texte étrangers introduit toujours un regard nouveau sur la propre poésie et la propre position de l'auteur; celles-ci restent désormais placées sous l'oeil d'un extérieur. Dans la poésie moderne et séculaire, cette méthode renforce normalement le côté autoréférentiel d'un recueil poétique. Miłosz l'avait appliquée déjà dans *Trois hivers* en y intégrant quelques poèmes du poète lituanien Kazimierz Boruta. Mickiewicz l'avait poussée à l'extrême dans ses *Sentences et réflexions* qui ne consistent que d'aphorismes spirituels et versifiés de poètes étrangers. Mais ici, le regard de l'extérieur apporte une dimension religieuse et mystique au lieu d'une autoréférentialité poétique.

Il y a d'ailleurs des allusions assez fortes à ce recueil de Mickiewicz dans *La terre inépuisable*. Miłosz "cite" pour ainsi dire la méthode des *Sentences et réflexions* en distribuant, sur son volume *La terre inépuisable*, des petites sections intitulées *Epigraphes*, brefs textes tirés de plusieurs auteurs ou sources étrangers: Montaigne, Goethe, Baudelaire, le *Corpus Hermeticum* et Casanova, Oscar de Milosz, Simone Weil, Pascal, René le Senne, Carlo Gozzi, Lev Chestov, Paul Valéry, Saïsho. Ceci n'a pas seulement un côté formel et compositionnel, mais aussi un côté mystique, car comme le recueil *Sentences et réflexions*, l'ensemble de ces épigraphes tourne constamment autour de la question comment se rapprocher de Dieu.

Le deuxième espace noue avec *La terre inépuisable* à plusieurs égards et de plusieurs façons. Evoquons d'abord la présence de composantes « étrangères » dans les deux volumes. Le rôle des textes et auteurs étrangers nombreux dans *La terre inépuisable* est quasiment repris dans *Le deuxième espace* par trois importants "autres moi" du poète qui sont introduits au recueil: le personnage fictif du prêtre Séverin dans la division II, le poète mystique Oscar de Milosz dans la division IV, et Adam Mickiewicz qui réapparaît ici et là dans le volume, surtout dans le *Traité théologique*. Pour ce qui est de la composition, le lien entre les deux volumes se présente compliqué. D'un côté, la composition "labyrinthique" de *La terre inépuisable* sert de point de départ négatif au schéma simple de *Deuxième espace*; le contraste entre les deux modes de composition est évident. Mais d'un autre côté, cette même composition labyrinthique est pour une fois reprise telle quelle, sous forme fortement réduite, dans un seul poème du *Deuxième espace*, *Calepin (Notatnik, 1^e division)*. Ce mini recueil

¹⁸ En introduisant des voix d'autres poètes dans son recueil, Miłosz suit une tradition très ancienne et vivante aussi dans la poésie polonaise (Kochanowski, Kniaźnin, Mickiewicz), mais peu pratiquée dans la poésie moderne. Cette manière aide à surmonter les limites étroites de l'individu qu'est le poète.

de notes et d'épigrammes évoque d'ailleurs également la mémoire des *Sentences et réflexions* de Mickiewicz:

Calepin

* * *

Qu'est-ce qu'on peut exprimer? Rien on ne peut exprimer.
Le feu sous les ronds du fourneau. Nastka rôti des blinis.
Décembre. Avant l'aube. Dans le village près de Jaszuny.

* * *

Je devrais déjà mourir, mais le travail n'est toujours pas fini.

* * *

De la parole humaine jusqu'aux vers muets – quelle distance!

* * *

La vallée s'ouvre, signes, lumière.

* * *

Je ne fus pas fort, Seigneur.
Aucune vaillance n'est la mienne.
Tu me conduisis aux abîmes
Et aux choses incroyables.

Pour toujours non mûr,
Ridicule, seul moi je sais comment...

* * *

La vallée tiède des vivants éternellement.
Ils se promènent près des eaux vertes.
On me peint sur la poitrine en encre rouge
Un coeur et les signes des dons acceptés en clémence.

* * *

Glorifier. C'est-ce qui reste
A celui qui se souvient en considérant lentement
Malheur par malheur et d'où il frappait.

* * *

Ces gens à côté ignorent, combien il est difficile de faire sembler que c'est rien et que tout est normal.

* * *

J'aimais Dieu le Seigneur de toutes mes forces sur les sentiers sablés à travers les forêts.

* * *

Où est le souvenir des jours qui étaient tes jours sur la terre
Ils te causaient et la joie et la douleur en étant pour toi l'univers

* * *

Tout en bas, dans le gouffre
Une table, un livre épais dessus,

Et une main y inscrivant...

* * *

Devant la porte de l'Enfer elle s'arrêta nue

* * *

Je voulais décrire la terre comme chez Lucrèce,
Mais tout se compliquait outre mesure,
Il y aurait eu trop peu de mots dans le dictionnaire,
Donc je ne faisais que crier: Et pourtant elle se meut!

* * *

Polyxène ôte ses dessous

* * *

Je lui disais: c'est seule Toi que j'ai toujours aimée,
maintenant je sais, d'où provient la perte.

* * *

Mon amour dans le rêve, écureuil dans le noisetier.

* * *

Villes! Vous n'étiez pas décrites.

* * *

En tête marchaient les adultes, avec leurs bêtes entretiens.

* * *

La rivière Wilia coule indifférente.

* * *

Frappé par pitié et dégoût¹⁹

¹⁹ NOTATNIK

* * *

Co można wyrazić? Nic nie można wyrazić.
Ogień pod fajerkami. Nastka smaży bliny.
Grudzień. Przed świtem. W wiosce pod Jaszunami.

* * *

Powiniennem już umrzeć, a ciągle nie skończona praca.

* * *

Od ludzkiej mowy do niemych wierszy jak daleko!

* * *

Rozpościera się dolina, znaki, światło.

* * *

Nie byłem silny, Panie.
Żadnego we mnie męstwa.
Wiodłeś mnie nad otchłanie
I nad niepodobieństwa.

Na zawsze niedojrzały,
Tylko ja wiem jak śmieszny...

* * *

Ciepła dolina żyjących wiecznie.
Przechadzają się nad zielonymi wodami.
Mnie rysują na piersi czerwonym tuszem
Serce i znaki łaskawego przyjęcia.

* * *

Pochwalać. To chyba tylko zostało
Pamiętającemu, który powoli rozważa
Nieszczęście za nieszczęściem i skąd uderzyło.

* * *

Ci ludzie obok nie wiedzą, jak trudno udawać, że nigdy nic,
normalność.

* * *

Kochałem Pana Boga ze wszystkich sił swoich
na piaszczystych drogach przez lasy.

* * *

Gdzie jest pamięć dni, które były twoimi dniami na ziemi,
I sprawiała radość i ból, i były tobie wszechświatem?

* * *

Nisko, pod spodem, w czeluści,
Stół, a na nim gruba księga,
I wpisująca w nią ręka...

* * *

U bramy Piekła stała obnażona

* * *

Chciałem świat opisać jak u Lukrecjusza,
Ale wszystko się zanadto pokomplikowało,
I wyrazów w słowniku byłoby za mało,
Więc tylko wykrzykiwałem: A jednak się rusza!

* * *

Zdejmuje majtki Poliksena

* * *

Mówiłem do niej: zawsze Ciebie jedynie kochałem,
i teraz wiem, skąd bierze się utrata.

* * *

Moja miłość we śnie, wiewiórka w leszczynie.

* * *

Miasta! Nie zostałyście opisane.

* * *

Przodem szli dorośli, w swoich głupawych rozmowach.

* * *

Płynie rzeka Wilia obojętna.

* * *

(DP, pp. 42 à 45)

Ce *Calepin* donne une expression très marquante à l'idée de la biographie incohérente du poète, *l'Homme à plusieurs étages* (titre du poème final de la division I). Il laisse en plus transparaître, *ex negativo*, l'idée d'un perfectionnement mystique qui est à la base des *Sentences et réflexions* dont le *Calepin* semble donner un modèle très réducteur. Le *Calepin* se compose d'ailleurs non pas de citations de textes étrangers. Ce sont plutôt des bribes des textes présents, sous forme complète ou achevée, ailleurs dans le recueil, si elles ne reflètent pas des phrases et des notes qui finalement n'ont pas été reprises dans la version définitive. C'est donc aussi un abrégé direct du volume entier, un "deuxième espace" dans *Le deuxième espace*. Force est d'ajouter, que ce "concentré" du recueil entier revêt plus d'incantation lyrique que la moyenne du reste des textes du volume, et, par conséquent, moins de ce *parlando* intermédiaire entre prose et poésie qui caractérise sa tonalité globale et que nous avons vu dans *Je m'excuse*. Autant pour les relations avec *La terre inépuisable*.

Un autre volume – nous l'avons déjà évoqué - mérite notre attention pour mieux comprendre la composition et le sens du *Deuxième espace*: Oskar Miłosz, *Storge* (1993). Czesław Miłosz l'a compilé des textes de celui qu'il appelait fréquemment son maître, et l'a équipé d'une préface et des commentaires substantiels²⁰. Il est difficile de surestimer l'importance de Oscar de Milosz pour Czesław, et le volume *Storge* résume toute une vie de lectures et de réflexions du poète polonais sur la pensée et la poésie du lituanien et français d'adoption. On peut même assumer une jalousie légère du côté du disciple qui n'a jamais connu la grâce d'une vision mystique, telle que l'avait vécue le maître. Ce qui nous intéresse particulièrement dans notre contexte est le fait que la composition du volume est entièrement l'oeuvre de Czesław Miłosz. Il n'est pas sans importance qu'une fois de plus, les *Sentences et réflexions* de Mickiewicz y semblent jouer un rôle de modèle secret, car comme le recueil du poète romantique, *Storge* ne comprend que des textes "étrangers" et traduits (abstraction faite de la préface et des commentaires), la fonction de Czesław Miłosz étant réduit à celle de traducteur et d'auteur de l'arrangement des textes. Dans les deux cas, la minimalisation du rôle d'auteur obtient un sens dans la démarche mystique qui présuppose un certain effacement du moi individualiste. La composition du volume *Storge*, arrangée par Czesław Miłosz, est d'une simplicité directement désarmante: la partie centrale, cinq

Litością i odrazą porażony.

²⁰ *Storge*, terme grec, désigne l'amour familial ou parental. Oscar de Milosz en fait le centre de sa cosmologie mystique. Le premier des cinq textes en prose du volume a pour titre *Épître à Storge*.

textes mystiques en prose réunis sous le titre *Ars magna* (*Epître à Storge, Memoria, Les chiffres, Turba magna, Lumen*), est précédée d'un choix de poèmes écrits directement avant la vision mystique d'Oscar en décembre 1914 – et puis suivie d'un choix de poèmes écrits à la suite de cette même vision. Cet arrangement reflète donc le cheminement d'une inspiration mystique. Il va sans dire que le schéma simple de cet arrangement se complique dans chacune des trois parties, mais l'effet de simplicité de la composition reste sensible et se fait l'image de la clarté que crée le vécu mystique. C'est sans doute une simplicité de composition semblable à laquelle aspirera le poète dans *Le deuxième espace*²¹.

Dans ce dernier recueil également, la simplicité de l'arrangement global se superpose sur des complications dont nous allons évoquer actuellement quelques-unes.

L'une d'elles réside dans l'ambiguïté de la notion du "deuxième espace". Selon la première division entière, elle comprend le domaine du Ciel et de l'Enfer que nous avons perdus, mais aussi bien d'autres choses qui dépassent le quotidien: l'église en tant qu'espace de communication silencieuse avec les proches et leurs destinées, le domaine de nos souvenirs d'enfance et de jeunesse, de nos amours et de nos premières initiations poétiques. Ajoutons que la Lituanie natale de Miłosz donne, elle aussi, corps à ce deuxième espace, la Lituanie de l'enfance et de la jeunesse du poète lui-même et de Mickiewicz, et à celle revisitée très récemment. En un mot, les distances géographiques sont enlevées dans ce deuxième espace, tout autant que l'ordre chronologique. A la différence de son maître Oscar, Czesław insiste dans ce volume sur une différence entre un premier espace de notre quotidien, et "l'espace spirituel de Swedenborg, / Parallèle avec notre espace terrestre" (DP, p. 107). Rappelons une fois de plus que la notion en question se réfère implicitement aussi à l'espace textuel que le recueil présente.

Les complications spatiales entraînent d'autres au niveau du traitement du temps. Constatons d'abord que Miłosz, dans sa vision du temps, suit ses deux maîtres mystiques, Swedenborg et Oscar de Miłosz. Nous lisons dans *Deuxième espace*

J'ai lu l'Epître à Storge comme une révélation,
En apprenant que le temps et l'espace ont leur début,
Qu'ils sont apparus dans un seul éclat, avec ladite matière,
Exactement comme l'avaient deviné les scholastiques médiévaux de Chartres
et d'Oxford,
Par une *transmutatio* de la lumière divine en lumière physique.

²¹ La question de l'effet de simplicité à laquelle aspire pratiquement toute poésie mystique reste à approfondir et à élargir. Pour Miłosz, la simplicité compositionnelle des recueils de William Blake devrait avoir joué un rôle déjà dans sa poésie écrite dans la dernière phase de la guerre.

Combien cela a changé mes vers voués à la contemplation du temps,
Qui depuis laissait transparaître l'éternité²².
(DP, p. 102)

Le traitement du temps est effectivement l'un des points les plus intéressants dans la poésie de Miłosz. On y trouve de nombreux exemples d'un moment d'éblouissement qui se transforme en l'épiphanie d'une éternité²³. Mais dans *Le deuxième espace*, la perspective de l'éternité entre en tant que conception de la grande synchronie de toutes choses – Czesław suivant ici le mystique Oscar qui dénie tout avant et après. "Difficile à croire que pour les anges, nous pouvons être un événement d'une seule fois" – lisons nous dans le poème "*Moi*" (DP, p. 37)²⁴. Dans *Ainsi donc Eve* (DP, p. 75), l'ancienne Eve avait relié Adam à la nature, mais la nouvelle Eve, mère de Dieu, le lie de nouveau à Dieu – "la deuxième Eve n'est donc pas la succédante de l'Eve première, mais toutes les deux, côté à côté, contemplent Dieux". "Les lieux et les temps duraient pour moi synchroniquement / En se liant dans un labyrinthe de mouvement interstellaire" – lisons nous dans "*La religion cessa de présenter pour moi un rituel national...*" (DP, p. 109). Il y a d'ailleurs une synchronie pareille entre *La belle inconnue* (DP, p. 25) ayant pour thème le rêve d'une rencontre érotique non réalisé (poème laissant penser à Alexandre Blok), et *La belle Dame* (DP, p. 87) qui clôt le *Traité théologique* en évoquant la belle Madone de Lourdes et de Fatima. Signalons

²² Ce texte est un exemple de plus du langage intermédiaire entre prose et poésie:

List do Storge przeczytałem jak objawienie,
Dowiadując się, że czas i przestrzeń mają swój początek,
Że pojawiły się w jednym błysku, razem z tak zwaną materią,
Dokładnie jak zgadywali średniowieczni szkolarze z Chartres i Oxfordu
Przez *transmutatio* boskiego światła w światło fizykalne.

Jakże zmieniło to moje wiersze, oddane kontemplacji czasu,
Zza którego odtąd przezierała wieczność (DP 102)

²³ J'avais approfondi cette observation dans mon article "Zur Konzeption des Lyrischen bei Roman Ingarden". - V. Setschkareff et alii (Hg.), *Festschrift für Heinrich Kunstmann*, München 1988 (Sagners Slavistische Sammlung 15), 86-114

²⁴ A première vue, ce poème reprend la polémique contre le moi individualiste qui est au centre des *Sentences et réflexions* de Mickiewicz, mais il noue encore plus avec des motifs de Oscar de Miłosz: "Il n'y avait pas de moi. Il y avait le regard stupéfait. / La terre justement tirée du chaos. / L'herbe verte crue. La rive du fleuve, mystérieuse. / Et le ciel, sur lequel le soleil signifie l'amour." Le profil rythmique du poème se distingue par une tension entre la prose de la première moitié du texte (traitant de l'amour terrestre) et un rythme intensifié de la deuxième (traitant du paradis).

que le motif du sens mystique de l'amour terrestre comme présage de l'union de l'être humain avec Dieu ou le cosmos apparaît ici et là dans notre recueil²⁵.

La conception de la synchronie s'applique aussi aux différentes biographies introduites au *Deuxième espace* (Czesław Miłosz, le Père Séverin, Oscar Miłosz, et, un peu secrètement, Adam Mickiewicz), bien que la temporalité narrative n'y soit entièrement supprimée.

Prenons comme exemple la division la plus narrative, le long poème sur Séverin, le prêtre qui n'arrive pas à croire par sa raison. Ce portrait biographique vraisemblablement fictif et non fixé dans le temps historique est "synchronique" avec les biographies des autres deux protagonistes du volume, du Czesław des années 1990 et d'Oscar de Miłosz (1877-1939), malgré les différences temporelles qui les séparent. La division *Prêtre Séverin* peut d'ailleurs être comprise comme la version narrative du *Traité théologique* qui le suivra et qui tourne autour des mêmes problèmes de la foi, bien que de premier abord, la forte présence de conceptions mystiques le semble distinguer du *Prêtre Séverin*. Etant "prêtre sans foi" (1. *Les choucas sur le toit*, p. 49), Séverin ne peut pas comprendre l'unité avec les croyants dans la liturgie (2. *Théophile*, p. 50), partage les doutes et les craintes de ses élèves adolescentes (3. *Catherine*, p. 51 et 8. *Léonie*, p. 56), est déchiré par le mal dans la création du monde et par celui causé par le christianisme (4. *Comment as-tu pu*, 5. *Les caravelles*, pp. 52 à 53), est hanté par la crainte que toute sa foi qu'il a su ramasser entre temps et celle des autres croyants pourrait s'avérer comme une pure illusion et autosuggestion (9. *Et si*, p. 57)²⁶. Il finit pourtant par faire entendre qu'il risque d'être un instrument inconscient de la volonté de Dieu, à l'instar de l'empereur Constantin, un arrogant et meurtrier à qui Dieu avait mandaté d'introduire le dogme de la sainte trinité. Après tout ce qui précédait, le seul soupçon du prêtre de suivre inconsciemment la volonté divine présente déjà en soi une véritable surprise. Mais à notre surprise encore plus grande, le prêtre sans foi fait preuve d'une conception entièrement mystique du but de ce dogme; selon lui, l'empereur Constantin l'a introduit -

Afin que nous, génération après génération, réfléchissions sur la sainte Trinité,
secret des secrets,
Sans laquelle le sang humain serait étrange au sang de l'univers
Et le Dieu souffrant aurait versé son propre sang en vain,
Dieu qui se sacrifiait soi-même déjà au moment de créer le monde.
Donc Constantin n'était qu'un instrument indigne
Et inconscient de ce qu'il faisait pour les gens des temps éloignés?

²⁵ Dans le poème *A Cracovie*, DP, p. 10, nous lisons: "Le nu de la femme se rencontre avec le nu de l'homme / Et se complète soi-même par l'autre moitié / Corporelle ou bien aussi divine, / Ce qui certes constitue un, / Comme nous révèle le Cantique des cantiques".

²⁶ Ce même motif apparaît dans *Exauce*, DP p. 33

Et nous, que savons-nous de ce à quoi nous sommes destinés?²⁷
(11. *Empereur Constantin*, DP, p. 59)

Séverin avance ici une conception mystique de la Trinité qui est celle de Oscar de Miłosz (et de Swedenborg) et que partage Czesław ("*Pendant beaucoup d'après-midi dans la bibliothèque de la Sorbonne...*", p. 104-105). Par le secret de la Trinité, le Christ devient Dieu accessible aux hommes, l'acte de la création du monde est *synchronique* avec l'acte de la crucifixion, et le sang humain est identique avec le cosmos. On voit par-là qu'une question profane que celle du traitement du temps dans la poésie acquiert ici une signification profondément mystique.

Mais les propos surprenants de Séverin ne dévoilent qu'une partie du "secret des secrets". L'autre partie reste cachée sur tout le *Deuxième espace*, mais avait été formulée dans la préface de Czesław Miłosz au volume *Storge*, en résumant la conception de Oscar Miłosz: "L'acte de la création est synchronique avec la crucifixion, et chaque moment de la vie sur terre est une souffrance que Dieu se cause à lui-même"²⁸. Sans le savoir, l'être humain est donc mystiquement lié au corps du créateur. On a le droit de considérer cette formulation au moins comme l'espoir d'une solution des doutes religieux que Miłosz ne cesse d'éprouver.

Le poème final ne semble pas refléter une conscience de ce secret. A le lire, on a d'abord l'impression que son protagoniste arrive au même degré d'intelligence de la foi que Séverin, le prêtre sceptique. La *persona* du poème qui est très proche de Miłosz y résume sa vie sous la forme stylisée d'un cantique traditionnel évoquant la prière d'un mourant ou *post mortem*:

Métamorphoses

Et du chêne vert, jaunes coulaient les miels
Ovide

Des miels mythiques j'ai bu,
La tête en lauriers j'ai eu,

²⁷ Żebyśmy, pokolenie za pokoleniem, rozmyślali o Trójcy świętej, tajemnicy tajemnic,
Bez której krew człowieka byłaby obca krwi wszechświata
I daremne byłoby wylanie własnej krwi przez cierpiącego Boga,
Który złożył z siebie ofiarę, już kiedy stwarzał świat.
Więc Konstantyn był jedynie niegodnym narzędziem,
Nieświadomym, co czyni dla ludzi dalekich czasów?

A my, czy wiemy, do czego jesteśmy przeznaczeni?

²⁸ Oskar Miłosz, *Storge...*, p. 16 (préface de Czesław Miłosz). "Akt Stworzenia jest równoczesny z Ukrzyżowaniem i każda chwila życia na ziemi jest zadany sobie cierpieniem Boga"

Pour ne pas me rappeler.

Je suis marché innocent,
Tendre et bienfaiteur
Jusqu'au faire-part et au cimetière.

Mais devant Toi, Seigneur,
Rien ne vaut mon effort
Pour obtenir le nom du juste.

J'ai la nature noire,
La pensée digne de l'enfer,
L'ego vite blessé.

Tel quel Tu m'as voulu,
A Tes travaux convié,
Moi le malheureux.

Ainsi ma vie ridicule
et contradictoire en soi
se renferme
(DP, p. 115)²⁹

Ce poème final se distingue de tout le reste du volume par son rythme et ses rimes archaïsants et presque parodiques. Il entretient une liaison compositionnelle avec un

29

Metamorfozy

I żółte z zielonego dębu sączyły się miody
Owidiusz

Mityczne miody piłem,
Głowę w laury stroilem,
Byle nie pamiętać.

Wędrowałem niewinny,
Czuły i dobroczynny
Aż po klepsydrę i cmentarz.

Ale przed Tobą, Panie,
Na nic moje staranie
O imię sprawiedliwego.

Natura moja czarna,
Świadomość piekła warta,
I urażliwe ego.

Takiego mnie Ty chciałeś,
Do Twoich prac wezwaleś,
Nieszczęśnika.

I tak się niedorzeczny
Żywot i w sobie sprzeczny
zamyka.

poème important de la première division, *Exauce* (DP, p. 33), qui représentait la prière, en prose liturgique, d'un faible dans la foi pour l'aide divine contre les tentations athées³⁰. Impressionné par la forme et le ton des *Métamorphoses*, on pourrait penser pour un moment qu'un pénitent contrit se présente à son Dieu. Mais ce n'est pas le cas. Le pénitent n'est pas tout à fait humble; il se présente pourtant tel que Dieu l'a créé, voulu et utilisé dans son "plan du salut" – avec sa rationalité digne d'enfer, et avec sa nature "noire", sexuelle, soumise au seigneur du mal, bref, avec toutes ses contradictions. Comme le prêtre Séverin, il semble avoir compris et accepté que Dieu l'a utilisé comme son instrument. Mais il n'y trahit aucune conscience du "secret des secrets" selon lequel toutes ses souffrances auraient pu être identiques avec les souffrances de Dieu. Il y a pourtant une allusion à cette conception grâce au symbolisme du chiffre 5 qui est celui de cette dernière division. Dans *Chiffres*, Oscar de Milosz avait attribué au cinq ou bien au "pentagramme universel" d'être "le signe de la transmutation en sang du Pain et du Vin du grand monde, et comme le chemin de la descente du Père dans l'humain"³¹. Il est peu probable que Czesław Miłosz n'aurait pas pensé à ce symbolisme du cinq en organisant son volume en cinq divisions; il aurait pu donner le poème final comme épilogue non numéroté après les quatre divisions. En résumé nous pouvons dire que ce cinq ne dit rien de façon explicite, mais tacitement, il fait entendre un espoir de réunion mystique avec Dieu qui "descend dans l'humain".

Pour revenir aux matières plus terrestres ajoutons que le poème final ne parle pas uniquement d'une vie contradictoire qui se renferme ou boucle, car il crée en plus un lien rétrospectif à la première division, autobiographique comme lui dans son ensemble. Comme le tout premier poème (intitulé *Le deuxième espace*), le dernier évoque un "deuxième espace", à côté de notre vie quotidienne et terrestre. Mais tout spécialement, les *Métamorphoses* sont liées au *Calepin* de la première division, ce condensé anticipé du volume entier ainsi que de la vie du poète – cet espace dans l'espace du recueil³². De pareils effets compositionnels servent normalement à renforcer la composante autoréférentielle d'un volume poétique. Dans le même sens fonctionnent d'habitude les passages méta poétiques. Dans *Le deuxième espace*, les

³⁰ Il s'agit d'une double liaison à distance, se basant sur le contraste au niveau formel (prose liturgique contre rythme de cantique) et sur la similitude au niveau thématique (prière).

³¹ Cité de O.V. de L. Milosz, *Ars magna, suivi de ...*, Paris Editions André Silvaire, 1961 (*Oeuvres complètes*, VII, p. 54. Dans la version de Czesław Miłosz: (...) pentagram jest (...) znakiem przemiany chleba i wina wielkiego świata w krew, i, niejako, drogą wstępowania Ojca w człowieczeństwo (Oskar Miłosz, *Storge...*, p. 61)

³² Il s'agit d'une relation à distance multiple et qui se base surtout sur le contraste : si le *Calepin* dans sa forme fragmentaire évoque l'incohérence de la vie du poète, la forme quasiment métrique des *Métamorphoses* évoque l'idée d'une unité quasiment inopinée sous le regard divin.

nombreux éléments méta poétiques et les innombrables effets de liaisons compositionnelles entre les poèmes du recueil cèdent leur fonction autoréférentielle habituelle presque entièrement au but d'aider le message. C'est précisément ce point-ci qui fait la différence par rapport à la poésie moderne, non religieuse et non mystique. Dans le poème *Séjour* (DP, p. 17) Miłosz parle de la voix qui lui dicte ses poèmes. On pourrait soupçonner qu'il considérerait cette voix (ou ce "daimon", comme il dit dans un autre poème) comme partie de sa "nature noire", donc du premier espace, mais en même temps aussi comme partie de sa vocation mystique, donc du deuxième espace. N'aurait-il pas un brin simplifié les choses, à l'usage de la *plebs* intellectuelle, en prétendant, dans deux entretiens publics au sujet de son *Deuxième espace*, qu'il serait "à moitié athée, à moitié croyant" et qu'il "écrirait la poésie par sa moitié athée"³³ ?

³³ Ces deux citations proviennent de deux entretiens de Miłosz avec Katarzyna Kubisiowska et avec Justyna Kobus: *Poszukiwanie nieba. Z Czesławem Miłoszem rozmawiała K. Kubisiowska*, "Gazeta Wyborcza - Stołeczna" 2002 nr 41; *Jestem antymodernistą / Czesław Miłosz*; rozm. przepr. Justyna Kobus, "Wprost" – 2002, nr 9, s. 107 (cité d'après Lidia Banowska, *Poeta religijny...*, p. 6)