

Exposé sur l'exposé du prix Nobel d'Olga Tokarczuk

Wojciech Kajtoch
Uniwersytet Jagielloński

Streszczenie

Wykład wykładu. Rzecz o mowie noblowskiej Olgi Tokarczuk

W prezentowanym fragmencie zanalizowano treść wykładu noblowskiego Olgi Tokarczuk pod kątem jego zawartości teoretycznoliterackiej i filozoficznej, a także sytuację komunikacyjną zaistniałą w trakcie jego wygłaszania. Autora interesują także genologiczne i lingwistyczne cechy wystąpienia Noblistki.

Słowa-klucze: Olga Tokarczuk, Nagroda Nobla, wykład noblowski, powieść polska XXI w., leksykalna ilościowa analiza zawartości.

Abstract

The lecture about a lecture. On Olga Tokarczuk's nobel speech

The presented fragment analyzes the content of the Nobel lecture by Olga Tokarczuk, in terms of its theoretical and literary and philosophical content, as well as the communication situation occurring during the speech. The author is also interested in the genological and linguistic features of the Nobel Prize winner's speech.

Keywords: Olga Tokarczuk, Nobel Prize, Nobel lecture, polish novel of XXI c., lexical quantitative content analysis

I. CONSIDÉRATIONS LIMINAIRES

Tout d'abord, une mise au point nécessaire à l'intention de ceux qui seraient surpris par le titre de notre article: le terme d'exposé, attesté par les dictionnaires d'ancien polonais, à l'appui de matériau textuel, à partir de la fin du XIV^{ème} siècle (Księgi sądowe łączyckie od 1385 do 1419) apparaît comme polysémique.

Durant ces deux derniers siècles, les lexicographes lui prêtaient des significations aujourd'hui désuètes, comme:

- concrètement, au sens matériel du terme, l'acte d'exposer à la surface ce qui avait été précédemment enfoui ou dissimulé (kładnienie czego na widoku, na przodzie wydobywszy [Linde¹ – cf. Wil., Warsz.] – le plus souvent dans le contexte du défournage du pain (Był pan rozkazał, aby chleby wykładów albo obliczne z mąki białej czynione były), notamment dans les temples d'Ancien Testament,
- une sorte de caution versée, au tribunal, par le plaignant (skarżący się podług swojej woli kładł pieniądze; jeśli niesprawiedliwie niósł żalobę [cf. skargę – WK], tracił złożone pieniądze [Linde; cf. Sstp., Wil., Warsz.]),
- traduction en langue étrangère (wykład na inny język, raczej przekład, przekładanie, przełożenie [Linde; także Sstp., Wil.]),
- l'étymologie dans une acception spécialisée (wykład słów [Linde, Warsz.]),
- commentaire d'un problème complexe, exégèse ([Linde, Warsz., u Zgólk. – jako dawne]),
- dépense [Warsz.] – wyłoga sukni [Warsz.].

Cependant, depuis une centaine d'années, la lexicographie polonaise répertorie une acception illustrée par une citation extraite du Dictionnaire de Varsovie: suivre un exposé (au sens „cours magistral”: Ce qui a pu être défini, au milieu du X^xème siècle, comme 1. Séance de travaux pratiques, notamment en formation universitaire etc... [Dor.], sens attesté de nos jours (Dun.: – ‘jednostka zajęć (...) na wyższych uczelniach’²).

Or, nous retenons comme les plus significatives les acceptions suivantes:

¹ Toutes les abréviations relatives aux dictionnaires se réfèrent aux éditions indiquées dans la bibliographie.

² Exposé: – désignation de l'activité d'exposer – unité didactique, cours magistral. Les deux lexèmes sont des homonymes. In Bogusława Dunaja [Dun.], *Słownik współczesnego języka polskiego*.

En premier lieu, l'acception la plus ancienne, qui demeure caractéristique pour ce terme, depuis qu'il est attesté en polonais: „explication, commentaire, explanatio, interpretatio, expositio ([Sstp.], comme l'atteste la traduction de 1400, figurant dans le Dictionnaire d'Ancien Polonais: *Vi clad interpretacio (alii genera linguarum alii interpretatio sermonum)*. L'accent est mis ici sur le fait d'expliquer, d'analyser, de traduire, d'interpréter une phrase, une assertion ou un problème. Or, si la définition ci-dessus ne semble pas distinguer entre l'activité intellectuelle et son résultat (peut-être en raison d'un faible matériau textuel), l'acception d'activité intellectuelle s'affirme comme centrale, comme l'exemplifie l'extrait d'un texte datant du XVème siècle: *Thy slowa... są slowa svianthey ewangeligey... kthora slowa vykladaya są prostym vycladem vylozona (Ty słowa... są słowa świętej Ewanjelijej..., która słowa wykładają się prostym wykładem wyłożona)*, ce que nous entendons comme „Ce sont les paroles du Saint Evangile, paroles expliquées dans un simple exposé”.

Dès lors, dans le dictionnaire de Linde, le terme d'exposé est défini en différenciant plus clairement les deux valeurs d'activité intellectuelle (première acception) et du résultat de cette activité (seconde acception). Ainsi, premièrement, on retient „exposé d'une question difficile (...) commentaire, explication, exploration, et, deuxièmement, „signification au sens de l'idée” [Linde], donc un problème ayant pu être établi après avoir procédé à une explication approfondie de la question (*ten jest wykład tego widzenia*), et, enfin, troisièmement – la mise en évidence de ce problème: exposé de la chose, de la question, sa mise en lumière (p.ex. *Z całego tego wykładu okazuje się, że próżną byłoby rzeczą korzystać z łatwości, którą położenie Turcyi do budowy okrętów podaje*).

Or, dans les dictionnaires d'époques plus tardives, ces acceptions tendent à se différencier, à se spécialiser et à se constituer en tant que telles. Ainsi, le Dictionnaire de Vilnius répertorie comme troisième acception l'idée d'expliquer, de commenter, d'investiguer, d'explorer une question difficile, de même que celle de l'objet de cette activité d'explication. Le Dictionnaire de Varsovie, quant à lui, thématise au premier chef l'idée d'expliquer, de mettre en évidence (même si, dans cette variante, tend à s'affirmer le sens d'exposé universitaire: leçon, conférence, cours magistral, voire traité).

Les dictionnaires contemporains mettent en lumière la valeur du terme d'exposé comme une sorte d'activité intellectuelle, tout en constatant l'existence d'une variante du terme définie comme: présentation, explication d'une question à l'oral ou à l'écrit, commentaire (Dor.);

– 1. 'présentation, explication d'une question à l'oral ou à l'écrit, commentaire' (Dun.);

– 2. 'présentation, explication d'une question à l'oral ou à l'écrit, commentaire; mise au point' (Dub.);

– 3. 'présentation, explication d'une question à l'oral ou à l'écrit, commentaire, explication' (Zgól.).

D'autre part, une seconde acception qui tend à s'affirmer – certes, moins fortement – peut apparaître comme élément du champ sémantique précédemment illustré – comme dans la définition du Dictionnaire de Vilnius ci-dessus: 'idée de l'activité de dispenser un enseignement, d'exposer une question, un problème, la manière de le présenter, ainsi que les ouvrages consacrés à cette question (c'est nous qui soulignons: WK). Cette acception se dessine également dans les séries des synonymes précédemment cités: présentation, explication, commentaire, conférence, de même que dans les étymons latins: *viclad interpretacio*, *glosa vlg. wiclad* (Sstp.). Il s'agit, dès lors, de l'acception: oeuvre étant le résultat de l'action d'exposer une question. Cette acception est prise en compte par le Dictionnaire contemporain de la langue polonaise [Dun.] comme seconde acception de l'article exposé ('une forme de vulgarisation du savoir, conférence, exposé'), ainsi que, dans le Dictionnaire universel de la langue polonaise [Dub.] ('une prise de parole à l'oral longue, visant à transmettre à l'auditoire un savoir sur un sujet donné').

La concomitance des deux acceptions du lexème exposé dont nous venons de rendre compte: activité intellectuelle déterminée, d'une part, et, d'autre part, le résultat de cette activité, permet assurément d'expliquer le titre du présent article. Or, cette mise au point lexicale peut-elle éclairer le sens de l'évènement lui-même, tel que les téléspectateurs polonais et ceux d'autres nationalités ont-ils pu le découvrir lors de la remise du prix Nobel à Olga Tokarczuk?

Voici une salle feutrée, remplie d'un auditoire en tenues de soir, constitué des élites intellectuelles, politiques et économiques. Face à eux, à la chaire, une femme de taille moyenne, habillée avec une certaine sobriété, dans le style du XIX^{ème} siècle, dirait-on (bien que portant des lunettes en grosses montures foncées). D'apparence affable et mûre, elle porte une robe noire élégante, sans décolleté, sans bijoux, uniquement ornée de ses cheveux noirs, coiffés avec originalité. Toute sa silhouette est discrètement éclairée.

D'une voix posée et plaisante, elle lit à partir de sa feuille, sans gesticuler, sans chercher à convaincre qui que ce soit. Mais elle concentre sur elle l'attention de l'auditoire. Le contexte d'un discours du prix Nobel suffit à motiver cette attention. Il est manifeste qu'elle parle de choses importantes qui valent la peine d'être entendues. Inutile, dès lors, de styliser outre mesure, d'agencer rhétoriquement son discours, du moins en apparence: il suffira qu'elle parle avec discernement et intérêt, concentrée sur le fond. Comme un bon maquillage. Pardon pour la comparaison incongrue.

Or, le discours de prix Nobel repose sur trois conventions qui semblent moins formelles que relatives à l'horizon d'attente du récepteur. La première convention découle du fait que la prix Nobel constitue la récompense honorifique la plus prestigieuse, décernée à un membre de l'élite intellectuelle, impliquant que le locuteur devrait aborder des questions universelles, concernant l'humanité entière, ou du moins cette partie de celle-ci qui relève du cercle de valeurs européennes. La seconde convention résulte de la périodicité du prix qui, dès lors, ne fait pas écho aux problèmes du passé, mais à ceux qui demeurent d'actualité à un moment donné, en simplifiant durant les années qui précèdent son décernement, voire celles qui suivent. Enfin, la troisième convention est déterminée par la nature de la discipline concernée. Ainsi, un écrivain est censé parler de littérature.

Quant à la forme, une certaine solennité est requise, marquée notamment par une tenue sobre mais élégante (qui ne doit pas focaliser l'attention au détriment du fond), dans un registre soutenu. En effet, le Roi fait partie de l'auditoire. Or, du point de vue générique, le discours du prix Nobel est un exposé.

II. CE DONT PARLAIT OLGA TOKARCZUK

Après une brève mise en propos en anglais, la lauréate a commencé à lire en polonais son exposé, composé de sept parties.

La première partie débute par la description d'une photo qui représente sa mère, assise auprès d'un poste de radio. On glisse alors vers des souvenirs d'enfance où l'on voit Olga-enfant, tournant les boutons du poste de radio, écoutant les bruits, les craquements et les sifflements qu'il émettait, persuadée qu'il s'agissait de sons cosmiques. Elle se rappelle ensuite ce à quoi elle pensait, regardant cette photo, quand elle se figurait que sa mère, enceinte d'elle, la recherchait dans le cosmos („Tel un radar tendre, elle scrutait les espaces infinis du cosmos, tentant de deviner quand et d'où je viendrais"³). En même temps, elle „regarde le temps”, ce qui signifie qu'elle enregistre quelque chose d'imperceptible, quelque chose que seulement peu ressentir un enfant, un enfant sensible. Description permettant d'introduire le dialogue remémoré entre la mère et l'enfant, au sujet de la nostalgie. „La femme sur la photo est triste, pensive, elle semble absente. Quand je la questionnais ensuite sur cette tristesse (...), elle répondait qu'elle était triste car je n'étais pas encore née et que je lui manquais.

– Comment pouvais-je te manquer alors que je n'étais pas encore née?- lui ai-je demandé. Car je savais déjà que la nostalgie est l'effet d'un manque, celui d'avoir perdu un être cher.

– Mais peut-être est-ce l'inverse, répondait-elle. Peut-être que quand quelqu'un nous manque, c'est qu'il existe.

Or, ce dialogue renferme une profession de foi philosophique et artistique fondamentale, qui a été authentifiée par le fait d'avoir été mémorisée par l'enfant. En effet, depuis *Der Erlkönig* de J. W. Goethe, nous savons que ce sont les enfants et non pas les adultes qui sont capables d'accéder aux vérités paradoxales de l'Être. Or, dans le cas qui nous intéresse ici, l'authentification est renforcée par le témoignage maternel, puisque les mères n'apprennent pas aux enfants de choses anodines, mais des choses fondamentales.

³ Toutes les citations non signalées réfèrent à l'édition électronique indiquée dans la bibliographie.

En effet, ce dialogue thématise l'idée du couplage qui se produit entre l'esprit et le monde: puisque l'esprit d'un sujet perçoit le monde tel que le voit précisément le sujet, dès lors, aux yeux du sujet, le monde est ce que le sujet perçoit de lui. La perception se fait alors création du monde. Voilà la profession de foi d'un sujet conscient de lui-même. Voilà la profession de foi d'une écrivaine. Or, cette profession de foi implique des conséquences tant idéologiques qu'esthétiques. Ainsi, en achevant son introduction, l'auteure affirme:

Ce bref dialogue avec ma mère, dans ma plus tendre enfance, m'a marquée à jamais, m'impulsant une force de vivre indéfectible. Mon existence s'est alors trouvée transfigurée, élevée au-delà des contingences matérielles du monde, au-delà de la logique des causes et des effets, au-delà des lois de probabilité. Elle a alors glissé dans l'ordre atemporel, au plus près de l'éternité. J'ai compris alors, avec mon esprit d'enfant, que j'étais ontologiquement bien davantage que ce que je n'imaginai. Ainsi, une jeune femme non croyante, ma mère, m'a donné quelque chose que l'on appelait jadis l'âme. Ce faisant, elle m'a équipée en une sorte de narrateur sensible, le meilleur au monde (c'est nous qui soulignons: WK).

La deuxième partie, très longue, qui occupe jusqu'à 40% de texte, offre une énumération et une analyse des problèmes épistémologiques et littéraires du monde contemporain, aux yeux d'une écrivaine „équipée d'un narrateur sensible”. Or, la nature subjective, et, de fait, intersubjective, de ce monde s'avère en adéquation avec l'intuition de l'enfant, confortée par les paroles de la mère.

Le monde, dans lequel nous vivons présentement, est une „étoffe que nous filons chaque jour sur le grand métier à tisser des informations, des livres, des rumeurs, des anecdotes”. Il est donc un récit, constitué de paroles. Récit créé par des esprits humains. Quand le récit change, le monde change aussi.

Or, les conséquences de cette thèse sont importantes, touchant non seulement à la nature du monde et aux possibilités de le connaître, mais encore à des questions d'ordre axiologique, éthique ou social. Ces conséquences sont les suivantes:

1. Chacun de nous dispose (même si, le plus souvent, c'est en apparence seulement), du libre arbitre. En effet, chacun de nous peut créer à sa façon ce monde subjectif, constitué de notions. Il ne tient qu'à lui ce qu'il en percevra.

2. Or, ce n'est qu'une illusion, tant il est vrai que les pensées des personnes peuvent être contrôlées, car „celui qui détient et qui file le récit gouverne”. En effet, l'existence, au yeux des gens, de ce qui est raconté a pour corollaire l'inexistence de ce dont on ne parle pas. En conséquence, celui qui détermine le récit que les gens, pourtant foncièrement libres, entendront décideront aussi du monde qu'ils verront.

3. De plus, nous sommes tous désorientés, le monde changeant vite, alors que nous n'avons pas de récits (mythes, légendes) tout prêts pour le raconter, et que nous ne soyons pas en mesure d'en créer assez rapidement. Aussi, „en l'absence de nouvelles façons de raconter le monde”, nous avons forcément recours aux anciennes qui sont usées et anachroniques.

Or, il semble que, malgré son idéalisme („j'étais ontologiquement bien davantage”), Tokarczuk interprète la vie sociale selon les catégories marxistes. En effet, d'une part, on peut facilement mettre en parallèle l'idée du contrôle du récit collectif par ceux qui détiennent le pouvoir („celui qui détient et qui file le récit gouverne”) s'apparente à celle du modelage des consciences des gouvernés par les gouvernants. D'autre part, l'absence de nouvelles façons de raconter le monde que nous ressentons semble motivée par l'idée marxiste selon laquelle „la vie détermine la conscience” (nous avons, en effet, des mythes anciens et inactuels, même si ceux-ci avaient été naguère utiles).

Il appert que cette lecture marxiste ou néomarxiste (dont je ne lui fais pas grief) témoigne au premier chef de l'idéalisme inachevé de la lauréate. Si elle faisait confiance à l'Eternité, elle devrait pas craindre pour l'humanité et son destin, ce qui écarterait le problème épistémologique de la désorientation évoquée, car les mythes actuels intériorisés par nos consciences, s'ils étaient justes, vrais et Rennes – dès lors, ils permettraient aux sujets d'intégrer les changements et de s'y adapter.

Or, parmi toutes les narrations sur le monde – comme nous le fait remarquer l'écrivaine – nous apprécions par dessus tout les narrations à la première personne. „Nous vivons à une époque des narrations plurivoques à la première personne et nous sommes entourés par un bruissement polyphonique”. Or, l'auteure n'indique pas si cette polyphonie est déterminée par la pluralité des sujets ou par la multiplicité des récits racontés. Si l'on admet la seconde hypothèse, dès lors il conviendrait d'écarter la thèse des convictions imposées, car si le pouvoir sur le récit était un fait, alors les gens raconteraient tous des histoires homogènes. Peut-être

faut-il considérer, d'ailleurs, que l'auteure ait fait un tri entre les gens qui se soumettent et les autres, à savoir les individualistes révoltés, pour se concentrer désormais sur cette seconde catégorie?

Or, par le terme „à la première personne”, la locutrice entend, dans un sens non linguistique, la forme de récit qui se concentre sur le Je énonciateur qui parle de lui-même et à travers lui-même. Il est donc question de l'individualisme créateur, du subjectivisme et de l'autocréation. Tokarczuk estime qu'une telle vision de l'écriture est communément appréciée, ou du moins devrait-elle l'être, étant original et unique. Et O.Tokarczuk de souligner, avec concision mais aussi avec clarté, qu'une telle posture créatrice est exigeante: „Parler à la première personne ainsi comprise, c'est tisser une étoffe absolument unique, singulière, c'est être un sujet autonome, conscient de soi et de son destin. Ce qui signifie cependant aussi édifier une opposition entre soi et le monde, ce qui peut être aliénant”.

Tokarczuk définit ainsi le rôle de la „narration à la première personne” soit d'une vision individuelle du monde:

- „Elle a transformé le récit sur le monde entendu comme lieu de l'action des héros ou des divinités, échappant à notre influence, en lieu d'une histoire individuelle, pour nous placer sur le devant de la scène”.
- Elle a introduit la possibilité, pour le lecteur, de s'identifier avec le narrateur, ce qui a favorisé la mise en oeuvre, dans la vie sociale et au sein du psychisme humain, du mécanisme d'empathie.
- le pouvoir de l'empathie efface les frontières entre les rôles adoptés par les participants de la communication littéraire, – p.ex. le lecteur peut devenir à un moment donné narrateur.

Ainsi, en conclusion, actuellement un nombre considérable de personnes pratiquent l'écriture, pour donner libre cours à leur „instinct d'expression”. Ainsi, „la littérature s'est constitué en champ de l'échange des expériences, en une sorte d'Agora où chacun peut raconter son propre destin ou bien donner la parole à son alter ego. C'est en même temps un espace démocratique où chacun peut s'exprimer, procédant à la création d'une „parole qui parle”⁴.

⁴ On peut être d'accord ou pas. Certes, dans les années 1990, l'irruption de la production littéraire en Pologne fut importante, chacun pouvant soi-même éditer un livre, une revue, un recueil de poèmes

Or, la lauréate considère que le développement de la littérature des temps modernes connaît toujours des obstacles. Le problème résulterait des difficultés de coordination – les auteurs racontant leurs histoires forment un „choeur de solistes” – ainsi que l’impossibilité d’établir un consensus, notamment concernant les critères d’évaluation. Elle rêve d’une plus importante universalité d’une telle littérature. En effet, la littérature, à laquelle elle accorde la plus grande valeur est une littérature qui transcende l’expression subjective. Ce qui nous manque, c’est, à ses yeux, la dimension de parabole qui devrait se dégager de ces récits. Tant il est vrai que „le héros d’une parabole est tout à la fois lui-même, un homme qui vit dans des conditions historiques et géographiques définies, mais qui en même temps se soustrait à se réseau de déterminations individuelles, pour devenir un Quidam, un Chacun, qui est Partout. Or, nous semblons incapables d’universaliser ainsi nos expériences: „la parabole qui trouve un dénominateur commun pour différents destins humains, en venant universaliser nos expériences, manque cruellement à l’époque actuelle et son absence témoigne de notre impuissance”.

En définitive, déplore l’artiste, il n’est pas de littérature unique, nous l’avons segmentée, nous l’avons commercialisée. En effet, O. Tokarczuk, malgré l’exigence de subjectivisme qu’elle formule à l’endroit du littéraire, aspire clairement à une seule et unique création littéraire de dimension universelle, sans les qualificatifs additionnels. Ainsi, la littérature des genres lui rappelle une production selon les „moules à gâteaux”, régis par des principes de commerce, selon lesquels le lecteur doit obtenir ce qu’il veut. Or, l’écrivaine désire être libre, excentrique, originale:

J’ai toujours été par intuition contre de tels principes, car ils conduisent à restreindre la liberté créatrice, à rejeter l’expérimentation et la transgression qui constituent un déterminant capital de la création en général. Et ils écartent totalement du processus créatif toute excentricité qui est le condition sine qua non de l’art. Oui, un bon livre ne doit pas faire valoir son appartenance générique. La distinction des genres est un effet de la marchandisation de l’ensemble de la littérature, considérée comme un produit

dont il était l’unique lecteur, entouré de son groupe d’amis. Actuellement, chacun peut publier son oeuvre en ligne. Or, il apparaît que seule compte la production d’écrivains qui se situent à un très haut niveau d’expression et dont les éditeurs se disputent le droit de publication. Donc n’importe qui peut publier, ce qui n’en va pas de même de la possibilité d’être lu.

à vendre, assortie de toute une philosophie du brand, du target, et d'autres inventions de ce genre, oeuvres du capitalisme contemporain.

Or, tous les genres littéraires ne sont pas disqualifiés. On peut voir, en effet, en certains d'entre eux le début d'une nouvelle forme de création, répondant à des défis contemporains. Ainsi, Tokarczuk commente, comme exemple d'un genre novateur, la série télévisée, à laquelle elle prête des fonctions dissimulées, comme la vertu d'hypnotiser le téléspectateur, de le détacher du réel. En effet, la série poursuit les conventions du récit traditionnel, tout en inventant un nouvel ordre interprétatif, consistant à multiplier les improbabilités, par lesquelles elle „s'inscrit dans un nouveau rythme du monde, rythme étiré et désordonné, relevant d'une communication chaotique, instable et fluide". Or, tous ces traits paradoxaux „sont à l'origine de la recherche d'une nouvelle formule d'expression, chez les créateurs des séries télévisées. Ceux-ci travaillent à trouver des narrations du futur, afin d'adapter le récit à la nouvelle réalité.

Dans les paragraphes qui suivent, Tokarczuk abandonne le thème des récits et de leurs formes artistiques, pour élargir la perspective. Elle se concentre sur notre environnement mental, à l'heure contemporaine: „nous sommes bombardés d'informations contradictoires, en conflit, qui se combattent mutuellement".

Elle voit un problème notable dans la détérioration des relations sociales sous l'effet de l'accès général à l'information. Pour ce, elle fait référence à la terminologie de Jan Amos Komenski qui postule l'élaboration d'un savoir universel, accessible à tous. Elle renoue ainsi avec la question de l'universalisme. En convoquant encore Komenski, elle considère le rôle d'Internet et de Wikipedia comme structurant, car „réalisant les rêves de l'humanité, dans la perspective de Komenski et d'autres penseurs de ce courant, dans la mesure où un savoir universel se constitue ici progressivement, continuellement renouvelé, complété et, démocratique, disponible pour tous, indépendamment de la latitude géographique".

Mais Tokarczuk constate, in fine, que nos rêves ont changé, avant de critiquer Internet qui lui semble à mille lieux du savoir utile de Komenski. Ainsi, Internet divise les êtres et les dresse les uns contre les autres, en les enfermant dans des „bulles d'information". Soumis à

des règles commerciales, il déforme le savoir, il le manipule, en encourageant ses utilisateurs à penser selon des catégories simplistes et partiales, dans le souci de se protéger contre l'excès d'information. Ainsi introduit-il la dysharmonie et le chaos. „Au lieu d'entendre l'harmonie du monde, nous entendons la cacophonie des sons désordonnés, un continuel vacarme, au sein duquel nous nous acharnons à déceler la moindre mélodie, un semblant de rythme. Internet apparaît ainsi comme une excellente paraphrase de la formule shakespearienne: „C'est un récit conté par un idiot, plein de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien”.

Or, Internet ment, ce qui amène Tokarczuk à se pencher sur la question des fake news et des fake up, ce qui entraîne l'érosion de la confiance dans les récits de fiction, corrélé au succès de la littérature documentaire. En résulte une régression civilisationnelle définie comme perte de la conscience de ce qu'est la fiction littéraire, associée au retour à la primitive véracité („est-ce vrai ce que vous avez écrit?”). C'est aborder la question de la vérité des faits et de la vérité de la fiction.

La Vie produit des événements à partir du moment où ceux-ci sont compris, interprétés, crédités d'un sens, venant transformer notre expérience. Les événements sont des faits, mais l'expérience relève d'un ordre différent. Mais s'est l'expérience qui forme l'étoffe de notre vie. L'expérience est un fait soumis à l'interprétation et remémoré. Elle fait valoir notre posture intellectuelle qui est au principe de la structure des significations que nous élaborons, à l'aune de laquelle nous pensons notre vie.

Globalement, Tokarczuk prône la vérité de la fiction, en citant Aristote („la fiction est une sorte de vérité”). Cela après avoir procédé à une identification-discutable à mes yeux-entre le savoir résultant de l'expérience humaine, la vérité diffusée par la fiction littéraire, enfin les structures de la pensée mythique qui habitent nos esprits⁵. Pour finir, Tokarczuk affirme:

⁵ Selon moi, la vérité de la fiction, loin d'être universelle, traduit la vision du monde de l'auteur, exprimée au travers de la création de personnages imaginaires. Je ne suis pas d'accord notamment quand Tokarczuk verse dans la catégorie de la fiction les questions relatives à la cause. Ainsi, en citant la phrase d'Edward Morgan Forster („Quand nous disons: „Le mari est mort, puis est morte sa femme”, c'est un récit de faits. Or, quand nous disons „Le mari est mort, puis sa femme est morte de chagrin”, il s'agit de la fiction. Or, ce serait vrai uniquement dans l'hypothèse où le mari et la femme seraient des personnages de fiction. Car s'ils étaient réels, le constat „de chagrin” relèverait d'une assertion, et, en tant que telle, serait véridique ou fautive- dans l'hypothèse où la femme serait morte, au contraire, de

„La littérature pose des questions auxquelles Wikipedia n’apportera pas de réponses, dépassant la sphère des faits et des événements, pour faire appel à la façon dont nous les expérimentons”.

Enfin, l’auteure clôt cet inventaire des difficultés auxquelles se confronte présentement la littérature par le problème de la menace que font peser sur celle-ci des moyens d’expression modernes plus visuels. Elle va jusqu’à qualifier de révolutionnaire cette mutation qui s’opère dans les modes de transmission de l’information, à l’exclusion de la parole écrite: „nous assistons à une nouvelle dimension de l’expérience du monde qui agit directement sur nos sens”.

Sur ce se termine la seconde partie du discours. Avant de poursuivre mon commentaire, je me permets d’exprimer ma position sur la question de la prégnance actuelle de ces nouveaux codes de communication. Je considère, en effet, que tous ses codes (tant ceux qui passent pas le canal sonore que ceux qui passent par le canal graphique) sont incapables de concurrencer le langage, étant tout simplement moins efficaces que la langue pour exprimer les informations. Seule la langue est dotée d’un degré de précision optimal pour rendre les informations concrètes avec un maximum de clarté.

L’image visuelle ou sonore, certes, médiatise aussi l’information, et ce de façon plus intense encore, mais cette information demeure imprécise et polysémique, se signalant plutôt comme un appel à ressentir l’émotion⁶. Pourtant, les tentatives de remplacer la parole par l’image se multiplient.

joie. En effet, la question de la différenciation entre la fiction littéraire et les autres domaines du savoir a été pleinement résolue par la tradition polonaise de théorie de la littérature, p.ex. dans le manuel de H. Markiewicz (Markiewicz 1976, s. 54–66) oraz *Ficja w dziele literackim i jego zawartość poznawcza* (Markiewicz 1976, s. 118–177). Fait significatif, lorsque Tokarczuk met en doute le statut de la fiction littéraire („On me demande souvent: „ Est-ce vrai ce que vous avez écrit?” , c’est comme si cette question annonçait la fin de la littérature. Cette question naïve, du point de vue du lecteur, prend une résonance apocalyptique, dans l’oreille d’un auteur. Que dire? Comment expliquer le statut ontologique de *Hans Castorp* d’ *Anna Karenina* ou de *Winnie L’Ourson*?”). Pourtant, il appert que la question de la vérité littéraire est irréductible à toute hypothèse référentielle.

⁶ Walery Pisarek estimait – et je le rejoins sur ce point – que la photographie renseigne sur les émotions ressenties, alors que, pour déceler la source qui a fait naître cette émotion, il est indispensable de se référer à la légende (cf. Pisarek 2002, s. 268–269).

La troisième partie de discours, plus succincte, vient à récapituler les conclusions des parties précédentes. Tokarczuk, parachevant le motif de la faible qualité de l'information sur le monde qui nous est disponible, déplore „l'épidémie de l'indétermination” qui se manifeste par l'impression que „quelque chose ne va pas bien dans le monde” qui se traduit par des assertions du type: „la terre est plate, les vaccins tuent, le réchauffement climatique est un leurre, la démocratie n'est pas en danger”.

En définitive, la littérature s'oppose à cette indétermination (de fait l'épique et le dramatique, Tokarczuk n'abordant jamais la question du lyrique). Elle tend à nous arrimer au concret, s'occupant essentiellement de la psychologie – comme nous nous en souvenons, elle identifie le monde à la pensée sur le monde, ce qui lui confère son caractère spirituel. „Le récit s'articule toujours autour de la recherche du sens (...) il se définit comme l'ordonnement dans le monde d'un nombre incalculable d'informations, rapportées au passé, au présent et au futur, questionnées dans leur répétitivité et organisées selon les relations de cause à effet”. Globalement, le récit octroie donc du sens à un réel intrinsèquement confus.

Après avoir ainsi formulé cette idée, selon laquelle la littérature vraie, universelle et sérieuse est de nature à prémunir l'humanité d'être envahie par des flots d'absurde agressif, ce en quoi elle s'inscrit dans la tradition de la littérature polonaise du XIX^{ème} siècle qui tendait précisément à nous sauver de cette inondation du non-sens en particulier dans le contexte de la lutte pour l'indépendance nationale déployée lors de la période des partages de la Pologne (1792–1918), mais plus particulièrement après la seconde guerre mondiale⁷, Tokarczuk termine, dans les deux parties suivantes, son discours, en donnant des exemples positifs, montrant qu'il peut exister une littérature conférant du sens au monde, de même qu'il est possible de déceler des manifestations de ce sens dans le monde.

La quatrième partie revient au motif abordé au début du pays de l'enfance, lorsque la mère de l'artiste lui lisait les contes d'Andersen. Ceux-ci dessinaient un monde spiritualisé, personnifié, composé d'éléments étroitement liés. Un monde où „les assiettes dans le buffet pouvaient converser ensemble, où les couverts dans le tiroirs formaient une espèce de famille. De même, les animaux étaient des êtres mystérieux, sages, doués de conscience en soi, avec

⁷ On songe ici au poème de Czeslaw Milosz: *Qu'est-ce que la poésie qui ne sauve / Les peuples et les personnes / (...)* (Miłosz 1984, s. 151).

qui nous étions liés par un lien spirituel et par une profonde ressemblance. Mais aussi les rivières, les forêts, les routes étaient dotées d'existence réelle, apparaissant comme des êtres vivants qui balisaient notre espace et construisaient notre sentiment d'appartenance". Or, on ne saurait conserver une telle vision, on ne peut que désirer la retrouver. Car à un moment donné „l'individu adulte commence à voir le monde comme fragmenté, morcelé, compartimenté en parcelles distantes les unes des autres comme des galaxies"⁸. Ainsi se meurt la spiritualité de l'être humain (apparemment celle-ci est in ipso facto une spiritualité enfantine) et conséquemment se meurt le monde perçu, filtré par le regard de cet être. Ce monde s'apparente à un espace mort où „se meuvent des êtres solitaires et perdus, tels des zombies".

Or, l'image d'un monde décomposé est une image fautive. Pour démontrer la possibilité d'un récit sur le monde qui mettrait en exergue l'interconnexion et l'interdépendance de tous les éléments du réel, Tokarczuk convoque l'exemple de la colonisation du Nouveau Monde, ayant entraîné l'extinction des populations locales et conséquemment la disparition de leur agriculture, dans l'espace des siècles qui s'en suivirent, pour susciter, par la suite, d'importantes mutations économiques et politiques en Europe. Et Tokarczuk d'en inférer la validité de l'"effet-papillon", selon lequel „une modification minimale affectant les conditions initiales d'un processus peut à terme produire des effets colossaux et incommensurables", cela parce que ce qui relève du règne humain et du règne naturel s'inscrit dans un réseau d'interdépendances⁹:

nous sommes tous, plantes, animaux, objets inertes plongés dans le même espace, gouverné par les lois physiques. Cet espace commun est doté d'une forme intrinsèque, les lois physiques le régissant sculptent en son sein un nombre incalculable de formes qui font référence les unes aux autres. Ainsi, notre système cardiovasculaire rappelle les réseaux de rivières et de fleuves, la structure d'une feuille

⁸ Ceci découle d'aspects pratiques et organisationnels: „Le repas n'a rien à voir avec les fermes pourvoyeuses de denrées qui servent à le cuisiner, un nouveau tee shirt est déconnecté des usines en Asie où il fut fabriqué. Tout est séparé, déconnecté, sans rapport".

⁹ Ici Tokarczuk se réfère à un problème philosophique qui touche l'ordre des causes et des effets. Elle fait abstraction d'une implication ultérieurement inférée de cet ordre initial, à savoir l'ordre des probabilités et des conséquences.

exemplifie les systèmes de communication interpersonnelle, le dynamisme des galactiques se trouve présentifié par le tourbillon d'eau qui coule de nos robinets. Le développement des sociétés rappelle les colonies des bactéries. Le microcosme et le macrocosme se font signe mutuellement. Notre parole, pensée, création ne sont pas détachés du monde, mais, au contraire, poursuivent à un autre niveau les processus continus de mutations qui le travaillent.

Or, je m'inscris en faux contre les conclusions tirées par la lauréate. La belle harmonie du monde, que je note également, a partie liée, selon moi, avec les fonctions et non avec les causes. Selon moi, „l'effet -papillon” n'existe pas, car ce n'est pas le strict déterminisme qui confère au monde son équilibre.

Après avoir ainsi exprimé sa conviction, selon laquelle le réel se définit par son homogénéité qui s'interprète sur le plan spirituel comme interconnexion et interdépendance de ses divers éléments constitutifs, Tokarczuk questionne, dans la sixième partie de son allocution, les conditions de possibilité d'une littérature „universelle, globale, ancrée dans la nature, contextualisée et en même temps compréhensible”. Une telle littérature dépasserait les limites d'une subjectivité individuelle, „enfermée dans la prison” de sa propre incommunicabilité, sans pour autant se réduire au discours doxique, lieu de clichés. Elle se voudrait un regard „ex-centrique, procédant d'en-dehors du centre”. Dès lors que „la littérature a gardé son droit à l'excentricité, à la provocation”, à la folie, un tel excentrisme reste possible, ce qui passera cependant par l'emploi d'une langue singulière, apte à traduire des intuitions, au moyen de métaphores, gage du dépassement des différences culturelles. Une telle littérature investira un genre transgressif dans le sens où il transcenderait les frontières génériques et qui serait, en même temps, aimé des lecteurs. Tous ces éléments seraient réunis au sein d'une narration assumée par un „narrateur à la quatrième personne, capable d'exprimer le point de vue de chaque personnage, mais en même temps apte à dépasser tous ces horizons particuliers limitatifs”.

A ce moment-là, Tokarczuk convoque la métaphore convenue du dieu du roman, pour la dépasser en postulant une souveraineté plus grande encore de ce narrateur ultime dont les compétences dépasseraient l'omniscience divine même. Elle qualifie un tel narrateur de „mystérieux” et de „sensible”. Il est omniscient, capable de relier toutes choses en un tout

signifiant, „en assumant la responsabilité de ce monde”, conscient qu’une décision „prise dans telle partie du monde produira un effet dans telle autre partie, au point que toute distinction du tien et du mien deviendra relative”. Le narrateur sensible serait alors parfaitement altruiste et honnête. Sa narration devrait „mettre en oeuvre, dans l’esprit du lecteur, un sens de l’intégralité, une capacité à réunir des éléments divers en un seul motif, à découvrir dans la menue monnaie des évènements ponctuels des constellations globales. Il devrait nous faire sentir que nous sommes tous plongés dans la même représentation que nous fabriquons dans notre esprit à chaque rotation de la planète”.

Selon Tokarczuk, qui reprend, se faisant, la conviction utopique de tous les avant-gardistes, l’art peut nous apprendre une nouvelle forme de perception de la réalité. Cependant, il faut renoncer à différentes distinctions qui structurent la vision actuelle du littéraire: la littérature haute vs. basse, la littérature d’élite vs. populaire. Il faut également renoncer aux conventions génériques et aux littératures nationales.

Qui plus est, Tokarczuk songe à abolir les différences entre la totalité et le fragment (une constellation de fragments devrait être plus spacieuse qu’un tout intégral), de même qu’entre le sujet et l’objet de la connaissance, en quête d’un réalisme qui „nous permettrait de dépasser les frontières de notre Moi, de pénétrer cet écran vitré qui infléchit notre vision de la réalité”. Elle parle ici de néosurréalisme, défini comme „une nouvelle organisation des points de vie qui affrontera le paradoxe et qui défiera l’ordre des causes et des effets”.

Ainsi, l’auteur n’hésite pas à postuler l’effacement des frontières entre l’unique et le multiple, voire entre l’unité et le chaos, ce dont on ne peut que pressentir les résultats. Or, donner à ressentir l’avant-goût de cette nouvelle qualité équivaldra à la création de celle-ci, la posant comme „susceptible d’être imaginée”¹⁰. Ainsi Tokarczuk revient au dialogue, cité au début, entre l’enfant et sa mère: „Comment pouvais-je te manquer alors que je n’étais pas encore née? – lui ai-je demandé. – Mais peut-être est-ce l’inverse, répondait-elle. Peut-être que quand quelqu’un nous manque, c’est qu’il existe”. Ce faisant, elle enferme les six parties de son discours en un cadre compositionnel et conceptuel construit.

¹⁰ En imaginant une „narration à la quatrième personne”, elle permet de la faire advenir. C’est, à mes yeux, une position très optimiste.

Or, la septième et dernière partie (ce n'est peut-être pas par hasard qu'il y ait sept parties¹¹, bien que six parties formaient déjà un tout) sont plus personnelles.

L'auteure avoue que quand elle écrit, „la fiction n'est jamais complètement inventée. Je dois tout ressentir à l'intérieur de moi (...) j'observe attentivement toute chose ou personne qui deviendra l'objet de l'évocation, afin de l'incarner en moi, de la personnifier". Or, la qualité qui la rend apte à une telle empathie est précisément la sensibilité, „cette capacité à incarner, à s'identifier avec, à trouver des points de contact avec les choses autres que soi". Recourant ainsi à la composition d'un hymne à l'amour, Tokarczuk spécifie les caractéristiques immanentes à ce genre et celles qui définissent la littérature qu'elles fondent.

III. DU GENRE DE L'EXPOSÉ ET DE LA CONFÉRENCIÈRE ASTUCIEUSE

Avant de donner la forme définitive à mon commentaire, en explicitant ce que, selon moi, Tokarczuk voulait exprimer par sa notion de „narrateur sensible" – affichée dans le titre – nous essaierons d'indiquer certaines particularités généalogiques et rhétoriques de l'oeuvre dont il est question et qui devaient influencer sur sa réception.

L'exposé est un genre qui ne s'est pas vu accorder beaucoup de travaux d'exégèse. Pour récapituler, du point de vue linguistique, la parole combine une dimension référentielle et informative avec une dimension pragmatique. Ainsi, l'assertion „ça brûle" peut être autant une information qu'un avertissement, un appel à l'aide etc. L'interprétation de la valeur pragmatique de l'assertion dépend du contexte, susceptible en outre d'être infléchi par des informations additionnelles comme l'intonation ou, à l'écrit, la ponctuation. En ce sens, un bref

¹¹ Le chiffre sept traduit l'idée de la perfection du cosmos, de la divinité, de la persévérance, de l'intelligence, de l'accomplissement, de la victoire et du bonheur. (*Słownik symboli* Władysława Kopalińskiego). Or, c'est le chiffre trois qui est, en Pologne, *a contrario*, censé structurer le discours scientifique, selon le schéma „introduction-développement-conclusion", adopté dans les dissertations scolaires et académiques. En effet, „omne trinum perfektum", comme disait le personnage d'un roman historique de H. Sienkiewicz, Zagłoba. Cf. Kopalinski, p.377.

récit d'une rencontre d'un chat avec une souris peut être un élément d'un reportage, d'un manuel de biologie, d'un conte pour enfants, ce qui dépend d'une multiplicité de facteurs:

- qui est le narrateur et qui est le destinataire inscrit dans le récit,
- quelles sont les attributs stylistiques du texte,
- quel est le schéma narratif de l'histoire,
- quelle est vision du monde du narrateur, suggérée par le texte,
- de quel ordre seront les conclusions à tirer du texte etc.

Or, si tout homme cultivé a découvert, de fait, lors de ses études, les caractéristiques génériques de l'exposé, en revanche les analyses généalogiques de ce genre demeurent très rares. Ainsi, Aleksander Wilkoń définit l'exposé comme un genre du discours dont le champ structurel est circonscrit par un faisceau de caractéristiques qui s'actualisent lors de la prise de parole (Wilkoń 2002, s. 258–266). Ainsi, l'exposé académique:

- une fonction informative, pratique et technique, ou bien didactique (donc non pas une fonction empirique ou théorique ni synthétique; dès lors, il ne se limite pas à relater les faits, mais il n'exige pas pour autant une capacité à penser de façon autonome – son rôle essentiel étant d'enseigner, afin de rendre clairs des problèmes complexes);
- sa forme est narrative, ne cherchant pas à interpréter, ni à analyser, se contenant de raconter, relevant les rapports entre les faits;
- est un texte oral, lu ou proféré, de toute façon son élaboration doit permettre son énonciation orale.
- il se présente comme un monologue,
- il est énoncé à la première personne du singulier,
- est un texte bref¹²;
- lors de son énonciation, il peut faire intervenir des codes non – verbaux, à savoir icôniques etc.

Il conviendra d'ajouter – ce que M. Wilkon n'a pas relevé – l'emploi d'une langue soignée, soutenue, dégagée de toute familiarité ou de toute stylisation littéraire ou artistique, une langue neutre, associée à l'emploi d'un certain sociolecte professionnel. Enfin, comme tout

¹² Il devrait pouvoir être énoncé en une heure et demie maximum.

échange, l'exposé se construit sur la succession de ses trois parties constitutives: introduction, développement, conclusion.

Ensuite, l'exposé communiquant un savoir sûr, il ne se doit pas de convaincre qui que ce soit de sa validité, il est donc dépourvu d'éléments rhétoriques, et en particulier il ne doit pas être construit sur le schéma d'un discours argumentatif canonique. Enfin, il ne doit pas combattre de positions adverses. Il devrait cependant être doté d'une conclusion élaborée, ne serait-ce que pour des raisons didactiques. Quant aux parties du discours, l'exposé repose sur une invention très élaborée, le locuteur devant être avant tout bien préparé. Or, la disposition rhétorique, l'élocution et l'action ne lui servent qu'à authentifier ses productions (le destinataire, p.ex. l'étudiant admet que le conférencier connaît son domaine, l'argumentation n'intervient donc que dans une mesure restreinte), lesquelles doivent être cependant claires¹³. En outre, le conférencier doit se comporter convenablement une fois qu'il est dans un contexte extérieur à la prise de parole à la chaire. Or, l'art de la mémorisation (*memoria*) n'est pas fondamental, le conférencier pouvant recourir à une prise de notes ou à une présentation vidéoprojetée.

De plus, la composition de l'exposé rappelle les discours d'essai prononcés dans un cadre scolaire – mais, à la place des cinq parties (exorde, narration, confirmation, réfutation, péroraison), elle n'en admet que trois: l'introduction, sans la partie rhétorique de *captatio benevolentiae*, développement (opérant la division du sujet en thèmes qui en détaillent les perspectives fondamentales), enfin la conclusion qui fait le bilan des analyses inhérentes au développement et annoncées dans l'introduction.

Ainsi, l'exposé fait abstraction des procédés visant à capter l'attention de l'auditoire, à travers notamment des questions rhétoriques. Ce qui n'empêche pas cependant le conférencier d'agrémenter son allocution de procédés rhétoriques, pour s'attirer les bonnes grâces et l'adhésion massive des auditeurs à ses conférences, appréciées par leurs qualités verbales, par leur dimension ludique.

Pour revenir cependant aux conclusions de M. Wilkon, les traits génériques qu'il explicite constituent autant de critères distinction qui différencient le genre de l'exposé des

¹³ Les qualités fondamentales d'un bon conférencier sont: correction, clarté, concision.

autres genres du discours scientifique. Or, ces traits définitoires sont constitutifs d'un modèle qui était naguère obligatoire dans le cadre universitaire. Inversement, à présent, la commercialisation de l'enseignement tend à l'apparenter à une performance¹⁴, le conférencier se devant d'être attractif, cultiver le contact d'ordre phatique avec l'auditoire, afin de maintenir en éveil son attention, ce qui favorise les structures dialogiques et interrogatives (Biesaga 2009, s. 311–317) etc.

Si, dans le passé, ces traits avaient une valeur facultative, actuellement, le nouveau modèle axé sur la performativité communicationnelle tend à les imposer, en leur conférant une valeur obligatoire¹⁵, pour attester d'une évolution dynamique du genre qui l'inscrit dans l'histoire des formes littéraires.

En effet, les genres du discours dont des structures dynamiques, dans une mesure moindre que les genres littéraires, certes. Elles peuvent s'inscrire dans des temporalités séculaires, mais elles peuvent aussi s'effacer, voire leur nature radicalement transmutée, à des degrés et sous des formes divers¹⁶.

L'exposé universitaire relève de cette seconde catégorie, se définissant comme radicalement évolutif. Si, lors des premiers cours universitaires, les étudiants prenaient en notes un cours consistant à lire des extraits d'ouvrages, sans interventions du conférencier lui-même, aujourd'hui un tel modèle serait réprouvé comme obsolète et déplacé¹⁷.

¹⁴ Pour la définition, voir Bielecka-Prus (2014, s. 29–30).

¹⁵ J'emprunte le terme de transformation générique à M. Wojtak (Wojtak 2004, pp. 15–19).

¹⁶ Comparons avec un message e-mail.

¹⁷ Etymologiquement le mot „exposé” (lat. *legere*) signifie „lire à voix haute des extraits de la Bible par le professeur, les étudiants prenant en note ce texte. La découverte de l'imprimerie par Gutenberg n'a pas substantiellement modifié cet état des choses. Il a fallu attendre les cours de Johann G. Fichte, à l'université de Iéna, pour voir abandonnée la pratique du commentaire de texte qui évoluera vers l'exposé des thèses personnelles du conférencier. Ceci, loin d'affaiblir l'autorité du locuteur, n'a fait que la fortifier, au contraire, comme en témoignent les éditions des exposés d'éminents savants, recueillis consciencieusement par leurs élèves (il en va ainsi des cours de Ferdinand de Saussure'a, de Georg Herbert Mead ou de Ludwik Wittgenstein). Or, les nouvelles technologies ont substantiellement modifié les formes de présentation visuelle et conceptuelle de l'exposé” (Bielecka-Prus 2014, pp. 30).

Pourquoi je qualifie Tokarczuk d'oratrice astucieuse? Il suffit de considérer sa tenue vestimentaire, rappelant les robes sobres de M. Curie-Sklodowska, faisant signe vers les toges ascétiques des enseignants médiévaux. Elle lisait. Sans établir aucun contact avec la salle. Elle renouait ainsi avec une forme de l'exposé très classique, voire désuète. Or, cette forme délibérément classique et orthodoxe recelait un contenu transgressif de tous les codes régulateurs du genre.

Ainsi, au lieu de débiter par l'explication du sujet, elle a capté l'attention des auditeurs par la description d'une photo remontant à l'époque l'avant sa naissance, pour relater un mystérieux dialogue du temps de son enfance. Or, ce qu'elle a produit par la suite présentait le contenu consistant et construit d'un traité ou d'une dissertation, à caractère de prémisse permettant d'introduire la thèse développée par la suite. Mais cette présentation revêtait la forme d'un essai, genre inadapté à l'explicitation des idées, puisque les moyens d'expression artistiques propres à l'essai ne permettent pas de formuler des idées susceptibles d'être mémorisées par le destinataire qui ne peut pas revenir en arrière pour vérifier, préciser et affiner les hypothèses interprétatives élaborées.

J'imagine le désarroi des auditeurs s'évertuant de suivre l'oratrice, déconcertés par l'absence d'une suite de syllogismes composant la chaîne déductive des conclusions résultant des prémisses adoptées. Il leur a fallu, au contraire, dégager par induction l'idée, suggérée par un jeu d'analogies et de correspondances¹⁸ entre les situations décrites, les évocations des contes d'Andersen ou encore des récits de la conquête d'Amérique etc.¹⁹. De plus, les termes

¹⁸ Certes, la déduction est impossible sans induction, entendue comme raisonnement qui „dégage la règle générale de cas particuliers”, comme l'observait Aristote (Korolo, 1990, p.217). Or, l'induction, quand elle constitue l'unique forme d'articulation du raisonnement, requiert une attention soutenue chez le destinataire. Inversement, la chaîne déductive, orientée du général au particulier, est appréciée dans le contexte d'un exposé académique, car elle permet d'explicitier le jeu conceptuel, malgré son caractère théorique et coupé de l'expérience, et elle résiste mieux que l'induction aux contre-arguments.

¹⁹ Cette façon d'articuler le raisonnement rappelle les postulats théoriques et les pratiques du groupe moderniste polonais „Kontekst”, récusant l'idée du livre comme chaîne de preuves organisée selon un schéma de causes et d'effets. (Paźniewski, Sławek, Piskor, Szuba 1977, pp. 5–6). A cette différence près que les membres de ce groupe pensaient la réalité comme le lieu d'un déploiement chaotique de forces irrationnelles, alors que pour O. Tokarczuk le réel obéit à un strict déterminisme. On peut également faire le parallèle entre les thématiques développées par la lauréate et le „roman de Galicie” (Stojowski, Buczkowski, Kuśniewicz et alt.).

clé présentés dans l'exposé, comme „la narration à la quatrième personne” ou „le narrateur sensible” relevaient de la métaphore.

N'oublions pas cependant que l'allocution était conduite à un très haut niveau intellectuel, ce qui lui assurait aussi l'adhésion de l'auditoire, captivé par cette performance et très à l'écoute d'un exposé transgressant tous les codes du genre. Cette transgressivité postulait une forme de production artistique en même temps qu'elle en exemplifiait les modalités esthétiques.

Pour finir, il est possible que l'oratrice ait remporté un certain succès didactique, tant il est vrai que certains auditeurs présents dans la salle, mais aussi derrière les écrans ont non seulement compris l'exposé, mais encore ont été positivement touchés par sa vision d'une littérature produite par un „narrateur sensible”.

IV. QUEL ÉTAIT OBJET DE CET EXPOSÉ?

Comme l'indique le titre, il était question du „narrateur sensible” donc caractérisé par sa sensibilité. Mais quel est le sens précis de ces termes aujourd'hui? On peut admettre que le sens du terme se construit à l'intérieur du champ lexical délimité par trois lexèmes: „narrateur”, „sensible” et „sensibilité”.

Pour les situer rapidement:

- le *narrateur* est l'instance qui raconte le déroulement des événements de l'action,
- la *sensibilité* reçoit, dans le *Dictionnaire du polonais contemporain* de Halina Zgółkowska, quatre variantes de définition: 1) 'attitude envers quelqu'un ou quelque chose marquée par l'amour, l'affection, la tendresse, la cordialité'; 2) 'manifestation de l'affection, de l'amour, de la tendresse', 3) 'capacité de réagir immédiatement aux manifestations d'affection, réceptivité empathique'; 4) 'caractéristique d'instruments de mesure capables d'enregistrer les variations des conditions extérieures'²⁰;
- *sensible*, selon ce dictionnaire, détient trois significations: 1. 'Celui qui traite quelqu'un d'autre avec tendresse ou bien exprime l'amour, aimant, cordial, affectueux' (*Christophe s'est*

²⁰ Voir *Dictionnaire du polonais contemporain* de Halina Zgółkowska, cf. *Dictionnaire du polonai* de Stanisław Dubisz.

avéré un père tendre, tendre regard de Martin): 2. 'Celui qui est sensible à quelque chose, qui ressent quelque chose avec force, qui déteste quelque chose' (*Arthur est sensible aux charmes féminins*); 3. 'en parlant d'instruments de mesure qui enregistrent avec précision des variations de température, de pression atmosphérique (*un thermomètre tendre*)'; 4. Mais aussi celui qui ne dort pas, qui veille; 5. 'Soigneux, appliqué'; 6. 'Ce qui se laisse ressentir (le chaud et le froid sont sensibles)'.

Or, le dictionnaire de B. Dunaj fait comprendre au lecteur une autre acception du terme *sensible*, par opposition avec *insensible* qui est défini comme „insensible aux problèmes d'autres personnes, impassible” (un *employé insensible*). Si Tokarczuk explorait les définitions lexicales des termes-clé de son exposé, on pourrait dire qu'elle a ajouté une signification supplémentaire en érivant: „Ainsi, une jeune femme non croyante, ma mère, m'a donné quelque chose que l'on appelait jadis l'âme. Ce faisant, elle m'a équipée en une sorte de narrateur sensible, le meilleur au monde”. Et ce serait le début d'une riche création sémantique.

A présent, étudions les contextes d'apparition du terme „narrateur” (narrateur *sensible*):

1. „(...) Ainsi, une jeune femme non croyante, ma mère, m'a donné quelque chose que l'on appelait jadis l'âme. Ce faisant, elle m'a équipée en une sorte de *narrateur* sensible, le meilleur au monde”.
2. „Cette èpece de récit, lorsque nous percevons le monde avec le regard d'un Je et que nous entendons le monde en son nom, tend à construire un lien avec le *narrateur* invitant à nous mettre à sa place”.
3. „Dès lors, une connivence se noue entre le *narrateur* et le lecteur, reposant sur l'empathie”.
4. „Entente basée sur l'empathie. Celle-ci nivelant toute différence, ce qui fait qu'il est facile de faire disparaître la frontière entre le Je du narrateur et le Je du lecteur”.
5. „Le roman palpitant tend même à incorporer le lecteur dans l'univers fictionnel, pour le transformer en *narrateur*. La littérature devient donc une sorte d'Agora où tout un chacun est appelé à s'exprimer ou à donner la parole à son *alter ego*”.
6. „Or, je rêve d'un *narrateur* à la quatrième personne; celui qui, loin de se réduire à un construit grammatical, sera capable de contenir dans sa perspective celle de chaque personnage, tout en pouvant déborder l'horizon de chacune d'elles, capable donc de voir plus large et ainsi ignorer le temps”.

7. „Qui connaît les pensées de Dieu, les doutes de Dieu et qui est apte à jeter sur papier cette phrase inouïe: „Et Dieu vit que cela fut bon”. Ce *narrateur* disposerait donc d’une perspective englobante, permettant de tout embrasser”.

Or, ce mot peut tant renvoyer à la personne qui parle qu’à sa métonymie (les traits humains apparaissent dans les exemples 1, 3, 4, 5), mais encore un construit romanesque (2, 3), ou quelque chose entre les deux (6, 7), alors que ces deux acceptions sont pratiquées dans l’usage courant.

Passons maintenant aux contextes, dans lesquels apparaît le mot „sensibilité” dans l’exposé de Tokarczuk:

1. Je dois regarder chaque personne et chaque chose de près, avec la plus grande attention, afin de l’incarner en moi.
2. La *sensibilité* est donc l’art d’incarner, de co-ressentir, en quête de ressemblances.
3. La *sensibilité* personnalise tout ce à quoi elle se rapporte, permet de lui donner une voix.
4. La *sensibilité* fait que la bouilloire se met à parler.
5. La *sensibilité* est la forme la plus modeste de l’amour.
6. Elle apparaît là où nous regardons avec attention l’altérité. La *sensibilité* est spontanée et désintéressée, dépassant de loin l’empathie.
7. La *sensibilité* un un partage mélancolique, mais conscient de l’existence.
8. La *sensibilité* repère les liens qui se tissent entre nous.
9. La littérature repose sur la *sensibilité* entre tout être autre que nous. C’est là le mécanisme primordial de la poésie.

Ces emplois indiquent que la sensibilité doit être considérée tantôt comme une émotion (5, 8), tantôt comme une catégorie esthétique (3, 4), une aptitude cognitive (2, 6), élément de l’art romanesque (1, 10), une prescription morale (7, 8) etc. Or, ces différents emplois se mêlent, se superposent, et s’interpénètrent.

En revanche, dans le Dictionnaire de Madame Zgolkowa, on relève les emplois suivants:

1. ‘considérer quelqu’un ou quelque chose avec amour...’ – 10, 8, 5;
2. ‘manifestation d’amour, de la tendresse...’ – 6;
3. ‘sensibilité, attention aigüe à quelque chose’ – 1, 10, 9;

4. [terme] technique: relatif aux instruments définis par une grande sensibilité – 9, 1 (mais cela ne relève pas de leur mécanisme)

5. [mot ancien] *sensibilité* – 10, 1.

Les emplois dans les citations 2, 3, 4, i 7 débordent les définitions lexicales se rapportant davantage à l'action.

Il est à noter que le discours d'Tokarczuk n'est pas proféré dans un polonais académique, mais dans son propre idiolecte. Toujours cette tendance à tout rendre vivant, à tout personnifier, à exposer l'incertitude et effacer les frontières entre le sujet et l'objet, entre la Vie et la littérature, le narrateur et l'auteur, le romancier et le lecteur.

Ce qui ne rend pas plus aisée la question sur le contenu fondamental du discours du prix Nobel de l'auteur.

V. SUR QUOI PORTAIT DONC DET EXPOSÉ?

Suite à tout ce qui vient d'être dit, je me dois de recourir à présent à des méthodes d'analyse statistique, relevant de mon domaine d'analyse de la presse et basée sur la recherche des fréquences d'emploi.

Ainsi, le texte de l'exposé se compose de 6000 termes dont 2790 formes flexionnelles (dont chiffres, dates). Je me suis d'abord intéressé à 670 noms et adjectif. Je me suis concentré ainsi sur 30 adjectifs dont la fréquence d'emploi était de 3 occurrences, ainsi que sur 90 substantifs employés quatre fois, ce qui fait un total de 120 lexèmes (substantifs et adjectifs) employés au total 682 + 161 fois, ce qui constitue environ 14% tout emplois des lexèmes dans le texte. Ce n'est pas une proportion significative, cependant révélatrice de la perception de la réalité par notre auteure.

Les termes les plus fréquents sont donc: *nouveau* – 17, *humain* – 14, *entier* – 11, *petit* – 9, *possible* – 9, *concret* – 6, *simple* – 6, *vieux* – 6, *inachevé* – 5, *immense* – 5, *psychologique* – 5, *propre* – 5, *vivant* – 5, *sensible* – 4, *bon* – 4, *accessible* – 4, *similaire* – 4, *mystérieux* – 4, *important* – 4, *commun* – 4, *atorial* – 3, *compliqué* – 3, *large* – 3, *du lecteur* – 3, *d'aujourd'hui* – 3, *scriptural* – 3, *incessant* – 3, *profond* – 3, *différent* – 3. Ainsi, Tokarczuk aime bien à souligner ce qui est actuel (*nouveau, d'aujourd'hui*), humain (*humain, psychologique*), social (*commun*), préfère une approche analytique et intellectuelle (*entier, simple, similaire*), mais aussi pratique (*concret, possible*), sans

être indifférente à la transcendance (*mystérieux, infini, profond*). Sans oublier le point de vue littéraire (*scriptural, auctorial*).

Or, la liste statistique englobant les termes susdits est la suivante:

R.1 <i>le monde</i> – 52	<i>réalité</i> – 12	<i>effet</i> – 6	R.15 <i>être</i> – 4
R.2 <i>récit</i> – 35	R.10 <i>sensibilité</i> – 9	<i>fait</i> – 6	<i>intégralité</i> – 4
R.3 <i>la vie</i> – 21	<i>processus</i> – 9	<i>forme</i> – 6	<i>décision</i> – 4
R.4 <i>littérature</i> – 20	R.11 <i>histoire</i> – 8	<i>voix</i> – 6	<i>accessibilité</i> – 4
R.5 <i>façon</i> – 19	<i>information</i> – 8	<i>livre</i> – 6	<i>fragment</i> – 4
R.6 <i>temps</i> – 16	<i>fin</i> – 8	<i>maman</i> – 6	<i>Europe</i> – 4
<i>expérience</i> – 16	<i>sort</i> – 8	<i>oeil/ yeux</i> – 6	<i>Frontière</i> – 4
<i>homme /hommes</i> – 16	<i>narrateur</i> – 8	<i>récit</i> – 6	<i>femme</i> – 4
R.7 <i>tout</i> – 14	<i>sentiment</i> – 8	<i>ordre</i> – 6	<i>kosmos</i> – 4
<i>lecteur</i> – 14	<i>année/années</i> – 8	<i>vérité</i> – 6	<i>pensée</i> – 4
R.8 <i>narration</i> – 13	<i>serie</i> – 8	<i>point</i> – 6	<i>nature</i> – 4
R.9 <i>genre</i> – 12	<i>savoir</i> – 8	<i>âge</i> – 6	<i>découverte</i> – 4
	<i>photo</i> – 8	<i>influence</i> – 6	<i>personne</i> – 4
	R.12 <i>existence</i> – 7	R.14 <i>héros</i> – 5	<i>mémoire</i> – 4
	<i>fiction</i> – 7	<i>genre</i> – 5	<i>parabole</i> – 4
	<i>mythe</i> – 7	<i>idée</i> – 5	<i>écriture</i> – 4
	<i>personnage</i> – 7	<i>quantité</i> – 5	<i>similarité</i> – 4
	<i>question</i> – 7	<i>internet</i> – 5	<i>partage</i> – 4
	<i>sens</i> – 7	<i>catégorie</i> – 5	<i>besoin</i> – 4
	<i>mot</i> – 7	<i>moment</i> – 5	<i>travail</i> – 4
	<i>intellect</i> – 7	<i>perspectives</i> – 5	<i>prawo</i> – 4
	<i>évènement</i> – 7	<i>objet</i> – 5	<i>radio</i> – 4
	R.13	<i>espace</i> – 5	<i>relation</i> – 4
		<i>affaire</i> – 5	<i>vacarme</i> – 4
		<i>vision</i> – 5	<i>capacité</i> – 4
		<i>relation</i> – 5	<i>Terre</i> – 4
			<i>signification</i> – 4

Il en ressort donc que parmi les domaines du réel évoqués par O. Tokarczuk ce qui prédomine, c'est le monde (R.1), son interprétation (*récit*) i l'unité de la Nature (*vie*). La *Littérature* (R.4), appréhendée d'abord comme savoir (*lecteur* – R.7, *narration* – R.8, *histoire* –

R.11), mais aussi entendue comme art ou technique (*livre* – R.13, *roman* – R.13, *récit* – R.13, *genre* – R.14, *héros* – R.14; *parabole* – R.15) semble revêtir moins d'importance. Le discours s'affirme donc davantage comme l'expression d'une réflexion sur les devoirs de l'écrivain que comme un manifeste artistique.

La confrontation des champs thématiques permettra au lecteur de se faire une idée des emplois mobilisés et de leurs valeurs sémantiques.

Champs thématiques des mots dans l'exposé d' Olgi Tokarczuk

(version condensée ²¹ – 763 occurrences textuelles, englobant 89 lexèmes– substantifs
répétés minimum quatre fois)

LE MONDE [ensemble 204]

Catégories fondamentales de l'être [122]: *le monde* – 52, *le temps* – 16, *tout* – 14, *réalité* – 12, *être* – 7, *évènement* – 7, *objet* – 5, *espace* – 5, *être* – 4;

Espace-temps [37]: *année/années* – 8, *fin* – 8, *point* – 6, *âge* – 6, *moment* – 5, *frontière* – 4;

Nature [45]: *Vie* – 21, *terre* – 4, *Europe* – 4, *être* – 4, *nature* – 4, *cosmos* – 4, *vacarme* – 4.

L'HOMME [au total 349]

Comme être individuel [20]: *l'homme/les hommes* – 16, *personne* – 4;

Comme être biologique, partie de la Nature [10]: *femme* – 4, *maman* – 6;

Comme quelqu'un qui pense [237]: a) ressources [42]: *expérience* – 16, *savoir* – 8, *intellect* – 7, *capacité* – 4, *découverte* – 4, *mémoire* – 4; b) outil de connaissance [113]: *genre* – 12, *processus* – 9, *question* – 7, *sens* – 7, *fait* – 6, *forme* – 6, *ordre* – 6, *vérité* – 6, *eil/yeux* – 6, *catégorie* – 5, *perspectives* – 5, *vision* – 5, *rapport* – 5, *réflexion* – 4, *signification* – 4, *intégralité* – 4, *fragment* – 4, *similitude* – 4, *partage* – 4, *la loi* – 4;

Comme être émotionnel [17]: *sensibilité* – 9, *sentiment* – 8;

²¹ Nous nous intéressons aux valeurs les plus significatives. Elle n'inclut pas certains champs thématiques qui demeurent en marge de l'exposé.

Comme être agissant [65]: *manière* – 19, *sort* – 8, *effet* – 6, *influence* – 6, *quantité* – 5, *question* – 5, *décision* – 4, *accès* – 4, *besoin* – 4, *travail* – 4.

CULTURE IMMATÉRIELLE [au total 210]

Idéologie [47]: *récit*²² – 35, *mythe* – 7, *idée* – 5;

Littérature et langage [116]: *littérature* – 20, *lecteur* – 14, *narration* – 13, *histoire* – 8, *narrateur* 8, *fiction* [littéraire] – 7, *personne* – 7, *parole* – 7, *livre* – 6, *récit* – 6, *roman* – 6, *héros* – 5, *genre* – 5, *parabole* – 4;

Média et culture populaire [47]: *information* – 8, *serie* – 8, *photo* – 8, *voix* – 6, *internet* – 5, *écriture* – 4, *radio* – 4, *relation* – 4.

Tableau 1. Représentation textuelle du monde dans l'exposé d'Tokarczuk

MONDE [I] 204 = 26,73% (100%=763)			HOMME [II] 349 = 45,74% (100%=763)				CULTURE [III] 210 = 27,52% (100%=763)		
	l.b.	% N=763		l.b.	% N=763	% n=349		l.b.	% N=763
Catégories principales de l'Être [IV]	122	15,98	Comme être [V]	20	2,62	5,73	Idéologie [VI]	47	6,15
Espace-temps [VII]	37	4,85	Comme partie de la Nature [VIII]	10	1,31	2,86	Littérature et langage [IX]	116	15,20
Nature [X]	45	5,89	Comme être pensant [XI]	237	31,6	67,90	Média et culture populaire [XIV]	47	6,15
			Comme être émotionnel [XII]	17	2,22	4,87			
			Comme être agissant [XIII]	65	8,51	18,62			

Source personnelle.

Ainsi, une confrontation statistique (tableau 1) des proportions entre les emplois des lexèmes permet de qualifier pertinemment les différences relatives à l'intensité de l'exploration lexicale des champs thématiques données, lesquels convergent à créer une représentation textuelle du monde dans le texte analysé.

²² Je me suis concentré sur les lexèmes les plus fréquents dans le texte. *Récit* se réfère ainsi le plus souvent ici à la vision du monde et non à une forme narrative: elle relève donc de la sphère de l'idéologie.

Ainsi, en interprétant les données réunies dans le tableau (je me réfère uniquement aux pourcentages où N=763, sinon je l'indiquerai). J'aurai recours aux chiffres romains pour commenter les valeurs spécifiées dans les rubriques du tableau.

Il apparaît donc que l'élément principal de l'exposé d' Tokarczuk (à savoir son contenu „secret”, la structure profonde sous-tendant le discours de surface), ce n'est pas le „narrateur sensible”, mais simplement l'HOMME. Presque la moitié du message profond lui est consacrée [II \approx I + III]. Nous le désignerons en italiques, car il n'est pas un être réel, mais seulement un élément du texte. Il se voit assignée une tâche de taille: constater l'adéquation entre deux forces puissantes: le MONDE et la CULTURE. Le monde est entendu comme *Universum*, indépendant de l'espace-temps [IV trois fois supérieur au VII], mais aussi indépendant de la Nature [IV 2,5 fois supérieur au VIII], Nature animée non humaine²³. Or, la Culture renvoie essentiellement à la littérature, dépassant quantitativement les autres champs sémantiques [IX > (VI+XIV)]. Ces valeurs sont équivalentes [VI = XIV], mais nous nous rappelons que Tokarczuk est sceptique envers la culture populaire, en particulier envers les médias, alors qu'elle apprécie le récit et le mythe. Ces sphères tantôt s'interpénètrent, tantôt s'opposent ... et la littérature contribue à leur création.

Enfin, il est à noter que la civilisation ou la culture matérielle est absente du discours. On note en effet l'absence de lexèmes s'y référant, hormis le mot „radio”.

Ainsi, l'HOMME se confronte au monde uniquement armé de sa pensée, [XI], mais c'est une arme puissante. On se rappelle aussi que la littérature constitue pour Tokarczuk un outil interprétatif. La seconde caractéristique relevée par Tokarczuk, c'est la détermination et l'efficacité d'action (XIII – environ 19% pour n = 349). Et bien que la sensibilité constitue le thème du discours, cette fréquence montre cependant que la rationalité et le pragmatisme constituent les traits principaux. Affectivité, naturel et statut existentiel [XII, VIII, V] sont desservies uniquement par 13,46 % de lexèmes (n = 349).

L'analyse ci-dessus démontre ainsi que le message le plus puissant de l'exposé analysé serait que la seule façon d'appréhender le monde passe par la pensée et la réflexion, ce qui

²³ On constate le manque de lexèmes désignant cette réalité.

nécessite une certaine efficacité d'action, mais aussi l'effectivité des outils épistémologiques, des procédures interprétatives, en particulier relatives à l'approche du fait littéraire²⁴.

En définitive, en étudiant les représentations textuelles du monde, j'ai établi que les premiers 25–30 substantifs du corpus (dans une seule oeuvre ou bien dans un cycle d'oeuvres) peut servir de matériau pour mettre en place un résumé du groupe de textes considéré (ou d'un texte unique), susceptible d'indiquer le message véhiculé par l'oeuvre. On sait, en effet, que le substantif se constitue en vecteur privilégié de contenus sémantiques. C'est, en effet, une catégorie grammaticale caractérisée par une grande polysémie, contrairement aux adjectifs et aux adverbes qui qualifient uniquement les propriétés. Enfin, les pronoms ou les lexèmes synsémantiques, dotés de fonctions essentiellement syntaxiques, n'entrent pas en ligne de compte. Ainsi, les substantifs sélectionnés seront complétés par des verbes et ordonnés au sein d'une séquence sémantique cohérente et logique. Concernant „le narrateur sensible”, j'ai ainsi établi, à l'aide de quinze substantifs et d'onze rangs syntaxiques le résumé suivant contenant le message de l'écrivain:

La littérature constitue un **récit** narrant **la réalité – le monde, les processus** s'y déroulant, **la vie** et **l'expérience des personnes**. C'est difficile de nos **jours**, mais il existe un moyen pour que le **lecteur** apprenne **tout cela** – il s'agit d'une **narration** conduite de façon à porter en elle la **sensibilité**.

²⁴ Malheureusement, face à l'absence d'études comparatistes approfondies, on ne peut pas expliciter les motivations de cet état de choses. Il serait aussi intéressant de confronter la relation entre l'image textuelle du monde qui se fait jour dans un corpus de textes et dans un texte unique. Il apparaît ainsi que l'image présente dans un corpus de textes, surtout relevant de la culture populaire, est conforme au stéréotype porté par ces textes, alors que l'image textuelle du monde présente dans une oeuvre particulière reflète plutôt la vision du monde de l'auteur.

Seulement, le terme de sensibilité empêche ce résumé d'être typique. Il est dommage que nous nous sachions pas bien, de fait, quel sens il recouvre ici²⁵.

Traduction par Justyna Gambert

²⁵ Il semble que l'emploi d'un terme polysémique relève d'une stratégie auctoriale délibérée. O. Tokarczuk y a déjà recours dans les *Livres de Jacob*. (Tokarczuk 2014, s. 564–562).

Literatura

1. Bielecka-Prus J. (2014), *Wykład jako performans. Performans jako wykład. Performatywne wymiary praktyki badawczej*, Zeszyty Naukowe KUL t. 57, nr 4 (228), s. 25–44.
2. Biesaga M. (2009), *Sytuacja komunikacyjna wpisana w gatunek mowy a jego inwarianty tekstowe (na przykładzie wykładów z historii)*, w: B. Dunaj, M. Rak (red), *Polszczyzna mówiona ogólna i regionalna. Materiały ogólnopolskiej konferencji naukowej*, Kraków, 25–26 września 2008 r., s. 309–318.
3. Biesaga M. (2011), *Przemiany współczesnej retoryki wykładowej (na przykładzie praktyki akademickiej z historii)*, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia Linguistica VI, Folia 107*, s. 41–49.
4. Doroszewski W. (red.) (1977), *Słownik języka polskiego*, t. 1–11, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN (wersja elektroniczna) [Dor.].
5. Doroszewski W. (1958–2002) (red.), *Słownik języka polskiego*, t. 1–11, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna [Dor.].
6. Dubisz S. i in. (2003), *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 1–6, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN [Dub.].
7. Dunaj B. (red.) (1998), *Słownik współczesnego języka polskiego*, t. 1–2, Warszawa: Wydawnictwo Reader's Digest Przegląd [Dun.].
8. Gajda A., *Wykład, referat, odczyt, pogadanka, gawęda i ich pokrewieństwo gatunkowe*, w: D. Ostaszewska, J. Przyklenk (red.), *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 5, *Gatunek a granice*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 238–245.
9. Jarosz B., Karwatowska M. (2013), *Wykład jako obligatoryjny gatunek mowy w dyskursie uniwersyteckim*, w: U. Sokólska (red.), *Tekst – akt mowy – gatunek wypowiedzi*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, s. 247–258.
10. Kajtoch W. (2008), *Językowe obrazy świata i człowieka w prasie młodzieżowej i alternatywnej*, t. 1, 2, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
11. Karłowicz J., Kryński A., Niedźwiedzki W. (red.) (1900–1927), *Słownik języka polskiego („warszawski”)*, t. 1–8, Warszawa [War.].

12. *Katechizm Kościoła Katolickiego*, na podstawie wydania PALLOTTINUM 1994, <http://ptm.rel.pl/files/pdf-rozne/katechizm-kosciola-katolickiego.pdf> (dostęp: 14.06.2020).
13. Kopaliński W. (1990), *Słownik symboli*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
14. Korolko M. (1990), *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
15. Lichański J. (1996), *Co to jest retoryka*, Kraków: PAN.
16. Linde S.B. (1854–1861), *Słownik języka polskiego. Wydanie drugie poprawne i pomnożone*, Lwów: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, <http://poliarp.wbl.klf.uw.edu.pl/pl/slownik-lindeg0/> (dostęp: 3.02.2017) [Linde].
17. Markiewicz H. (1976), *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
18. Miłosz Cz. (1984), *Wiersze*, t. 1, Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
19. Paźniewski W, Sławek T., Piskor S., Szuba A. (1977), *Spór o poezję*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
20. Pisarek W. (2002), *Nowa retoryka dziennikarska*. Kraków: Universitas.
21. Przemowa noblowska Olgi Tokarczuk. Laureatki literackiej Nagrody Nobla 2018, Svenska Akademien, The Nobel Foundation 2019, plik pdf, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2018/tokarczuk/104870-lecture-polish/> (dostęp: 6.05.2020).
22. Tokarczuk O. (2014), *Księgi Jakubowe albo Wielka podróż przez siedem granic, pięć języków i trzy duże religie, nie licząc tych małych. Opowiadana przez Zmarłych, a przez Autorkę dopełniona metodą Koniektóry, z wielu rozmaitych Ksiąg zaczerpnięta, a także wspomóżona Imaginacją, która to jest największym naturalnym Darem człowieka. Mądrym dla Memoryału, Kompatriotom dla Refleksji, Laikom dla Nauki, Melancholikom zaś dla Rozrywki*, Kraków: Wydawnictwo Literackie (dodruk).
23. Urbańczyk S. (1953–1962) (red.), *Słownik staropolski*, t. 1–11, Wrocław–Kraków–Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, [Sstp].
24. Wilkoń A. (2002), *Spójność i struktura tekstu*, Kraków: Universitas.

25. Wojtak M. (2004), *Gatunki prasowe*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
26. Wolny-Zmorzyński K. (2010), *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*. Warszawa: Poltext.
27. Zdanowicz A. i in. (1861), *Słownik języka polskiego („wileński”)*, t. 1 i 2, Wilno: Maurycy Orgelbrand, wersja elektroniczna z 2012 r. M.B. Majewskiej i M. Żółtaka, <http://eswil.ijp-pan.krakow.pl>, (dostęp: 3.02.2019) [Wil.].
28. Zgólkowa H. (red.) (1994–2005), *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, t. 1–50, Poznań: Wydawnictwo „Kurpisz” [Zgól.].