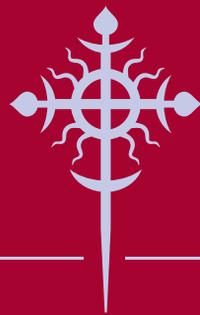


Cahiers LITUANIENS



N°22 - Printemps 2024 - 25^e année



Cahiers
LITUANIENS
Cercle d'histoire Alsace-Lituanie

N°22 / 2024
Strasbourg, printemps 2024

Revue publiée avec le soutien
de la Fondation Robert Schuman
de l'Union Internationale des Alsaciens
et de la Région Grand Est

Illustration de couverture :

Le voleur de lune par Ula Rugevičiūtė Rugytė, encre aquarelle,
issu de l'ouvrage *Nukritę iš mėnulio. Sapnas apie Oskarą Milašiu ir kitus paukščius*
de Jurga Vilė, aukso žuvis, Vilnius, 2022

Directeur de la publication : Philippe Edel

Collaboration éditoriale :

Aldona Bieliūnienė[†], Aistė Bondauskytė, Liucija Černiuvienė,
Marie-Françoise Daire, Piotr Daszkiewicz, Marie-France de Palacio,
Corine Defrance, Liudmila Edel-Matuolis, Julien Gueslin, Uwe Hecht,
Eglė Kačkutė-Hagan, Ona Kažukauskaitė, Jean-Claude Lefebvre,
Guido Michellini[†], Caroline Paliulis, Yves Plasseraud, Aldona Ruseckaitė,
Jolita Šilanskienė, Marielle Vitureau, Bernard Vogler[†], Édith Weber.

Crédits photographiques :

Kultūros paveldo centro biblioteka : p. 11

Lietuvos kultūros tyrimų institutas : p. 12

Skaidrė Urbonienė : p. 14, 15

Bibliothèque nationale et universitaire, Strasbourg : p. 17, 18, 21, 22

Hessisches Landesmuseum Darmstadt : p. 31

Lietuvos centrinių valstybės archyvas : 35

Lietuvos nacionalinis muziejus : p. 37

ISSN 1298-0021

© Cercle d'histoire Alsace-Lituanie / Cahiers Lituanien, 2024

Maquette et mise en page : Pierre Potier

Impression : Kocher, Rosheim

Dépôt légal : 2^e trimestre 2024

Tous droits réservés

Site web et mise en ligne : Frédéric Cottart

<http://www.cahiers-lituanien.org/>

Toute reproduction, même partielle, est interdite sans l'autorisation écrite de l'éditeur.

Imprimé en Alsace

Éditorial

Dès son premier numéro paru en 2000, soit un an avant que l'UNESCO ne l'inscrive sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, notre revue choisit de faire figurer une croix lituanienne sur sa couverture, à la droite de son titre. Dès le départ, il nous apparaissait indubitable que l'art des croix symbolisait l'identité nationale lituanienne, après avoir été le signe d'une foi religieuse comme Skaidrė Urbonienė en fait la démonstration dans ce numéro. Rappelons que nous avons déjà initié ce thème en 2004, dans le n°5, avec des contributions de Alė Počiulpaitė (*L'art des croix en Lituanie*) et de Joanna Ostaszewska-Nowicka (*Les croix de Lituanie selon l'album d'Adomas Varnas*).

Si nous avons traité, avec Ona Aleknavičienė en 2021, la vision des Lituaniens qu'avait Emmanuel Kant, Christophe Didier aborde cette fois les derniers mots du grand philosophe prussien à travers un don de Königsberg à la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg. Comme nous l'apprend Vilma Bukaitė, c'est à travers la question des frontières lituaniennes avec la même Prusse-Orientale, discutée lors de la Conférence de la paix à Versailles en 1919, que la Lituanie a de nouveau été propulsée sur la scène politique internationale, après 150 ans d'absence sous le joug russe.

Deux autres textes dans le domaine de l'art complètent le numéro : celui sur l'incroyable collection Bellotto de Louis-Henri Bojanus, qui, sans le départ pour raison de santé du naturaliste, aurait pu rester à Vilnius ; et l'article de Rasa Žukienė consacré à quatre artistes lituaniens ayant fui l'occupation soviétique en 1945 pour se réfugier à Paris où ils vécurent et travaillèrent, doublement inspirés par la France et le souvenir de leur terre natale : Vytautas Kasiulis, Pranas Gailius, Žibuntas Mikšys et Antanas Monėys.

Bouclons cette brève présentation par le dessin de couverture de ce numéro, intitulé *Le voleur de Lune*. Nous le devons à Ula Rugevičiūtė Rugytė, une jeune dessinatrice lituanienne, qui poursuit actuellement des études d'art à Strasbourg après avoir déjà illustré des ouvrages parus en Lituanie. Peut-on l'interpréter comme une allégorie de l'agression russe contre l'Ukraine et l'Europe démocratique ? Devant des spectateurs médusés mais presque amorphes, un personnage dans l'ombre mais qui ne masque pas son visage s'enfuit en emportant la Lune, gardienne pour les uns de nos souvenirs profonds, symbole pour d'autres de notre imaginaire ou de notre futur !

Sommaire

	<i>pages</i>
Éditorial	3
L'art des croix lituaniennes, du symbole de la foi au symbole de l'identité nationale <i>Skaidrė Urbonienė, directrice de recherche à l'Institut d'études de la culture de Lituanie (LKTI)</i>	5
Les derniers mots d'Immanuel Kant. Un don de Königsberg à la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg <i>Christophe Didier, Délégué à l'action scientifique et aux relations internationales de la BNU</i>	17
Louis Henri Bojanus, collectionneur de Bellotto à Vilnius <i>Philippe Edel, Cercle d'histoire Alsace-Lituanie, Strasbourg</i>	28
L'administration du Territoire de Memel confiée à la France en 1919 : la position lituanienne à la Conférence de Paris (Versailles) <i>Vilma Bukaitė, chercheuse au Musée National de Lituanie et à l'Université de Vilnius</i>	34
Kasiulis, Gailius, Mikšys, Mončys : quatre artistes lituaniens inspirés par la France et Paris <i>Rasa Žukienė, professeur à la Faculté d'art, Université Vytautas-le-Grand (VDU), Kaunas</i>	40
Turiny's lietuvių kalba - Summary in English	52

L'art des croix lituaniennes, du symbole de la foi au symbole de l'identité nationale

Skaidrė Urbonienė

Les croix, dans la symbolique initiale de la foi, font leur apparition en Lituanie dès l'introduction du christianisme (XIV^e siècle). Au début, elles s'élevaient près des églises nouvellement construites. Avec le temps, au fur et à mesure que s'affermissait la foi catholique, toujours plus de croix furent élevées, non seulement près des églises, mais aussi dans les fermes, au bord des routes, sur les places des petites villes, dans les cimetières. C'est au XVIII^e siècle et au début du XIX^e, alors que la foi chrétienne imprégnait de plus en plus le monde paysan qu'augmenta le nombre de monuments liés à l'art des croix. Ces signes de piété, les Lituaniens n'étaient pas les seuls à les décrire : des étrangers également, tels le médecin voyageur Teodore Tripplin et le géographe Alexandre Polujanski, soulignent souvent, de façon métaphorique, l'abondance de ces monuments. Ainsi, le prêtre et homme de lettres Liudvikas Adomas Jucevičius écrivit en 1842 : « *Le long des chemins, les croix sont si serrées que seules quelques dizaines de pas les séparent les unes des autres* ».

Ainsi, dès le XIX^e siècle, les nombreuses marques de piété – croix (*kryžiai*), poteaux-chapelles (*koplytstulpiai*), poteaux à toit (*stogastulpiai*), chapelles miniatures (*koplytėlės*) – sont-elles devenues indissociables du paysage lituanien. Pourtant, dès la seconde moitié de ce siècle, ces ouvrages, outre l'expression de la piété, ont acquis également des significations supplémentaires d'ordre symbolique. Cela est lié aux actes d'autorité de la Russie tsariste qui avaient créé et renforcé la signification politique de la croix. Comment cela est-il arrivé ? Se distinguant dans le paysage, ces croix ont accentué le caractère catholique de la Lituanie et l'ont séparée visuellement des autres territoires de la Russie. Cela a provoqué l'agacement et l'irritation des fonctionnaires russes pour lesquels des monuments comme les croix, les chapelles miniatures, les poteaux à toit « *créent le désir de donner une apparence non-orthodoxe à cette région russe depuis longtemps orthodoxe* (sic) ». C'est pourquoi le pouvoir tsar-



Poteau-chapelle fin XIX^e siècle du sculpteur de croix Vincas Svirskis (1835–1916). Village Ibutoniai, district Kėdainiai (photo 1976, coll. privée).



Croix au village Skirsnemunė, district Jurbarkas (photo 1922, coll. privée).

riste, qui s'efforçait d'anéantir l'identité catholique et nationale des provinces lituaniennes, commença dès 1845 à interdire d'édifier des croix. Si l'on voulait en élever une, il fallait obtenir l'autorisation de l'administration tsariste. Cependant, cet ordre ne fut pas exécuté avec zèle : par exemple, dans l'évêché de Žemaitija (Samogitie) on n'y prêtait aucune attention. Ailleurs on faisait des exceptions, ce qui permettait de continuer d'édifier des croix et autres monuments. Cet ordre de 1845 fut le premier pas vers les changements de signification symbolique de l'art des croix.

La seconde et définitive étape vers la formation d'une signification politique de l'art des croix fut l'insurrection de 1863-1864. Dans les appels au soulèvement en langue lituanienne (« Aux Frères samogitiens »), une croix brisée en deux était le symbole de la foi. Les fidèles des églises catholiques, les insurgés et leurs sympathisants furent persécutés. Après l'échec de l'insurrection, les interdictions d'élever des croix devinrent plus strictes. Le 8 juillet 1864, le gouverneur général russe Mikhaïl Mouraviov écrit dans une circulaire : « *Ces ouvrages ont pour but de servir la propagande politique et religieuse des Polonais* (sic) ». Mouraviov limita sévèrement la possibilité d'élever des croix. Il fut décrété que, sauf autorisation du pouvoir civil, il n'était plus permis de le faire dans des lieux profanes. Il fut interdit de les réparer ou de remplacer les anciennes par des neuves. En outre, on commença à abattre des croix, on infligea des amendes pour celles édifiées dans des lieux non autorisés. Tout cela montrait que le pouvoir tsariste traitait ces monuments religieux comme une manifestation politique et nationale des autochtones. Néanmoins, éradiquer cette tradition n'était pas chose aisée. Et dans la période qui suivit l'insurrection, les gens ne cessèrent d'élever des croix dans les lieux habituels, tels que cours de fermes, champs, bords de routes. S'efforçant de contourner l'interdiction de relever les croix détruites, les gens employaient des ruses variées. Par exemple, ils remplaçaient nuitamment une ancienne par une neuve ; ils peignaient la neuve avec la couleur de l'ancienne et y inscrivaient également une date de construction antérieure à 1863. On ne craignait pas non plus d'édifier des croix pour rappeler le souvenir des insurgés, tel le poteau-chapelle d'Ibutoniai, œuvre d'un des plus grands créateurs de croix et d'objets religieux, Vincas Svirskis. Elles s'élevaient dans les forêts, dans des lieux plus éloignés pour moins indisposer les fonctionnaires du pouvoir. Parfois, elles comportaient des inscriptions en lituanien.

Plus l'administration tsariste interdisait les croix, plus les gens mettaient de ténacité à en dresser. L'exemple le plus flagrant de cette résistance se trouve dans les champs du village de Jurgaičiai, non loin de Šiauliai : au milieu du XIX^e siècle, sur une petite colline commencèrent à s'élever des croix qui très vite créèrent et rendirent célèbre cette Colline des Croix. Rien n'en vint à bout, ni interdictions, ni destructions. Les croix détruites étaient très vite relevées la nuit et, en plus, s'en élevaient de nouvelles si bien que, sur la colline, leur nombre ne cessait d'augmenter. C'est dans le même contexte de la lutte du pouvoir tsariste contre l'identité nationale lituanienne que fut interdite l'impression des livres en caractères latins et l'apparition de la tradition des *knygnešiai*¹.



Poteau-chapelle à Šapnagai, district Šiauliai, daté de 1880 (photo 1926, coll. privée).

Ainsi, bien que la domination russe ait tenté d'éradiquer la tradition d'élever des croix, cet artisanat conserva non seulement la signification d'un symbole catholique et d'une identité religieuse, mais acquit progressivement aussi une signification d'identité nationale et de résistance. Rappelons que, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les mouvements nationaux soulevaient chez beaucoup de peuples des questions relatives à l'identité nationale, stimulant la recherche de symboles qui la représentent. En Lituanie, dans leurs recherches, les intellectuels s'intéressèrent plus particulièrement à l'art populaire et à sa symbolique. C'est à cette époque que parurent les premiers articles et études sur les croix lituanienes. À cette période également, l'art des croix devint un motif important dans les œuvres d'artistes tels que Stanislovas Jaročkis, Antanas Žmuidzinavičius, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Ils transmièrent dans leurs œuvres, à travers une vision de la croix, du poteau-chapelle ou du poteau à toit, une idée de la « lituanité » ou même de l'État lituanien.

L'artiste Antanas Jaroševičius, lui aussi, s'est intéressé à la croix en tant que marque symbolique de l'originalité nationale. Voyageant à travers la Lituanie, il dessina d'après nature des ouvrages variés d'art des croix et constitua un recueil important de ses dessins. Grâce à une association artistique lituanienne, cet album de Jaroševičius, intitulé *Croix lithuaniennes*, fut imprimé en 1912 et, grâce à l'accueil élogieux de la presse, devint vite très populaire. Jonas Basanavičius écrivit pour cet album une préface où il élargit l'idée

¹ Cf. Karolina Paliulis, « L'exploit des *knygnešiai*, porteurs de livres de l'époque tsariste », *Cahiers Lituanien*, n°5, 2004.

d'ornement populaire. Il considérait l'ornement comme le plus important moyen d'expression artistique des croix et autres monuments commémoratifs lituaniens parce que, à son avis, un monument d'art sacré richement orné est l'expression indubitable de la lituanité. Cet album de Jaroševičius popularisa les croix lituaniennes les plus ornées comme étalon de ce qui caractérise cette nation et son identité. Peu de temps après, l'association artistique lituanienne remit l'album au pape Pie X, accompagné d'un ruban lituanien, comme exemple d'ornement populaire, ce qui lui valut en 1913 les remerciements et la bénédiction du pape. C'était la première fois que la Lituanie commençait à être représentée à l'échelle internationale par des croix ornées et un motif de tissage populaire.

Ainsi donc, à l'aube du rétablissement d'un État indépendant, on commença à concevoir la croix comme l'œuvre populaire reflétant le mieux le caractère national et le destin du peuple. En 1918 et dans les années qui suivirent l'indépendance, la création des croix se développa comme une partie singulière de l'art populaire, manifestant l'originalité, le caractère à la fois religieux et national de la culture. Cet art fut activement popularisé par l'imprimerie et dans des expositions locales. À Kaunas, dans le jardin du Musée de la guerre, près du monument *Aux morts pour la liberté*, furent élevés croix et poteaux-chapelles représentant différents types de monuments de l'art des croix, avec une riche ornementation, et reflétant aussi les particularités régionales et ethnographiques de cet art.



Chapelle miniature fin XIX^e siècle à Užventis, district Kelmė (photo 1926, coll. privée).

L'exposition internationale d'art décoratif qui se tint en 1925 dans la ville de Monza, en Italie, fut particulièrement importante pour la présentation et la diffusion à l'étranger de l'art des croix comme symbole de l'originalité nationale. L'artiste Adomas Varnas y exposa des photographies de monuments des croix qui rencontrèrent un grand succès. La presse italienne considéra les croix lituaniennes comme « la véritable caractéristique du pays » et cita le discours de Varnas dans lequel il comparait l'importance de cet art pour la population lituanienne à la signification des pyramides pour les Égyptiens. Peu de temps après cette exposition, en 1926, Adomas Varnas réalisa lui-même cent exemplaires d'un album de photographies en deux volumes, intitulé *Lietuvos kryžiai* (Croix de Lituanie), dans lequel il

rassemblait les exemples les plus caractéristiques de l'art des croix des différentes régions. L'album, présentant cet art comme symbole important de l'identité nationale, fut offert aux hauts fonctionnaires de l'État lituanien et aux invités étrangers.

À l'approche du dixième anniversaire de l'indépendance, les monuments de l'art des croix furent choisis comme l'une des façons les plus appropriées de célébrer le jubilé. En 1928 fut lancée à l'échelle du pays l'édification de croix de bois et autres formes de cet art. C'est le général Vladas Nagevičius, président du Haut comité pour la célébration du dixième anniversaire de l'Indépendance et directeur du Musée de la guerre Vytautas-le-Grand qui fut à l'origine du projet. Son idée était de lancer dans toute la Lituanie la construction de croix de bois du jubilé propres à chaque région ethnographique. Elles devaient absolument être ornées pour devenir les monuments associés à l'indépendance du pays et porter les signes de l'identité nationale lituanienne, symbolisant la foi et la créativité du peuple. Pour réaliser ce projet, Vladas Nagevičius invita Adomas Varnas à créer pour les différentes régions des projets séparés de croix, de poteaux à toit, de poteaux-chapelles. Il ne prit pas cette décision par hasard. À cette époque, Varnas était déjà devenu célèbre grâce à son album de photos dédiées à l'art des croix et à son succès dans les expositions nationales et internationales. En outre, il connaissait bien les croix et les particularités régionales. Comme il enseignait à l'École des beaux-arts de Kaunas, aussi inscrivait-il pour l'exécution technique des projets ses élèves, futurs dessinateurs. Varnas et ses élèves créèrent 36 projets – 20 de croix, 8 de poteaux-chapelles, 6 de poteaux à toit, une chapelle miniature et un dessin de barrière. Actuellement, les originaux de ces 36 projets sont conservés au Musée de la guerre. De février à mai 1928, les projets créés furent transmis au musée. Là ils furent reproduits à de nombreux exemplaires et les copies diffusées dans toute la Lituanie. La presse publia aussi des informations sur le déroulement de l'édification des croix, ce qui fournit l'occasion de les nommer : croix de la Liberté, croix du Dixième anniversaire, croix de l'Indépendance. C'est cette dernière dénomination qui l'emporta nettement. Par la suite, les copies des projets furent envoyées à ceux qui voulaient élever des croix ornées. L'édification des croix du jubilé fut relancée en 1938 pour célébrer le vingtième anniversaire de l'Indépendance.

Parmi tous ces projets, il serait intéressant d'en distinguer un en particulier : il s'agit d'une croix de la région de Suvalkija, dans l'arrondissement de Vilkaviškis. Elle est devenue l'une des plus populaires, non seulement en Suvalkija, mais dans toute la Lituanie. Varnas chercha des idées pour ce projet dans les croix des trois autres régions lituaniennes d'Aukštaitija, de Dzūkija et de Žemaitija. Pour cette croix, il traça un exceptionnel piédestal en béton ayant la forme d'un cube dans sa partie inférieure et d'une demi-sphère au-dessus. Sur la demi-sphère étaient représentés les contours de quatre États

situés près de la mer Baltique : Estonie, Lettonie, Lituanie et Pologne. La croix « surgissait » depuis le haut de la demi-sphère, où était dessinée la Lituanie. La croix attribuée à Vilkaviškis, soulignant par les détails du décor les caractéristiques propres à chaque région et s'élevant du centre de la Lituanie, sera adoptée comme l'image emblématique de la croix lituanienne. L'action consistant à attribuer des croix pour le dixième anniversaire de l'Indépendance fut un réel succès. Plusieurs centaines de croix du jubilé ornées furent dressées.

Il faut rappeler que, durant la période de l'entre-deux-guerres, la croix comme signification symbolique de lutte pour la lituanité et de résistance à l'occupant n'avait jamais été oubliée. Cette signification se précisa en 1937, quand débuta la construction des croix dites « de Vilnius », consacrées à rappeler le souvenir de la ville occupée par la Pologne. L'idée en revient au professeur Mykolas Biržiška et elle reçut le soutien de l'Association pour la libération de Vilnius. Selon l'initiateur de l'action, les croix devaient rappeler les aspirations nationales des Lituanien(ne)s de la région de Vilnius et symboliser leur lutte. Les croix dites « de Vilnius » furent élevées dans divers lieux de Lituanie et portaient les inscriptions « *Souviens-toi de Vilnius asservie* » ou « *Vilnius nous manque* », ainsi que les colonnes de Gediminas, un des premiers symboles de la Lituanie et de ses armoiries historiques.

À la même époque, dans la Lituanie orientale occupée par les Polonais, les membres de la Société Saint-Casimir édifièrent des croix et des chapelles miniatures avec des inscriptions lituanien(ne)s. Ainsi était démontrée l'existence d'un mouvement national lituanien dans cette partie occupée. Par exemple, des croix avec les trois couleurs du drapeau furent dressées à Puvočiai et Kašetai (district de Varena) et à Neravai (district de Marcinkoniai). Expriment des idées nationales lituanien(ne)s, elles ne furent pas tolérées par l'administration polonaise qui en détruisit un grand nombre. Les habitants cependant ne cédèrent pas et veillèrent même auprès des croix édifiées, s'efforçant de les protéger.

Durant la période de domination soviétique, la tradition de l'art des croix rencontra de grandes difficultés et épreuves. Cette tradition suivit les Lituanien(ne)s expatriés dans d'autres pays. Ces réfugiés, privés de leur patrie, cherchaient des objets symbolisant leur pays natal. Très vite, ce fut la croix du bord de la route, le poteau à toit, le poteau-chapelle, qui jouèrent ce rôle. Rien d'étonnant à cela, la croix étant déjà devenue le symbole de l'identité nationale ! Dans les camps de « personnes déplacées » (DP)² à l'Ouest, les Lituanien(ne)s se mirent à sculpter de petites croix-souvenirs. Parmi eux, des

² À la fin de la Seconde Guerre mondiale, plusieurs millions de personnes, anciens prisonniers de guerre, travailleurs forcés, survivants de camps de concentration, réfugiés de l'Est fuyant l'Armée rouge, furent accueillies dans des camps de « personnes déplacées » (connues sous l'acronyme anglais DP), essentiellement en Allemagne, dont la responsabilité fut confiée par les Alliés à l'Administration des Nations unies pour le secours et la reconstruction (UNRRA).



Colline des croix de Šiauliai, Jurgaičiai (photo Balys Buračas, 1934).

artistes professionnels et des architectes en sculptaient également, notamment Jonas Mulokas, Vladas Kulpavičius, Petras Gasparonis et Petras Vėbra. L'architecte Jonas Mulokas, qui vivait dans le camp d'Augsbourg en Allemagne, commença à sculpter de petites croix, avec pour but, comme il le disait lui-même, d'avoir un morceau de Lituanie près de lui. Pour lui, les poteaux à toit paraissaient très originaux et intéressants par leur signification architecturale. À son avis, il n'y avait rien de comparable en Europe, c'est pourquoi il se mit à sculpter notamment des petits modèles de poteaux à toit qui représentaient bien l'originalité de l'art populaire lituanien. Les gens aimaient beaucoup ses petites croix, beaucoup voulaient acheter les croix dites « de Mulokas », pour le souvenir, comme un petit morceau de la patrie. Aussi ne manquait-il pas de commandes. La demande augmentant, Mulokas ouvrit à Augsbourg un atelier avec jusqu'à 40 ouvriers pour honorer ses commandes. La même chose arriva à l'ingénieur Viktoras Veselka, qui avait commencé à sculpter dans le camp de Hanau, où ses petites sculptures devinrent vite populaires : les commandes affluèrent et ne cessèrent pas, même quand il se fixa aux États-Unis, à Detroit. De telles croix devinrent pour les réfugiés le symbole de la Lituanie qu'ils avaient quittée.

Plus tard, la fabrication de petites croix se répandit dans toutes les communautés lituanienues à l'étranger. Les émigrés gardaient les petites croix chez eux, comme un élément décoratif. En outre, les croix étaient présentées dans des expositions d'art populaire non seulement aux États-Unis, mais aussi au



Fête du baptême de la Croix pour les 10 ans de l'Indépendance au village Šyliai en 1928 (photo tirée du livre *Paminklai Lietuvos valstybingumui įamžinti: tarpukario kryždirbystė*, Vilnius, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2018, p. 66).

Canada, au Brésil, en Australie, en Allemagne. L'idée de les fabriquer fut recueillie par le mouvement des Scouts, qui se mirent en particulier à travailler massivement ces croix chaque année pour la préparation de la traditionnelle foire de la Saint-Casimir (4 mars).

Les artisans Povilas Laurinavičius (devenu Laurinis) et Antanas Poskočimas, qui vécurent à Chicago, s'efforcèrent de transmettre dans leurs croix sculptées les particularités ethnographiques régionales des croix. En outre, ces artisans accordaient une grande attention aux ornements. Non seulement Laurinis et Poskočimas, mais également d'autres, employaient quantité de motifs végétaux, en particulier des tulipes. Aucun motif n'était emprunté au textile car on cherchait à protéger le caractère propre de la croix lituanienne. Poskočimas disait qu'il créait des croix de petite taille « comme une décoration populaire et religieuse pour les maisons lituaniennes où grandit la jeunesse ». Il voulait que ces croix

aident les jeunes à ne pas oublier leur culture. Ces croix, poteaux à toit et poteaux-chapelles, répartis et conservés dans les maisons, étaient très populaires dans la génération des personnes déplacées.

Il y eut aussi des œuvres plus personnalisées qui se distinguaient par une véritable création symbolique, tant au niveau des détails que de la composition. Il faut mentionner à cet égard les travaux du célèbre enseignant physicien et ethnographe Ignas Končius. À partir de croix, de chapelles miniatures et de poteaux-chapelles, il créa de véritables ensembles symboliques. Un motif fréquent dans ses compositions étaient les croix brisées ou abîmées, les chaînes, les cloches. Les croix brisées symbolisaient les morts et disparus alors que les croix abîmées et les chaînes renvoyaient aux malheurs et souffrances des victimes, ainsi qu'au désespoir des gens. Quant aux cloches, elles signifiaient pour lui les événements heureux.

Il faut mentionner aussi les compositions de Petras Vėbra et Bronius Buračas dans lesquelles le motif essentiel est une jeune Lituanienne à la pose douloureuse, inclinée, assise ou agenouillée au pied d'une croix lituanienne

ornée, vision symbolique de la Lituanie. Souvent, des inscriptions accompagnent ces compositions, par exemple : « *Seigneur, protège notre pays* », « *La Lituanie affligée* », « *Dieu, sauve la Lituanie* ».

Signalons également les compositions symboliques de Stasys Motuzas, qui commença à sculpter en 1955 en Allemagne. Beaucoup de ses travaux ont été dispersés non seulement en Allemagne, mais aussi aux États-Unis. Une partie de ses sculptures est conservée au musée de l'ALKA (American Lithuanian Cultural Archives) à Putnam et au Musée Balzekas de la culture lituanienne à Chicago. La plus connue de ses compositions sculptées, reproduite dans plusieurs revues d'émigrés montre une croix richement ornée, entourée d'une barrière ; à côté de la croix marche un homme courbé sous un lourd fardeau, une croix, composée d'une bille de bois avec à son sommet une étoile à cinq branches, et d'une barre portant un marteau et une faucille. C'est une allégorie des Lituaniens qui ont souffert de l'oppression soviétique. Motuzas a créé plus d'une composition semblable. Il les complétait avec des inscriptions : « *La faucille de la Russie soviétique, symbole de l'asservissement des peuples* », « *Triste souvenir : le 15 juin 1940, la Russie soviétique occupa perfidement la Lituanie* ». Une composition de ce genre fut placée dans un poteau-chapelle, dans la petite ville italienne de Bardi. C'est dans les camps en Allemagne, notamment à Augsburg, Fribourg et Hanau, et au Danemark, à Thisted en 1947, que commencèrent à sortir de terre des croix et poteaux-chapelles. L'intention présidant à la construction de ces monuments était variée : soit rechercher la béatitude divine ou exprimer sa reconnaissance, soit signifier qu'on se souvenait de ceux tombés à la guerre ou dans l'après-guerre. En même temps, la croix témoignait de la nostalgie de la patrie et de l'espoir qu'elle soit libérée. La croix lituanienne de Thisted (Danemark) portait une inscription en lituanien et en danois : « *Seigneur, un jour toi aussi tu as été un réfugié, nous te prions de nous protéger, nous tous qui avons perdu notre patrie* ». En 1945 sur une place d'Augsbourg fut élevée une croix lituanienne en chêne, avec une inscription en lituanien, allemand, anglais et français : « *Les émigrés lituaniens d'Augsbourg, implorant la béatitude divine, honorant leurs morts et remerciant leurs bienfaiteurs, ont élevé cette croix lituanienne pour qu'elle affirme que les Lituaniens échoués ici par les orages de la guerre ont la nostalgie de leur patrie et désirent pour elle la liberté. AD 1945* ».

Quand ils purent quitter les camps de personnes déplacées pour s'installer dans d'autres pays, les Lituaniens continuèrent à élever des croix dans des lieux privés mais aussi publics, près de leurs églises, maisons communes, colonies de jeunesse. Un grand nombre de ces ouvrages étaient dédiés aux partisans lituaniens et destinés à honorer les martyrs morts en Sibérie, comme à Chicago le monument en béton de Mulokas. Dans le cimetière lituanien de Chicago fut bâti en 1994 un poteau à toit métallique de deux niveaux, dédié « *À la mémoire des déportés en Sibérie* ». Les croix érigées près d'églises signalaient les paroisses lituaniennes.



Croix sculptée par Jurgis Daugvila (1923–2008), Chicago (photo Skaidrė Urbonienė, 2012).

Par ailleurs, la construction de croix dans des lieux publics ou leur présentation dans des expositions internationales permettaient de faire connaître le nom de la Lituanie. C'est dans cette intention que fut montré à l'exposition universelle de New-York (1964) le poteau à toit réalisé selon le projet de l'architecte Jonas Mulokas, dédié à « *Ceux qui ont péri pour l'indépendance de la Lituanie* ». Dans cette exposition, il n'y avait pas de pavillons nationaux séparés. C'est pourquoi il était essentiel d'obtenir l'autorisation de bâtir un monument lituanien pour les Litvaniens d'Amérique. Le poteau à toit fut choisi parce que cette forme exprime le mieux la souffrance de la Lituanie et montre la richesse et l'originalité de son art populaire, et parce que la Lituanie est connue dans le monde entier comme la terre des croix.

Dans la banlieue de Chicago, sur le territoire du Centre mondial lituanien, à Lemont, une petite colline des croix fut créée sur le modèle de la Colline des croix de Šiauliai, dans l'intention de posséder ainsi « un petit morceau de Lituanie ». Y furent élevées des croix à la mémoire des partisans morts, des déportés de Sibérie, avec les dates de célébration de la bataille de Žalgiris³, du baptême de la Lituanie et de l'indépendance. En outre, cet endroit devint un lieu de rassemblement non seulement pour les paroissiens de Lemont, mais aussi pour les Litvaniens arrivant d'autres endroits pour commémorer les fêtes religieuses et les dates importantes de la Lituanie. De telles festivités aidaient à préserver l'identité et à renforcer le sentiment d'appartenance à un pays et à une communauté.

En Europe, contrairement aux États-Unis, peu de croix litvaniennes furent élevées. La petite ville de Bardi, au nord de l'Italie, fait exception. Là en 1962, à l'initiative du prélat Vincas Mincevičius, fut élevé un poteau à toit lituanien dédié à la mémoire du cardinal Antonio Samorè, dont Bardi était la ville natale. Trente ans s'étaient écoulés depuis le début de la mission diplomatique de Samorè en Lituanie où il travailla à la nonciature apostolique à Kaunas (1932-1938). C'est pourquoi, saisissant l'occasion d'exprimer ses remerciements au cardinal pour l'attention qu'il avait portée à la Lituanie, Mincevičius eut l'idée d'élever à sa mémoire une croix lituanienne. C'était un poteau à toit en bois de 4,50 m de haut, taillé selon un dessin lituanien par le sculpteur

³ La bataille de Žalgiris (1410), l'une des plus importantes de l'Europe du Moyen Âge, opposa l'ordre Teutonique à l'armée du duc de Lituanie Vytautas-le-Grand qui remporta la victoire (NdE).

italien Adolfo Valazza. L'année de la consécration, l'archevêque de Piacenza, Mgr Umberto Malchiodi, définit très clairement la signification symbolique de la croix lituanienne : « *La Croix et la Résurrection sont deux notions inséparables. Le peuple lituanien ressuscitera aussi, lui qui a mis son espoir en la Croix* ».

Malheureusement, le poteau à toit n'a pas survécu jusqu'à nos jours. À sa place fut élevé en 1987 un poteau-chapelle de pierre, avec une composition sculptée de Stasys Motuzas déjà mentionnée. En 2007, dans le centre de Bardi, fut érigé un autre poteau-chapelle sculpté par l'artiste populaire lituanien Vytautas Ulevičius.

Pour les émigrés, surtout pour la génération des *DP* (*Dipukai* en lituanien), la culture lituanienne était une valeur immuable. C'est pourquoi la conserver était l'une de leurs tâches essentielles. Étant de culture catholique, ils étaient particulièrement attachés à la croix qui devint pour les émigrés le symbole de leur identité nationale, des souffrances de leur peuple et de la quête pour la liberté de leur pays.

L'époque soviétique fut une période extrêmement difficile pour la tradition de l'art des croix. Dès la première année de l'après-guerre, les monuments de l'art des croix firent l'objet de destructions massives. Ce qui était inacceptable pour le pouvoir soviétique, c'était la présence de croix et autres monuments sacrés dans les lieux publics tels les places des petites villes, bords de routes, champs ou autour de lieux de culte. Néanmoins, malgré les interdictions, la destruction et la répression, la tradition persista, même étouffée. Elle fut préservée essentiellement par des personnes pieuses. Tout d'abord parce que ces ouvrages manifestaient la fidélité des croyants à la foi catholique, autrement dit, démontraient leur identité religieuse. En même temps, dans des situations concrètes, le fait de dresser une croix était lié aussi à la résistance à l'autorité occupante. Ainsi, dans les premières décennies de l'après-guerre, les lieux de la mort des partisans étaient marqués par des croix ou par des chapelles miniatures placées dans les arbres. Parfois aussi des gens élevaient dans leur ferme une croix à la mémoire de leurs proches déportés en Sibérie. La ténacité dont les habitants faisaient preuve pour reconstruire les croix détruites par le pouvoir soviétique montrait que leur volonté était de résister à la politique antireligieuse menée par ce pouvoir.

Les gens s'efforçaient aussi de réparer les croix et autres monuments qui se dressaient dans leurs fermes. Mais, s'ils étaient trop abîmés, ils ne craignaient



Poteau à toit à Jonava de 2005
(photo Skaidrė Urbonienė, 2015).

pas de les remplacer par des neufs. Dans de tels cas, il était plus facile de se justifier auprès des autorités soviétiques, parce que les anciens monuments étaient tolérés en tant que patrimoine. C'est pourquoi les gens profitaient souvent de cette disposition et, après avoir bâti une nouvelle croix, ils affirmaient que jadis en ce lieu il en existait déjà une.

En 1984, le développement des monuments s'accroît lors de la célébration du 500^e anniversaire de la mort de saint Casimir. À cette occasion, un nombre important de croix avec des statues du saint fut élevé dans les enclos sacrés des églises. Parfois, les artisans osaient même sculpter sur elles le symbole national des colonnes de Gediminas. En 1985, le début de la perestroïka en Union soviétique et le réveil national lituanien (*Atgimimas*) virent l'essor considérable, tant des artistes que des commanditaires de cet art.

Après le rétablissement de l'indépendance du pays, commença la reconstruction massive des croix détruites durant l'ère soviétique et aussi la création de nouvelles, dédiées à la mémoire des partisans et des déportés de Sibérie, ainsi qu'au rétablissement de l'État lituanien. Durant la période de 1995 à 2000, cette vague de constructions diminua, mais la création des croix reçut une nouvelle impulsion quand elle fut inscrite en 2001 par l'UNESCO sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. De nos jours, ce sont les institutions qui ont pris le relais des individus isolés pour leur construction.

Comme nous l'avons vu, selon l'évolution du contexte historique, l'art lituanien des croix prenait des significations symboliques différentes. Dans toutes les périodes, les croix ont été le signe de l'identité religieuse des gens. Cependant, dans des périodes particulières, l'art des croix avait acquis des significations supplémentaires. Les actes de l'autorité tsariste ont exercé une influence sur la formation de la signification politique du symbole, ce qui a entraîné aussi celle de l'art des croix, donnant naissance au symbole de l'identité nationale. Cette conception de l'art des croix s'est formée au moment de la renaissance de la Lituanie, au début du XX^e siècle, quand on cherchait des symboles permettant de fonder une culture liée à la nation. C'est à ce moment que l'attention se porta sur l'art populaire, dont l'art des croix est une branche, et que les ornements de ces monuments furent conceptualisés comme remarquablement lituaniens. L'État national une fois créé, les croix furent librement construites en tant qu'œuvres les plus expressives, les plus représentatives de l'esprit de la nation. La domination soviétique n'anéantit pas les significations symboliques de l'art des croix, elle ne fit que les étouffer. C'est à la même époque que cet art se développa dans la diaspora, en particulier aux États-Unis, où il se renforça surtout comme signification symbolique de la lituanité.

Traduit du lituanien par Jean-Claude Lefebvre.

Les derniers mots d'Immanuel Kant. Un don de Königsberg à la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

Christophe Didier

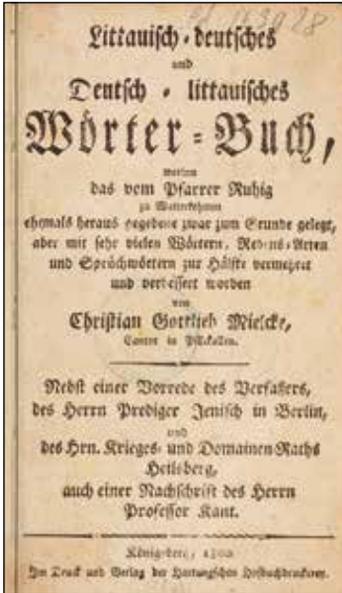
Le 12 mars 1872, la Kaiserliche Universitäts- und Landesbibliothek zu Straßburg (KULBS, l'ancêtre de l'actuelle Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg) établissait le premier cahier d'inventaire d'un important don de livres qui lui arrivait de Prusse-Orientale, plus exactement de la Bibliothèque royale et universitaire de Königsberg. Il ne s'agit pas ici de retracer l'histoire de ce don, qui prend place dans celle, plus générale, de la refondation d'une bibliothèque à Strasbourg après l'incendie du 24 août 1870 et la destruction complète des bibliothèques de la Ville et du Séminaire protestant, jadis hébergées au Temple Neuf¹. Rappelons simplement que les quelque 9 300 volumes donnés par Königsberg prenaient place dans le grand mouvement de solidarité initié par le bibliothécaire des princes de Fürstenberg à Donaueschingen, Karl August Barack, pour reconstituer une bibliothèque à Strasbourg². Intégrés, au fur et à mesure, dans les collections de la nouvelle KULBS, ils ont constitué de prime abord une sorte de « pan mémoriel » de l'ancienne Königsberg, et ce d'autant plus que l'envoi était en partie constitué de doubles d'une collection privée qui avait été donnée à la Bibliothèque royale et universitaire en 1852, celle du professeur de lycée, puis directeur du Friedrichskollegium de Königsberg, le bibliophile Friedrich



Ex-libris confectionné lors de la reconstitution des fonds de la bibliothèque de Strasbourg en 1871. Chaque donateur y était signalé. Ici, le contreplat du *Littauisch-deutsches und Deutsch-littauisches Wörter-Buch* (coll. BNU).

¹ Pour l'histoire complète du don de Königsberg, nous renvoyons à Christophe Didier, « Königsberg à Strasbourg : du don de livres au dépôt de mémoire », in *La Revue de la BNU*, n. 5, 2012, p. 14-25.

² Son « Appel à la refondation d'une bibliothèque à Strasbourg » s'adressait aux « directeurs et [...] possesseurs de bibliothèques, [...] érudits, auteurs, éditeurs, libraires de livres anciens, universités, académies et autres sociétés savantes avec la même prière : aidez-nous à refonder une bibliothèque à Strasbourg grâce à des dons de livres ou d'argent » (Christophe Didier, « Königsberg à Strasbourg : du don de livres au dépôt de mémoire », art. cit., p. 16).



Page de titre de l'édition originale (1800) du *Wörter-Buch* (coll. BNU).

August Gotthold (1778-1858), les autres doubles provenant de la bibliothèque elle-même. Ce « pan mémoriel » est aujourd'hui, après la disparition de Königsberg, symboliquement plus important encore, comme témoin librement accessible d'une civilisation et d'une culture dont les traces ont été délibérément, sinon détruites, du moins dispersées après 1945 et la mainmise de l'Union soviétique sur l'ancienne Prusse-Orientale³. Quoique le fonds soit parfaitement accessible aujourd'hui, de même que les deux cahiers d'inventaire qui en donnent la liste⁴, et que son histoire soit désormais écrite, il n'a encore jamais vraiment été l'objet de recherches systématiques quant à l'intérêt réel de son contenu.

Or en novembre 2021 avait lieu, à la Bibliothèque nationale et universitaire et en collaboration avec le Cercle d'histoire Alsace-Lituanie, une manifestation de valorisation des collections lituaniennes

de la bibliothèque, où des ouvrages précieux du fonds avaient été présentés et commentés au public, avant la projection du film *Lituanie, ma liberté* de Martina Jablonskytė. Cette manifestation rappelait que, de par ses origines franco-allemandes, la BNU est un établissement européen par nature et par vocation, avec des collections, y compris anciennes, qui permettent de documenter tous les pays du continent ; elle rappelait aussi que l'aire Baltique est toujours l'objet d'une attention particulière, à l'instar de toute l'Europe centrale et orientale, ce qui se manifeste par un partenariat unissant BNU et Bibliothèque nationale de Lettonie et par l'appartenance des deux établissements à l'association internationale *Bibliotheca Baltica*⁵, dont fait aussi partie la Bibliothèque nationale de Lituanie Martynas Mažvydas.

³ Alors qu'on a longtemps pensé que les collections de la Bibliothèque royale et universitaire avaient été détruites avec le vieux Königsberg, des recherches établies depuis les années 1980 ont montré au contraire qu'elles avaient été largement confisquées par l'URSS et quelques républiques voisines de l'enclave. De grandes parties de fonds jadis conservés à Königsberg se trouvent aujourd'hui à Toruń, Vilnius, Moscou et Saint-Petersbourg principalement, sans oublier Kaliningrad elle-même. Cf. Christophe Didier, art. cit.

⁴ Cotes respectives AL 50, 166 et AL 51, 41.

⁵ Le partenariat existe depuis 2011 et a permis de nombreuses actions communes. Citons entre autres le numéro commun de *La Revue de la BNU. Strasbourg-Riga : L'Art nouveau aux confins d'empires* (n° 19, printemps 2019), ou encore l'exposition *Lettres de Sibérie* montrée du 14 juin au 30 septembre 2023 (laquelle concernait aussi la Lituanie).

La présentation d'ouvrages avait permis de sélectionner quelques titres spécifiquement édités en, ou centrés sur la Lituanie sur les 300 inventoriés pour la période entre le XVI^e siècle et 1940⁶, en mettant l'accent sur la diversité des disciplines et des époques couvertes. Ainsi, l'ouvrage le plus ancien date de 1570 et traite des articles de conciliation entre les ministres de Pologne, de Lituanie et de Samogitie⁷. Parmi les disciplines couvertes, on va des livres religieux anciens parus en lituanien dans la Lituanie prussienne (Petite Lituanie) aux ouvrages de droit, d'histoire, de géographie ou de linguistique, en passant par les témoignages d'étudiants et de professeurs de l'université de Vilnius à son âge d'or (fin du XVIII^e – début du XIX^e siècle), ou encore par les nombreux ouvrages en hébreu, témoins de l'activité intellectuelle de l'importante communauté juive de Lituanie au fil des siècles. Les publications des linguistes allemands sur la langue lituanienne sont nombreuses elles aussi, de même que les ouvrages historiques et politiques qui ont suivi la première indépendance du pays ou ses tribulations au cours des deux guerres mondiales. Les livres de découverte du pays en français, publiés dans l'entre-deux-guerres, de même que ceux témoignant de la présence d'étudiants lituaniens à Strasbourg pendant cette période (Levinas, Kaslas) complétaient ce tour d'horizon⁸.

Bien entendu, une partie importante de ces ouvrages, et notamment tous ceux qui étaient parus avant 1870, ont été acquis dans le cadre de l'opération de reconstitution d'une bibliothèque à Strasbourg évoquée au début de cet article. Il est dès lors tentant de se demander si, en vertu de la proximité géographique, un certain nombre d'entre eux ont pu provenir de la Bibliothèque royale et universitaire de Königsberg. Mais les sondages sur ce point sont décevants : de la liste de 300 ouvrages citée précédemment, presque aucun, parmi ceux édités avant 1872, ne provient de Königsberg⁹.

Un titre par contre en provient, lequel va désormais attirer notre attention : il s'agit du *Littauisch-deutsches und Deutsch-littauisches Wörter-Buch* (Dictionnaire lituanien-allemand et allemand-lituanien) de Christian Gottlieb Mielcke, édité à Königsberg par Hartung en 1800¹⁰ et comportant

⁶ La recherche des livres édités en, ou sur la Lituanie dans les fonds anciens de la BNU et leur sélection en vue d'une présentation avaient été préparées par Danutė Vaitekūnaitė, alors étudiante vacataire à la bibliothèque, Dmitry Kudryashov, responsable à la BNU des fonds littéraires des pays d'Europe centrale et orientale, et Philippe Edel, président du Cercle d'histoire Alsace-Lituanie.

⁷ *Conciliatio articuli de coena Domini inter ministros qui in utraque Polonia, Lituania et Samogitia evangelium Christi tam juxta Augustanam quam fratrum Waldensium & Helveticarum ecclesiarum confessionem docent.* – S. l. : s. n., s. d. [c. 1570]

⁸ Citons aussi pour mémoire le fonds de littérature lituanienne imprimée après 1945 en zone française d'occupation et envoyée à la BNU (collection rare), ou encore le fonds lituanien constitué à partir des années 1990, dans le cadre du pôle d'excellence de la BNU sur l'Europe centrale et orientale, quand la bibliothèque a développé une politique d'échanges avec les trois pays baltes.

⁹ Bien entendu, ce sondage effectué sur 300 titres ne saurait édicter de règle quant aux 9 000 ouvrages restants provenant de Königsberg.

¹⁰ Cote BNU CD.163.928. La bibliothèque possède un autre exemplaire (incomplet des parties grammaticale, syntaxique et poétique) sous la cote CD.163.929. Voir la conclusion de cet article.

deux pages d'un auteur célèbre, la *Nachschrift eines Freundes* (Postface d'un ami) signée par Immanuel Kant, dont c'est le dernier texte publié (Kant est mort en 1804)¹¹. Ce livre apparemment devenu rare¹² était l'œuvre d'un Prussien, qui exerçait à l'époque la fonction de Kantor (littéralement, maître de chapelle, en fait une sorte de pasteur délégué) dans la petite ville de Pillkallen (Pilkalnis en lituanien), aujourd'hui Dobrovolsk, située dans l'enclave russe de Kaliningrad. Plus précisément, il s'agissait de l'édition revue et augmentée d'un premier dictionnaire paru en 1747, le *Littauisch-deutsches und Deutsch-littauisches Lexicon* de Philipp Ruhig, lui-même pasteur dans une autre petite ville de Prusse-Orientale, Walterkehmen (Valterkiemis en lituanien), aujourd'hui Olchowatka, également dans l'enclave. Dans la préface qu'il donne à l'ouvrage, Mielcke (1733-1807) explique que malgré tous ses mérites (dont le principal est d'avoir été un des premiers dictionnaires de ce type à avoir été imprimé¹³), l'ouvrage de Ruhig est trop incomplet, et parfois fautif, pour ne pas justifier une refonte complète qui donnera à la fois aux pasteurs, aux juristes et aux commerçants un outil indispensable pour communiquer dans des régions où l'on peut parfois traverser vingt villages sans entendre un seul mot d'allemand¹⁴.

La publication de ce dictionnaire n'était donc pas totalement anecdotique dans une région, la Prusse-Orientale, dont la population lituanienne avait considérablement augmenté depuis 1795 et la troisième partition de la Pologne-Lituanie¹⁵, et dans une ville, Königsberg, dont le lituanien faisait partie de l'identité culturelle. Le duc Albert de Prusse avait en effet institué des services religieux en lituanien après sa conversion au protestantisme en 1525, et Königsberg devint dès lors un centre important de diffusion de la littérature en lituanien (de même d'ailleurs que dans les autres langues baltes). C'est là que fut imprimé le premier livre en lituanien, un catéchisme protestant écrit par Martynas Mažvydas en 1547, et la première grammaire lituanienne en 1653. Dans les années 1710, Frédéric-Guillaume I^{er} mit sur pied un séminaire lituanien à l'université de Königsberg, afin de former au mieux des pasteurs qui iraient ensuite dispenser une instruction religieuse de qualité aux paysans et aux fermiers lituaniens (un séminaire polonais suivit peu après). Mielcke, comme d'ailleurs Ruhig avant lui, est un pur produit de ce séminaire

¹¹ On rappellera ici que des textes non rédigés par Kant, mais signés de son nom, sont parus après 1800 (la *Géographie physique* en 1802 et la *Pédagogie* en 1803, éditées par Rink à partir des notes de Kant et de notes de cours d'étudiants). Nous tenons à remercier ici Raphaël Ehrsam, maître de conférences en philosophie à Sorbonne Université et spécialiste du langage chez Kant, pour sa relecture de cet article et ses remarques avisées.

¹² Cf. Susan Shell, « Nachschrift eines Freundes... », note 1. Voir les références bibliographiques complètes à la fin de l'article.

¹³ Le premier dictionnaire bilingue allemand-lituanien et lituanien-allemand à être imprimé était l'œuvre d'un universitaire allemand (il enseignait à Halle), Friedrich Wilhelm Haack (1706-1754). Il fut publié en 1730.

¹⁴ *Littauisch-deutsches und Deutsch-littauisches Wörter-Buch*, op. cit., Erste Vorrede, p. 2 recto.

¹⁵ Celle-ci avait eu pour conséquence une augmentation de 40% de la population de la Prusse. Mielcke lui-même estime dans sa préface la population lituanienne du royaume de Prusse, à son époque, à plus de 200 000 âmes.

lituanien et des vertus civiques, religieuses et littéraires que l'université entendait promouvoir par ce biais. Son père y avait enseigné, et lui-même y fut étudiant au début des années 1750¹⁶, avant d'être nommé Kantor à Pillkallen où il resta toute sa vie. Ce séminaire, qui formait des pasteurs devant travailler au milieu de populations non germanophones, eut aussi son importance pour préserver la langue lituanienne et son étude en Prusse-Orientale.



Tampons, côte-à-côte, de la Kaiserliche Universitäts- und Landesbibliothek zu Strassburg et de la Königliche und Universitätsbibliothek de Königsberg, sur une des pages liminaires du *Wörter-Buch* (coll. BNU).

Tel est le contexte dans lequel se situe le dictionnaire de Mielcke. Il s'agit d'une part de faciliter les échanges entre Lituanien et Allemands ; mais ces échanges témoignent aussi d'un enjeu politique autour de l'intégration civique et de l'éducation en Prusse. Comme on l'a déjà noté, et comme Mielcke le souligne lui-même dans sa préface, la troisième partition de la Pologne-Lituanie en 1795 a non seulement augmenté le territoire de la Prusse, mais y a annexé de nouvelles populations (Polonais, Lituanien, Juifs) qu'il s'agit désormais d'intégrer au sein d'un même État dont par surcroît la capitale est, depuis 1702 et l'établissement du royaume de Prusse, Berlin et non plus Königsberg. Cette nécessité a renforcé, de la part des autorités, une volonté de centralisation et d'uniformisation de l'instruction. De fait, quelques années après la publication du dictionnaire, on entend des voix s'élever en faveur de la suppression des séminaires lituanien et polonais de l'université, et des pressions s'exercer pour renforcer plutôt l'étude de l'allemand¹⁷. Dans ce contexte, l'ouvrage de Mielcke prend aussi une dimension politique, visible également dans le fait qu'il ne comporte pas moins de trois préfaces – sans compter la postface d'une « star » du monde intellectuel. Avant d'en venir au texte de Kant à proprement parler, il n'est pas inutile de résumer brièvement le contenu de ces préfaces.

On a déjà évoqué celle de Mielcke lui-même, où il énumère les avantages que les « colons allemands » (« deutsche Colonisten ») auront, y compris pour eux-mêmes, de pouvoir communiquer avec les Lituanien. Dans sa volonté de donner un ouvrage aussi complet que possible, il précise qu'il n'oublie ni précisions grammaticales, ni de distinguer les variantes dialectales. Enfin, sa préface se termine par quelques réflexions sur la poésie lituanienne

¹⁶ D'après Jay Daniel Mininger, *Nachschrift eine Freundes...*, note 6. Voir aussi Žavinta Sidabraitė, « Christian Gottlieb Mielcke: Leben und Werk », p. 192 (références bibliographiques complètes à la fin de l'article).

¹⁷ Nous sommes ici largement tributaires des analyses de J. D. Mininger, *op. cit.*, p. 6-7, reprises par S. Shell, *op. cit.*, p. 90.



Étiquette fabriquée par la bibliothèque de Königsberg pour attester de son don de livres (coll. BNU).

et ses particularités, encourageant ses compatriotes à davantage traduire en lituanien la poésie allemande et souhaitant leur donner les connaissances prosodiques pour ce faire¹⁸. Il loue au passage les qualités de souplesse, la mélodie et la richesse de la rime que propose le lituanien, toutes remarques qui ne seront pas étrangères aux développements ultérieurs de la postface de Kant.

Les auteurs des deux autres préfaces ont eu, eux, des liens forts avec le philosophe. Le premier, le prédicateur berlinois Daniel Jenisch (1762-1804), fut son étudiant dans les années 1780. C'était un grand admirateur de Kant, lequel l'invitait régulièrement chez lui, jusqu'à son départ de Königsberg en 1786. Sa préface insiste sur l'importance, tant pour le linguiste que pour le psychologue, le philosophe ou l'anthropologue, de l'étude – et donc de la préservation – de toutes les langues, même les plus grossières a priori, car c'est là que l'« esprit de l'être humain » se développe intellectuellement, chaque langue étant l'expression vraie de la façon de penser et de ressentir des peuples qui les parlent. Pour le lituanien, il le considère lié à la langue du peuple primitif (« Urvolk ») de la région, tout comme au... grec ancien (une idée dont il a conscience qu'elle est nouvelle, mais qui deviendra usuelle quelques années plus tard, de même que les liens entre le lituanien et le sanscrit)¹⁹. Les relations entre les différentes langues permettent ainsi à l'historien de tisser un « fil conducteur » à travers « les ténèbres des temps anciens » et le « labyrinthe » des migrations et des premiers mélanges de populations – thèmes dont la postface de Kant se fera aussi l'écho²⁰. Inversement, quand une langue meurt, on perd un fragment inestimable du portrait du genre humain.

Jenisch souligne ainsi la nécessité du dictionnaire, qui contribuera à empêcher la disparition progressive du lituanien en Prusse. L'étude du lituanien est même vue par lui comme un devoir moral pour les Prussiens éclairés, afin d'éduquer les Lituanien à l'esprit des Lumières et leur faire perdre ce qu'il considère comme leurs principaux défauts : fierté nationale, tendance à

¹⁸ Son appel à une meilleure connaissance réciproque du trésor poétique des deux peuples faisait écho à la réaction enthousiaste de Lessing quand il avait lu quelques chansons populaires lituanien dans l'ouvrage *Untersuchung der litauischen Sprache in ihrem Ursprung, Wesen und Eigenschaften*, publié par Philipp Ruhig en 1745. Goethe lui-même utilisa une de ces chansons ; cf. J. D. Miningar, *op. cit.*, note 12.

¹⁹ Cf. S. Shell, *op. cit.*, p. 91.

²⁰ Ce sont les termes même de Jenisch (*op. cit.*, Zweyte Vorrede). Ces termes renvoient d'ailleurs aux discussions qu'ont animées les intellectuels allemands, au cours du XVIII^e siècle, sur les enjeux philosophiques de l'étymologie, et de la compréhension de l'origine des langues. Voir à ce sujet Raphaël Ehrsam, *Physique, métaphysique et politique de l'étymologie...*, notamment p. 30 (pour les références complètes, voir les Orientations bibliographiques).

l'ivresse et superstition. Dans cette réflexion, buts civiques et scientifiques vont de pair. La préservation des langues originelles ne contribue pas seulement à l'élévation intellectuelle des peuples concernés ; elle met en lumière ce qu'ils ont de plus distinctif – un point que l'on retrouvera chez Kant.

L'auteur de la troisième préface, Christoph Friedrich Heilsberg (1726-1807) était conseiller à la guerre et aux domaines, par ailleurs directeur d'une commission chargée des questions religieuses et scolaires pour la Prusse-Orientale. C'était aussi un compagnon d'études de Kant, avec qui il resta en contact toute sa vie. Il recommande le dictionnaire également aux Lituanien, et pas seulement aux Allemands. Il insiste sur l'importance de l'éducation : le lituanien doit être enseigné dans les écoles, même si c'est par des professeurs allemands. Il recommande aussi à ces derniers de se familiariser avec l'histoire du peuple lituanien, afin de comprendre son attachement à une terre qu'il célèbre dans ses mythes, récits et chants. Heilsberg semble penser que les Lituanien accepteront plus facilement les lois et la présence prussiennes si celles-ci leur sont expliquées dans leur propre langue. Comme Mielcke, il place la préservation de la langue dans une démarche de préservation des traditions et du caractère unique des Lituanien, et donc de leur dignité. Il plaide aussi pour le maintien, dans l'intérêt même de l'État, de langues variées dans ses différentes provinces, coexistant avec la langue officielle comme autant de « langues officielles régionales », plutôt que d'opter comme l'Autriche pour une unique langue officielle²¹. En effet, l'obéissance civile et militaire lui semble plus assurée quand les ordres sont donnés dans la langue parlée par les gens. L'entreprise du dictionnaire est donc pour lui hautement louable – il rappelle d'ailleurs qu'il a fortement encouragé Mielcke dans ce sens, ce que ce dernier reconnaît dans sa propre préface.

Tel est le contexte dans lequel prend place la *Postface d'un ami*, ce dernier écrit publié de Kant, et dans lequel on retrouve, malgré sa brièveté (il occupe à peine deux pages) plus d'un thème brassé dans son œuvre²². Kant a lu les préfaces précédentes, comme sa première phrase le rappelle, et ses propres développements s'inscrivent dans leur continuité. Il insiste lui aussi sur les qualités intrinsèques des Lituanien, notamment la franchise et la sincérité, qualités qui peuvent rendre possible ce qui pour lui est la plus haute forme de l'amitié et qu'il nomme l'« amitié morale » – dont l'absence constitue, a contrario, une menace pour la possibilité d'une authentique « amitié pour l'humanité » (« Menschenfreundlichkeit »). Sans doute faut-il comprendre ainsi, au-delà d'une amitié personnelle pour l'auteur et les préfaciers, le terme d'« ami » qui apparaît dans le titre et le singularise dans la production de

²¹ *Op. cit.*, Dritte Vorrede

²² Pour une traduction française du texte de Kant, on se reportera soit à l'article de Jean-Claude Casanova *Sur les langues régionales*, soit à celui d'Ona Aleknavičienė paru dans les *Cahiers Lituanien* n° 20, automne 2021 (pour les références complètes, voir les Orientations bibliographiques).

Kant (c'est la seule de ses publications contenant une déclaration d'amitié)²³. Il faut donc protéger les particularités des Lituaniens (à commencer par leur langue), car il en va de l'intérêt de l'État – et ici, Kant rejoint le préfacier précédent, tout en allant au-delà : certes, maintenir courage et loyauté d'un peuple est la garantie de disposer de bons soldats (l'établissement des séminaires lituanien et polonais à Königsberg avait aussi des objectifs militaires), mais l'attitude naturellement ouverte, car consciente de sa valeur, des Lituaniens est aussi une leçon de concorde civile. Leur absence de servilité dans les rapports sociaux les tient éloignés de l'arrogance et les prédispose à la fois au courage et à la confiance – toutes qualités qui peuvent aider l'humanité dans ses efforts pour mettre fin à la guerre, bataille qu'on ne gagne que si et quand la confiance prend le dessus sur la suspicion humaine, comme Kant le montre dans *Pour une paix perpétuelle*. Les qualités des Lituaniens peuvent donc, bien utilisées, faire avancer la cause de la morale en politique.

Le cadre de cet article ne permet que d'esquisser tous les thèmes qui se pressent dans la postface de Kant, en dépit de sa brièveté. Ainsi, l'opposition qu'il y souligne entre la fierté légitime des Lituaniens et l'arrogance et l'obséquiosité qu'il prête aux Polonais rejoint ses développements célèbres sur les différentes formes que peuvent prendre les alliances entre force, loi et liberté et les différents types de gouvernement qui en résultent – l'alliance idéale des trois (quand la force, la loi et la liberté s'associent, c'est-à-dire se contrôlent l'une l'autre) aboutissant à la république. Ce dernier état reste difficile à atteindre par suite d'un manque de franchise, dans le caractère de l'homme, trahissant une propension à la méchanceté ou au mensonge, et donc un déséquilibre entre force, loi et liberté. Dans ce cadre, on comprend l'insistance de Kant à louer, chez les Lituaniens, une franchise dans les rapports sociaux qui lui semble être une aptitude particulière à la vie civique. Et même s'il ne le fait pas explicitement dans sa postface, ses développements rejoignent le lien fait par Jenisch entre lituanien et grec ancien. En effet, les civilisations de l'Antiquité gréco-romaine ont expérimenté une forme d'accord mutuel entre les parties les plus éduquées et les plus rustiques d'une société. Cette association de la plus haute culture et d'un état simple et originel a permis de combiner (grâce à la loi) le raffinement de la noblesse avec le caractère originel et libre des classes populaires. Le déclin progressif de ce modèle, dès l'Antiquité tardive, fait qu'on n'en trouve plus d'écho sinon dans les langues et littératures qui l'ont préservé – ce qui, soit dit en passant, rend aux yeux du philosophe leur étude indispensable aux besoins de l'éducation civique moderne. On connaît les espoirs déçus de Kant dans la Révolution française, qui a échoué à établir un modèle vivant qui aurait permis de se passer de l'ancien, et dont les excès obligent à trouver ailleurs,

²³ Nous sommes redevables ici des développements de l'article de S. Shell, *op. cit.*, p. 93 et suiv.

pour peu qu'il existe, le modèle d'une « vraie norme civique » unissant raffinement et simplicité, loi et nature²⁴.

Vu sous cet aspect, le panégyrique des Litvaniens prend une autre dimension : grâce à leur isolement pendant des siècles, dont témoigne leur langue « non mêlée », les Litvaniens manifestent une « liberté » que les autres peuples ont perdue, soit par des mélanges de cultures, soit par le processus de civilisation lui-même²⁵. Ils sont donc, à commencer par leur langue, dignes de préservation parce qu'utiles civiquement, mais aussi parce qu'ils représentent un exemple rare de la bienveillance originelle de l'homme, c'est-à-dire d'une nature libre qui certes doit être éduquée, mais que la haute culture seule ne peut remplacer. La préservation des langues minoritaires sert donc à la fois les intérêts de la science et ceux de l'instruction populaire. Les Litvaniens possèdent, comme les anciens Grecs, « l'art de la communication réciproque entre les plus rustiques et les plus raffinés », cette « harmonisation » du raffinement et du caractère originel qui constitue « la vraie norme » du goût « comme sens humain universel »²⁶. Kant termine son texte en soulignant la nécessité d'enseigner dans le langage originel d'un peuple, car cela non seulement élève l'intelligence des gens, mais leur rend plus clair le principe d'unité qui leur permet d'être saisis dans leurs particularités en tant que peuple²⁷. On est ici très loin des conséquences de la Révolution française et de l'État jacobin qui prônait, à la même époque, l'éradication des langues régionales²⁸. On rejoint par contre les réflexions de Kant sur les différences entre peuple et nation. L'importance des prédispositions à la liberté et à l'harmonie civique qui constitue l'apport (une sorte de « supplément civique ») des Litvaniens à la Prusse peut contribuer à l'effort nécessaire pour rassembler les individus sous un seul concept national – la transformation d'un peuple en nation étant pour Kant un moment de « conception », d'élaboration de concepts.

Plus encore, les vertus des Litvaniens dans leur conduite sociale évoquent des préceptes que Kant considère comme cruciaux pour transformer une simple propriété (la loyauté, la conscience de sa valeur) en action morale. On sait qu'au cœur de la théorie morale de Kant figure l'impératif catégorique (agis comme si ton action devait devenir une loi universelle). De celui-ci découle l'impératif pratique (agis de façon telle que tu traites l'humanité, aussi bien dans ta personne que dans la personne de tout autre, toujours en

²⁴ Shell, *op. cit.*, p. 98 et suiv.

²⁵ La pureté de la langue doit sans doute être entendue ici moins au sens grammatical que comme véhicule des spécificités qui permettent de révéler l'histoire et la culture d'un peuple.

²⁶ Shell, *op. cit.*, p. 106

²⁷ Il n'est évidemment pas indifférent que le texte de Kant se termine par le mot « aufklärer » (plus éclairé). Pour lui, éducation et esprit des Lumières (« Aufklärung ») suivent la même trajectoire. Sur les liens entre les langues et les systèmes de pensées de leurs locuteurs, tels qu'on pouvait les concevoir au XVIII^e siècle, voir Raphaël Ehrsam, *op. cit.*, p. 33.

²⁸ Cf. Jean-Claude Casanova, *Sur les langues régionales, op. cit.*

même temps comme fin, jamais simplement comme moyen)²⁹. Les actions justes sont le résultat de cet impératif pratique. Au lieu d'être sujet de la volonté d'un autre, on est soi-même sa propre loi. L'honneur, la loyauté et la conscience de sa valeur activent cette pratique, parce que quand ils sont authentiques, ils demandent qu'on considère toujours simultanément soi-même et autrui comme des fins en soi, et pas seulement comme des moyens. En d'autres termes, honneur, loyauté et conscience de ma valeur exigent que je considère mes propres buts et motivations dans une situation donnée comme tout autant, et simultanément, ceux de toute personne potentiellement affectée par ma décision. Les Lituanais sont aussi à cet égard un atout pour l'État prussien : leurs qualités les font correspondre à certains des préceptes moraux les plus importants pour Kant, et donc, logiquement, il peut les considérer comme les instruments menant vers la vision cosmopolite plus large d'un ordre pacifique du monde – la vision d'un ordre du monde qui voit les nations instituer des lois cosmopolites, c'est-à-dire protégeant les hommes comme citoyens non de telle ou telle nation, mais comme citoyens du monde.

La *Postface*, comme on a pu le souligner, résume donc en peu de mots certaines des préoccupations les plus profondes de Kant, en particulier concernant les perspectives de progrès humain basées sur la possibilité d'une renaissance nationale et civique, si possible dans toute l'Europe. Le « concept d'un peuple » éclaire, avec ses nombreuses significations, le jugement du philosophe, mis en pratique in situ, en tant qu'« être au monde rationnel » et « citoyen du monde »³⁰. Ces réflexions rappellent aussi à quel point Königsberg a pu être, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, une ville « multi-culturelle », port marchand, carrefour de nations et de communautés spécifiques, une ville que Kant pouvait voir comme apte à lui fournir des connaissances sur la nature humaine et sur le monde sans avoir besoin de voyager, une ville abritant la seconde université de Prusse en termes d'importance, une ville où, au milieu du XVIII^e siècle, sur un total de 300 à 500 étudiants, plus de soixante parfois étaient lituanais³¹.

La Lituanie est donc bien présente dans le fonds de Königsberg, qui plus est par une « présence considérable » (pour parler à la manière de Mallarmé). Ajoutons que la Bibliothèque nationale et universitaire a le privilège de conserver deux exemplaires de ce texte rare ; outre celui provenant de

²⁹ *Métaphysique des mœurs* (vol. 1), traduction, présentation, bibliographie et chronologie par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1994, p. 108. Nous sommes ici et dans les développements qui suivent redevables des idées développées par J. D. Mininger, *op. cit.*, notamment p. 17-18.

³⁰ Cf. Shell, *op. cit.*, conclusions finales. Sur le cosmopolitisme juridique de Kant tel qu'il s'exprime dans la *Postface*, voir aussi Georg Geismann, « Une controverse berlinoise à la fin du XIX^e siècle », in *Commentaire*, vol. 17, n° 67 (automne 1994), note 34.

³¹ Cf. Mininger, *op. cit.*, p. 15.

Königsberg, un autre est aussi le fruit de la campagne de reconstitution d'une bibliothèque à Strasbourg en 1871. Il provient, lui, d'une bibliothèque personnelle, celle d'un pasteur de la région de Posen, un dénommé Scharffenorth.

Orientations bibliographiques

Ona Aleknavičienė, « Les Litvaniens vus par Emmanuel Kant », in *Cahiers lituaniens*, n° 20, automne 2021.

Jean-Claude Casanova, « Sur les langues régionales [suivi de *Post-scriptum d'un ami* / par Emmanuel Kant et de *Contre les idiomes contraires à la propagation de l'esprit public* / par Bertrand Barère] », in *Commentaire*, Paris, Julliard, vol. 24, n° 93, printemps 2001.

Raphaël Ehksam, « Physique, métaphysique et politique de l'étymologie », in *Ruptures et innovations dans la philosophie allemande* / sous la direction de Céline Denat et Patrick Wotling, Reims, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, 2021.

Georg Geismann, « Une controverse berlinoise à la fin du XIX^e siècle », in *Commentaire*, Paris, Julliard, vol. 17, n° 67, automne 1994.

Immanuel Kant, *Kant's Werke. Band VIII. Abhandlungen nach 1781*, Berlin und Leipzig, Walter de Gruyter & Co., 1923.

Kant-Lexikon / herausgegeben von Markus Willaschek. Band 2, Berlin, De Gruyter, 2015.

Jay Daniel Miner, « *Nachschrift eines Freundes* : Kant, Lithuania, and the Praxis of Enlightenment », in *Studies in East European thought*, London, Kluwer Academic Publishers, vol. 57, 2005.

Susan Shell, « "Nachschrift eines Freundes": Kant on Language, Friendship and the Concept of a People », in *Kantian Review*, Cambridge, Cambridge university press, vol. 15-1, 2010.

Žavinta Sidabraitė, « Christian Gottlieb Mielcke: Leben und Werk », in *Annaberger Annalen: über Litauen und deutsch-litauische Beziehungen*, Bammental, Arthur Hermann, 2005, n° 13.

Zigmas Zinkevičius, *The history of the Lithuanian language*, Second printing, Vilnius, Mokslo ir enciclopedijų leidybos institutas, 1998.

Louis Henri Bojanus, collectionneur de Bellotto à Vilnius

Philippe Edel

Au début du XIX^e siècle, d'éminents professeurs de plusieurs pays d'Europe furent appelés à enseigner à l'université de Vilnius, tant les beaux-arts que les disciplines scientifiques, au point que l'on parla d'âge d'or pour cette période. Parmi eux, Louis Henri Bojanus occupa la chaire de médecine vétérinaire à partir de 1806 et introduisit l'anatomie comparée en 1815 comme nouvelle discipline d'enseignement dans cette partie de l'Europe. C'est en tant que zoologiste, pédagogue et précurseur scientifique qu'il s'y fit connaître¹.

Pourtant, la nature dota également Bojanus d'un autre talent. Dès ses plus jeunes années à Bouxwiller, dans son Alsace natale, il montra de grandes dispositions de dessinateur lors de ses études secondaires au collège de la ville, au point que son père réfléchit même, avant leur départ en exil à Darmstadt (1793)², au choix d'une profession artistique pour son fils. Plus tard, ses dessins faits à main levée à la craie sur le tableau noir durant les cours qu'il donnait à l'université de Vilnius se distinguaient par la précision et la beauté des détails. Ce talent lui sera un formidable atout dans sa carrière scientifique. Sa magnifique monographie consacrée aux tortues aquatiques dites cistudes, *Anatome Testudinis Europaeae* (L'anatomie de la tortue d'Europe), contient 40 planches et 213 illustrations, toutes issues de la main de Bojanus. Pour réaliser ses dessins, Bojanus utilisait aussi la technique de la « camera obscura » (chambre noire). Il s'agissait d'un instrument optique qui permettait une projection de la lumière sur une surface plane afin d'obtenir une vue en deux dimensions très proche de la vision humaine. Grâce à cette technique venue d'Italie, Bojanus put réaliser plus facilement ses dessins anatomiques pour les illustrations de son ouvrage sur les cistudes.

Grand dessinateur, Bojanus fut ainsi à l'affût de nouvelles techniques de représentations graphiques de la nature et de la vie. C'est cette curiosité certainement qui l'amena à croiser la route de l'œuvre d'un grand peintre italien du XVIII^e siècle qui avait vécu les dernières années de sa vie dans la République des deux Nations : Bernardo Bellotto. Né à Venise en 1721, se faisant souvent

¹ Voir : Philippe Edel, Piotr Daszkiewicz, *Louis Henri Bojanus. Le savant de Vilnius*, Éditions Vent d'Est, Strasbourg, 2015, 64 p.

² Le comté de Hanau-Lichtenberg (en France, avec Bouxwiller comme résidence des comtes) et le landgraviat de Hesse-Darmstadt (dans le Saint-Empire) étaient en union dynastique entre 1736 et la Révolution française. Lors de la Terreur en 1793, les anciens administrateurs du comté à Bouxwiller et leurs familles furent poussés à l'exil à Darmstadt.

appeler Canaletto³ dont il était le neveu et l'élève, il fut formé à l'école vénitienne des *vedute* (paysages urbains). Cette technique s'apparentait à la scénographie, l'artiste mettant en scène une vue extérieure. Bellotto travailla à Venise qu'il représenta dans d'immenses toiles entre 1738 et 1742, avant de faire de nombreux voyages dans les grandes villes européennes : Florence, Vienne, Dresde, Varsovie.

Comment Bojanus découvrit-il l'œuvre de Bellotto ? Ce dernier vécut à partir de 1767 à Varsovie où il travailla au service du roi de Pologne et grand-duc de Lituanie Stanislas II. Il y décéda d'un accident vasculaire cérébral en 1780 à l'âge de 59 ans. Son épouse mourut en 1785 et sa fille aînée, Josepha, en 1789. Seule survivante de ses neuf enfants, sa plus jeune fille Theresia épousa en 1792 Karol Herman de Perthées (1740-1815), veuf de sa sœur aînée et descendant de huguenots français réfugiés en Saxe. Perthées servait comme lieutenant d'artillerie, également au service de Stanislas II qui l'anoblit en 1768. Sa vraie passion n'était cependant pas l'art de la guerre mais celle des cartes, ainsi que l'entomologie⁴. Il est aujourd'hui considéré comme un des précurseurs de la cartographie moderne polonaise. Nommé dès 1764 géographe de la cour, il est l'auteur de nombreuses cartes de l'ancienne République des Deux Nations à l'échelle 1/225 000. Elles furent publiées à Paris, la plus connue étant la *Carte hydrographique de la Pologne* de 1809. En 1798, à la mort de son souverain, Perthées s'installa avec son épouse Theresia à Vilnius où il enseigna la cartographie militaire aux officiers russes venus de Saint-Pétersbourg. En 1810, il devint presque complètement aveugle. Il décéda en 1815 et fut enterré au cimetière évangélique de Vilnius. À Vilnius, Perthées était arrivé avec l'héritage de la famille de son épouse, qui comprenait notamment un lot d'environ 80 dessins de la succession de Bellotto, quelques-uns



Bernardo Bellotto, autoportrait comme noble vénitien (détail, 1765).

³ Giovanni Antonio Canal (1697-1768), plus connu sous le nom de Canaletto, est le plus célèbre des peintres pour les panoramas de Venise, ainsi que l'un des importants représentants, avec Bernardo Bellotto et Francesco Guardi, du védutisme italien.

⁴ Karol Herman de Perthées constitua une importante collection d'insectes, et surtout de lépidoptères, et laissa aussi un catalogue manuscrit avec une importante série de splendides illustrations, un document particulièrement précieux pour l'histoire de la zoologie, utilisée plus tard par le naturaliste Stanislaw Batys Górski (Stanislovas Batys Gorskis). Les notes de Perthées ont permis d'améliorer la connaissance de la répartition historique de nombreuses espèces d'insectes (notice de Piotr Daszkiewicz).

signés par son oncle Canaletto. Cela tient d'ailleurs presque du miracle que ces dessins aient pu survivre à la vie d'artiste de Bellotto, extrêmement mouvementée entre émigration, voyages et déménagements. Selon Mechthild Haas, on doit supposer que Bellotto devait avoir toujours porté avec lui son portefeuille de dessins, même lorsqu'il travailla à Vienne et à Munich. C'est en tout cas en relatif bon état que Bojanus les acquit, vraisemblablement entre 1806 et 1810.⁵

Pour Bojanus, l'intérêt de cette acquisition des dessins de Bellotto était évident. Il avait là la rare opportunité de pouvoir étudier les feuilles originales de travail d'un grand maître de l'art de la *veduta* du XVIII^e siècle. Pour le naturaliste, les *vedute* de Bellotto ont peut-être rempli une fonction presque exemplaire, car ils combinaient l'état actuel de la recherche scientifique sur la perspective et l'optique avec les normes artistiques les plus élevées. Il est probable aussi que Bojanus ait été séduit par la dimension purement esthétique des œuvres de l'artiste vénitien.⁶

Une autre raison aurait pu être décisive pour l'achat de Bellotto par Bojanus : à Darmstadt au milieu des années 1790, Ernst Schleiermacher, conseiller personnel du landgrave Louis X de Hesse-Darmstadt et, à partir de 1779 son secrétaire de cabinet, était au courant du double talent artistique et scientifique de Bojanus et devint son protecteur. Étant lui-même naturaliste, il fit en sorte que son protégé reçoive une bourse du landgrave. Bojanus put ainsi, non seulement terminer ses études de médecine à l'université de Léna où il obtint son doctorat en médecine et chirurgie en 1797, mais il eut également l'occasion d'entreprendre un voyage d'études de presque deux ans auprès des plus importantes écoles vétérinaires d'Europe. En retour, Bojanus recherchait des minéraux et des gravures lors de ses séjours lointains afin de soutenir activement Schleiermacher dans l'extension des collections naturalistes du musée de Darmstadt.⁷ Est-ce que Bojanus comptait également faire don des dessins de Bellotto à son mécène de Darmstadt ? Il ne semble pourtant pas avoir entrepris de démarches dans ce sens tant qu'il vécut à Vilnius.⁸

Alors que sa renommée pour sa contribution à la science comme un des fondateurs de la paléontologie moderne atteignait son apogée, tant au regard des sollicitations des académies et sociétés savantes étrangères (Berlin, Copenhague, Édimbourg, Halle, Paris, Stockholm) que des honneurs accordés par le pouvoir (anobli dès 1816, nommé conseiller d'État en 1821, promu

⁵ Mechthild Haas, « Bernardo Bellottos Zeichnungsschatz », in : Mechthild Haas (dir.), *Remember Venice! Bernardo Bellotto zeichnet*, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Sandstein Verlag, 2022, p.12. Plusieurs données factuelles de ce chapitre sont issues de cet article de Mechthild Haas.

⁶ Mechthild Haas, *op. cit.*, p.19

⁷ Ces collections sont encore célèbres aujourd'hui, notamment pour ses *Darmstädter Dioramen*, un dispositif de présentation par mise en situation ou mise en scène d'un modèle d'exposition tel un animal disparu ou encore vivant le faisant apparaître dans son environnement habituel.

⁸ Mechthild Haas, *op. cit.*, p.20.



Bernardo Bellotto, *Piazza San Marco vista dalla Torre dell'Orologio*, gravure, 1735-1738, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, collection Bojanus, Inv. AE 2211.

dans l'ordre de Sainte-Anne), sa santé se détériora considérablement en 1824. Ses médecins lui conseillèrent de partir se reposer pour se rétablir sous un climat plus clément. Bénéficiant d'une mise en disponibilité exceptionnelle avec versement de solde par l'université, Bojanus quitta Vilnius sans savoir qu'il n'y reviendrait plus. Il fut accueilli à Darmstadt avec son épouse et sa fille adoptive dans la famille de sa sœur Frederike, qui avait épousé le juge Carl Christian Eigenbrodt en 1814, dans ce qui était devenu entre-temps le grand-duché de Hesse. Trois ans plus tard, Bojanus y mourut (1827). Dans son testament et alors que son épouse Wilhelmine était déjà décédée, il avait précisé que ses biens devaient être utilisés pour subvenir aux besoins de sa fille adoptive Amalie Rüdy, alors âgée de 8 ans (elle est née en 1819 à Vilnius) et dont il avait confié la tutelle à son beau-frère, Carl Christian Eigenbrodt, conseiller d'État et avocat à la Cour, et à son fils aîné Carl, médecin personnel du grand-duc. C'est ainsi qu'une partie de son héritage, à savoir "*des gravures sur cuivre de Bernardo Bellotto de Canaletto et un portefeuille de 76 dessins de Canaletto*" selon l'annonce, fut mise aux enchères en novembre 1829, soit plus de deux ans après le décès de Bojanus. C'est l'ancien landgrave mécène de Bojanus, devenu depuis 1806 le grand-duc Louis I^{er} de Hesse, qui acquit la collection de dessins selon ses comptes de caisse (*Kabinettskassenrechnung*) pour la somme de 140 florins et 40 kreuzers au profit du musée grand-ducal. Cela semble modéré compte tenu des ventes réalisées à l'époque pour des œuvres d'artistes contemporains et malgré le fait qu'il s'agissait d'œuvres de jeunesse.⁹ C'est ainsi que ces dessins arrivèrent à la bibliothèque du musée où

⁹ Christoph Schütte, « Wie ein Schatz nach Darmstadt kam », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27 décembre 2022, p. 44.

ils furent portés sur ses registres. En 1928, le conservateur des collections graphiques du musée, devenu entre-temps le Hessisches Landesmuseum Darmstadt (HLMD, Musée d'État de Hesse à Darmstadt), Karl Freund, publia les premières notices du fonds Bellotto avec l'indication de provenance "*Bojanus Sammlung*" (Collection Bojanus).¹⁰ Dans les années 1930, onze dessins de Bellotto furent vendus, dont l'un s'est retrouvé sur le New York Art Market en 1948, puis chez Christie's à Londres en 1990.¹¹ Aujourd'hui, le musée possède 61 dessins de l'artiste vénitien.¹² Au cours de sa vie, Bellotto a dû créer plusieurs milliers de dessins, dont cependant seules 140 pièces ont survécu. Près de la moitié de ces dessins font donc maintenant partie de la collection graphique du musée de Darmstadt, qui possède de ce fait, avec le Musée national de Varsovie et grâce à la collection Bojanus, le plus grand ensemble de dessins de Bernardo Bellotto au monde.

À l'occasion du 300^e anniversaire de la naissance du peintre en 2022, le musée de Darmstadt lui consacra une grande exposition presque entièrement basée sur la collection Bojanus et intitulée : *Remember Venice ! Bernardo Bellotto dessine*.¹³ Jusqu'à présent, la collection de dessins n'avait été exposée qu'une seule fois, en 1981 à Darmstadt. Ces dessins se concentrent sur les années de création italienne de Bellotto, entre 1735 et 1746, au cours desquelles le jeune artiste est devenu un peintre indépendant. Si les premières feuilles montrent l'artiste encore sous l'influence de son oncle Canaletto, les feuilles ultérieures révèlent la grande indépendance que Bellotto a développée face à son célèbre professeur. L'exposition a ainsi mis en évidence l'évolution artistique de Bernardo Bellotto et démontré la grande variété thématique et la virtuosité graphique de ce maître de la *veduta* italienne.

Les acquisitions de Bojanus à Vilnius nous réservent peut-être encore des surprises. En effet, à Vilnius, Bojanus avait acheté 80 dessins de Bellotto à son gendre. Pourtant, la collection Bojanus qui a été vendue en 1829 au musée de Darmstadt ne comptait que 76 dessins. Il en manque donc 4. Où sont-ils passés ? Seraient-ils restés à Vilnius ? C'est une hypothèse possible, surtout depuis que le critique d'art lituanien Helmutas Šabasevičius a découvert récemment un dessin non identifié au département des manuscrits de la bibliothèque de l'Université de Vilnius et qui rappelle Bellotto. Il porte le numéro 527 et proviendrait d'une collection non identifiée. Selon Mechthild Haas déjà citée, responsable de la collection graphique au département d'histoire de l'art du Musée et commissaire de l'exposition de 2022-2023, il serait tout à fait pos-

¹⁰ Mechthild Haas, *op. cit.*, p.14.

¹¹ Linda Wolk-Simon, « Bernardo Bellotto », in : Linda Wolk-Simon & Carmen C. Bambach (dir.), *An Italian Journey. Drawings from the Tobey Collection : Correggio to Tiepolo*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2010, p. 221.

¹² Mechthild Haas, *op. cit.*, p.20.

¹³ Exposition *Remember Venice ! Bernardo Bellotto zeichnet*, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Friedenspl. 1, Darmstadt, 21.10.2022 – 15.01.2023.

sible que le dessin soit de Bernardo Bellotto. En particulier, la manière de dessiner à l'encre avec de petites boucles prononcées et les figures de staffage¹⁴ sont très similaires. La structure du dessin à l'encre sur un dessin préliminaire au crayon noir correspondrait également.¹⁵ D'après Helmutas Šabasevičius, il est donc presque certain qu'au moins un des dessins de Bellotto soit resté à Vilnius où il est conservé au sein de l'université dans une collection qui contient également des projets de décor pour le théâtre municipal de la ville.

Cela conduit Helmutas Šabasevičius à écrire qu'il est vraiment regrettable que la santé de Bojanus se soit détériorée et qu'il ait été contraint de quitter Vilnius, privant ainsi la ville lituanienne de la précieuse collection de dessins de Bernardo Bellotto.¹⁶

On notera cependant qu'en 2023, à l'occasion des 700 ans de la première mention historique de la ville de Vilnius, deux expositions mentionnèrent Bojanus pour son apport artistique à la ville dans un autre domaine. Dans la première, intitulée *Vilnius – 700 ans entre forêts et légendes*¹⁷ qui se tint au campus universitaire de Saulėtekis, une vitrine fut consacrée à Louis Henri Bojanus où un exemplaire de son œuvre majeure, *Anatome Testudinis Europaeae*, fut exposé, entouré d'une planche de ses très beaux croquis de l'anatomie des tortues, ainsi que de la reproduction en taille réelle d'une cistude. La seconde exposition, organisée à la Galerie de peinture de Vilnius sous le titre *Étranger devenu l'un des nôtres : le visage aux multiples facettes du Vilnius artistique*,¹⁸ était dédiée aux artistes étrangers venus travailler à Vilnius. Le même ouvrage¹⁹ de Bojanus y fut exposé parce que ses dessins furent gravés par un des pionniers de la lithographie, Friedrich Leonhard Lehmann (1787-1835), que Bojanus fit spécialement venir à Vilnius pour ce travail. L'ouvrage une fois réalisé, Lehmann resta à Vilnius où il continua à diriger le premier atelier de lithographie en Lituanie jusqu'à la fermeture de l'université par les autorités tsaristes en 1832.

Vilnius se souvient ainsi aujourd'hui que, au-delà de l'apport scientifique du naturaliste durant les deux décennies les plus fructueuses de sa carrière académique dans cette ville, Bojanus contribua aussi dans le passé, à sa manière, au rayonnement artistique de l'actuelle capitale de la Lituanie.

¹⁴ En peinture, le mot staffage, terme hybride provenant de l'allemand, désigne les figures humaines et animales d'une scène, en particulier dans les paysages, qui ne sont pas le sujet principal de l'œuvre.

¹⁵ Échange de correspondances entre Helmutas Šabasevičius et Mechthild Haas en janvier 2023, communiqué à l'auteur.

¹⁶ Helmutas Šabasevičius, dans un article à paraître dans le magazine du Musée national des beaux-arts de Lituanie.

¹⁷ Exposition *Vilniui – 700 metų tarp girių ir legendų*, Gyvybės mokslų centras, Saulėtekio al. 7, Vilnius, 2023.

¹⁸ Exposition *Svetimas, tapęs savu: daugialypis meninio Vilniaus veidas*, Vilniaus paveikslų galerija, Didžioji g. 4, Vilnius, 25.10.2023 – 21.04.2024.

¹⁹ Deux exemplaires de *Anatome Testudinis Europaeae* subsistent à Vilnius, l'un conservé à la bibliothèque de l'université de la ville, l'autre à la bibliothèque Wroblewski de l'Académie des sciences de Lituanie.

L'administration du Territoire de Memel confiée à la France en 1919 : la position de la Lituanie à la Conférence de Paris (Versailles)

Vilma Bukaitė

L'année 2023 en Lituanie a été marquée par la commémoration du centenaire de la réunification du Territoire de Memel au pays. Les festivités de ce jubilé ont permis, par de nombreux événements, de faire découvrir à ceux qui s'y intéressaient l'histoire de la résolution de la Conférence des Ambassadeurs tant attendue par les hommes politiques lituaniens. Rappelons que ce territoire, appelé *Klaipėdos kraštas* en lituanien et *Memelland* en allemand, avait une superficie de 2 850 km² et une longueur de 140 km, incluant le port de Klaipėda. Le « passage » de ce territoire de l'Allemagne vers la Lituanie a duré beaucoup plus de quatre ans. À la fin de la guerre, il y a eu une période de transition d'un peu plus d'un an. Jusqu'au 10 janvier 1920, la région de Klaipėda appartenait toujours à l'Allemagne. Puis, à partir du 15 février 1920, le territoire fut administré par la France au nom des pays vainqueurs de la Première Guerre mondiale.¹ Nous allons analyser ici plus en détail les efforts que les Lituaniens ont déployés en 1919 dans la capitale française en vue de récupérer ce territoire et comment ils ont réussi à influencer les organisateurs de la Conférence.

De part et d'autre de la frontière entre la Russie et la Prusse-Orientale, des populations implantées depuis longtemps parlaient le lituanien. Cette frontière était une zone de contacts et de contrebande qui s'intensifia particulièrement après l'interdiction tsariste, de 1864 à 1904, des publications lituaniennes en caractères latins. Les ouvrages interdits furent élaborés et imprimés à Tilsit (aujourd'hui Sovjetsk, dans l'exclave russe de Kaliningrad) faisant se rapprocher les intellectuels lituaniens des deux côtés de la frontière. Au début de la Première guerre mondiale déjà, des hommes politiques lituaniens se trouvant du côté russe de la frontière se mirent activement à chercher à imposer l'idée du rattachement des terres « lituaniennes » de Prusse-Orientale. Des publicistes connus popularisèrent cette idée dans la presse locale, tandis qu'à Saint-Petersbourg ce furent les Lituaniens travaillant avec les hommes politiques russes à la Douma d'État qui firent de même. Il est à noter qu'une minorité des citoyens allemands y étaient également favorables.

¹ Les chercheurs français Julien Gueslin et Isabelle Chandavoine-Urbaitis ont réalisé chacun une étude exhaustive sur l'administration française dans la région de Klaipėda sur la période 1920-1923. Des travaux importants ont également été menés par les universités de Vilnius et de Klaipėda, ainsi que par des historiens de l'Institut d'histoire de la Lituanie. Le collectionneur Bernard Jusserand a réuni une importante collection de photos de militaires français et de fonctionnaires de l'administration, ainsi que des documents (cf. aussi Bernard Jusserand, « Les Français à Memel/Klaipėda 1920-1923 », *Cahiers Lituaniens*, n°8, 2009).



Délégation lituanienne à la Conférence de la paix de Paris. Paris, mars-avril 1919. Au premier rang, Oscar Milosz à l'extrême droite, Petras Klimas à l'extrême gauche, à côté de lui Kazimieras Česnulis représentant des Lituanien aux États-Unis. Archives centrales d'État de Lituanie, P-27630.

Le début de la Première Guerre mondiale avait été favorable à l'Allemagne qui, à l'été 1915, occupa les deux gouvernorats de Russie peuplés de Lituanien. Ayant l'intention de déclarer l'indépendance de la Lituanie, les hommes politiques lituanien définirent à Vilnius, dès l'automne 1916, les frontières désirées, même si celles de l'ouest n'étaient définies que de manière abstraite et assez vague : « *La Lituanie est liée à la mer par la frontière avec l'Allemagne ou par l'embouchure du Niémen et Klaipėda, au moins jusqu'à Šventoji* ». ² À la fin de la guerre, la question de ses frontières propulsa ainsi la Lituanie sur la scène politique internationale.

À la conférence de la Paix de Paris, la délégation lituanienne espérait en premier lieu que les vainqueurs de la Grande guerre reconnaîtraient la souveraineté des États représentés. Dans le même temps, l'objectif était que la Lituanie obtienne une place claire et définie sur la nouvelle carte de l'Europe, qu'elle dispose de son propre accès à la mer Baltique et d'un port de commerce. Les vainqueurs de la guerre soupçonnaient les délégations des territoires occupés par l'Allemagne d'être restées loyales envers l'ennemi. C'est pour cette raison que les Lituanien rencontrèrent des obstacles sur leur chemin et ne purent participer aux réunions qu'à partir du 7 mars 1919. Comme d'autres pays non reconnus, la Lituanie n'était pas une participante officielle à la Conférence mais avait cependant la possibilité de défendre ses intérêts propres.

Sous la direction du ministre des Affaires étrangères Augustinas Voldemaras, ces hommes politiques et diplomates de la première génération se sont précipités pour formuler la position de l'État lituanien. Dès le 10 mars,

² Petras Klimas, *Lietuva, jos gyventojai ir sienos*, Vilnius, Lietuvos nacionalinis muziejus, 2018, p. 28 (première édition, 1917). Šventoji est la localité située au nord de Palanga.

lors de la quatrième réunion, après avoir coordonné la position des membres de la délégation venus de Vilnius et de ceux de la diaspora lituanienne aux États-Unis, des différends ont surgi concernant les frontières orientales et occidentales. Dans un premier document intitulé *Revendications lituaniennes* qui fut remis le 24 mars au Conseil Suprême (dit Conseil des Quatre : États-Unis, Royaume-Uni, France, Italie), la délégation souligna l'importance du Niémen, des territoires de la côte de la mer Baltique et des territoires de la Prusse-Orientale habités par des Lituaniens, en vue de la viabilité du nouvel État et de la réussite de son évolution ultérieure.³

À Vilnius où il était en charge de la question des frontières depuis 1916, Petras Klimas présenta à ses collègues lors de la réunion du 21 mars une proposition de compromis pour les frontières occidentales. Les objectifs territoriaux de la Lituanie visaient une importante partie de la Prusse-Orientale : il s'agissait de faire entrer les districts de Labiau, Wehlau, Insterburg, Darkehmen et Goldap (aujourd'hui dans la région de Kaliningrad sous les noms de Polessk, Znamensk, Tcherniakhovsk, Oziorsk, et en Pologne, Goldap). Le 13 avril, le projet fut approuvé par le Cabinet des ministres de Lituanie : « *Il s'agit des revendications frontalières minimales à partir desquelles la délégation à la Conférence de la Paix n'a pas autorité à faire de concessions sans demande de l'avis du Gouvernement* ».⁴

Afin de renforcer leurs positions, les Lituaniens avaient encore remis aux organisateurs de la Conférence quelques documents supplémentaires concernant les frontières occidentales. Les membres de la délégation avaient tenté de souligner que leurs aspirations correspondaient aux attentes de la population locale. Le 30 novembre 1918, vingt-quatre Lituaniens membres du Conseil national de la Lituanie prussienne, réunis à Tilsit, avaient signé la déclaration suivante : « *Nous exigeons, sur la base du droit de Wilson à l'autodétermination des peuples, le rattachement de la Petite Lituanie à la Grande Lituanie* ».⁵ Cependant, ce document n'avait pas reçu un large soutien de la part de la population locale. Initialement, la délégation avait même réservé une place aux compatriotes de cette région, mais elle est restée inoccupée : soit personne ne voulait venir, soit il y avait une crainte de renforcer l'influence allemande en incluant un citoyen de ce pays.

La délégation lituanienne avait espéré être entendue lors de l'examen de la question des frontières allemandes, mais elle ne reçut pas d'invitation. Le 2 mai, elle remit une note aux organisateurs de la conférence, dans laquelle elle

³ Augustas Voldemaras, *Revendications lituaniennes*, Paris, 24 mars 1919, Archives Centrales d'État de Lituanie, 383/7/14/133.

⁴ « *Lietuvos vyriausybės posėdžio protokolais* » (Procès-verbal de la réunion du Gouvernement lituanien), Kaunas, 12 avril 1919, in: *Lietuvos vyriausybės posėdžių 1918-1920 metų protokolai*, dir. A. Eidintas et R. Lopata, Vilnius, Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2018, V. 1, p. 285.

⁵ *Acte de Tilsit*, 30 novembre 1918, Musée de la guerre – Vytautas le Grand, Kaunas, S-13227.



Fragment de la carte ethnographique de Lituanie utilisée par la délégation lituanienne. Même la région de Königsberg (Karaliaučius), hachurée sur la carte, est désignée comme un territoire densément habité par les Lituaniens. Élaborée par Vladas Dzimidavičius-Daumantas, Berne. Bureau lituanien d'information à Lausanne, 1918. Musée national de Lituanie, R-19343.

demandait d'attribuer le port de Klaipėda et les territoires des deux côtés du Niémen à la Lituanie. Par ailleurs, la délégation diffusa les *Revendications lituaniennes* lors de rencontres informelles auprès des représentants des pays vainqueurs. Les procès-verbaux et les mémoires des réunions inciteraient à supposer que les Lituaniens communiquaient plus avec les hommes politiques et diplomates américains et anglais qu'avec leurs homologues français. Les membres actifs de la délégation issus de la diaspora américaine, en particulier l'ingénieur Tomas Naruševičius, profitaient de chaque occasion. Par exemple, à la mi-mars, lorsque fut posée la question de l'aide de l'American Relief Administration à la Lituanie, il encouragea les membres de la délégation des États-Unis à proposer de faire transiter l'aide humanitaire par le port de Klaipėda. Concernant la question des frontières de la Lituanie, seul l'écrivain Oscar Milosz, qui avait travaillé précédemment au service de presse au ministère français des Affaires étrangères et fut le traducteur de la délégation, pouvait mener à bien des consultations dans le cadre informel, mais il n'eut guère de bonnes nouvelles pour ses collègues.

Le 10 mai, les membres de la délégation de Lituanie furent informés sur les points préalables de l'accord de paix que les représentants de l'Allemagne avaient reçu des organisateurs de la Conférence trois jours auparavant au palais du Trianon. Il devint évident que la Lituanie ne pouvait revendiquer qu'une partie du territoire convoité de la Prusse-Orientale, dont la frontière serait le Niémen. La délégation décida de préparer un nouveau mémorandum pour exposer ses objections.

Cependant, les organisateurs de la Conférence, lorsqu'ils avaient pris les décisions concernant les terres de la Prusse-Orientale, semblaient ne pas avoir été guidés par les propositions de la délégation lituanienne. On peut dire que celle-ci avait même tardé à présenter ses propositions. La question des frontières occidentales de la Lituanie avait été soulevée pour la première fois par la délégation polonaise, participant officiel de la conférence. Son président, Roman Dmowski, les 28 février et 3 mars, avait déjà remis deux mémorandums sur la question des frontières polonaises à Jules Cambon, président de la Commission des affaires polonaises.

Les documents proposaient de séparer la Prusse-Orientale de l'Allemagne et d'unir la partie nord-est de cette région dans le Niémen inférieur à la Lituanie. Certes, leurs auteurs n'avaient pas caché leur espoir que la Lituanie devienne plus tard une partie de l'État polonais. Dans le deuxième mémorandum, il était plus spécifiquement proposé que la région de Klaipėda puisse être transférée à la Lituanie si celle-ci acceptait d'établir des relations étroites avec son État voisin. Jusqu'à ce que cette condition soit remplie, sur proposition des Polonais, ces terres côtières de la Baltique devaient rester contrôlées par les vainqueurs.

La Commission des affaires polonaises avait soutenu les propositions reçues. Le 12 mars, elle transmet une proposition au sujet des frontières entre la Pologne et l'Allemagne au Comité général des questions territoriales : la frontière orientale de l'Allemagne devrait passer le long du fleuve Niémen, tandis que le reste des terres de l'autre côté du fleuve devrait être géré temporairement par les vainqueurs. Avec l'accord du Comité, une semaine plus tard, le projet fut transmis au Conseil Suprême. Il est intéressant de noter que, le 18 avril, cette institution prit la décision d'approuver l'article 99 prévu par le traité de paix formulé selon les recommandations de la Commission des affaires polonaises et nommé dans les procès-verbaux du Conseil « *Frontière entre la Lituanie et la Prussie Orientale – Memel* ». ⁶

Le 29 mai, la délégation allemande formula des commentaires sur le projet du traité dans lesquels était souligné que la séparation de la région de Klaipėda rencontrait l'opposition de ses habitants, dont la plupart ne parlaient pas le

⁶ N° 268, « *Frontière entre la Lituanie et la Prussie Orientale – Memel* », in : *Recueil des actes de la conférence*. Pt. 1. Actes du Conseil Suprême, Paris : Imprimerie Nationale, 1935, p. 111.

lituanien et ne voulaient pas être annexés aux terres « russes ». Lors de la formulation de son avis final, le Conseil Suprême des Quatre consulta à nouveau, non pas la délégation lituanienne, mais le président Dmowski de la délégation polonaise. Le 16 juin, dans sa nouvelle résolution, le Conseil cita encore une fois le nom de la Lituanie qui fut repris rapidement par la presse : « *La région en question a été toujours lituanienne, la majorité de la population est lituanienne d'origine et de langue (...). Il a été décidé que Memel et la région avoisinante seraient remis aux Puissances alliées et associées parce que le statut des territoires lituaniens n'est pas encore déterminé* ».⁷

Les organisateurs de la Conférence avaient exigé que l'Allemagne acceptât le traité sans aucune rature. Finalement, la décision favorable à la Lituanie dépendait seulement du verdict définitif du pays vaincu. Le 28 juin, la notion « Memel » était mentionnée de manière évasive dans deux alinéas du traité de paix, sans que la Lituanie ne soit citée : l'Allemagne avait dû renoncer aux territoires situés au nord du Niémen pour le compte des Puissances alliées et associées.⁸

La délégation lituanienne travailla à Paris jusqu'à la fin octobre, mais l'abondance de sujets d'actualité repoussa la question du rattachement du Territoire de Memel. Il semblerait que la décision favorable aux Lituaniens apporta une grande confusion dans les relations ultérieures entre la Lituanie et la France. Les Lituaniens espéraient que la Conférence des ambassadeurs, qui supervisait l'application du traité de Versailles, viendrait dans la région de Klaipėda, même pour une courte durée. Tant le premier représentant temporaire de la Lituanie à Paris, Oscar Milosz de Lubicz, que les hommes politiques lituaniens ont tous cherché à ce que la France reconnaisse rapidement l'indépendance de leur État et lui cède ensuite la région de Klaipėda. Pendant ce temps, le gouvernement français déploya de nombreux efforts pour concrétiser son dessein d'unir la Lituanie à la Pologne, notamment par le biais de liens fédéraux, et ce sans avoir l'intention de retirer son administration de la région de Klaipėda. Ce nœud gordien ne fut tranché qu'en janvier 1923 par la volonté affirmée du gouvernement de la Lituanie.⁹

Traduit du lituanien par Liudmila Edel-Matuolis.

⁷ Réponse des Puissances Alliées et associées aux remarques de la Délégation allemande sur les conditions de la paix, *Le Temps*, 18 juin 1919, N.21146.

⁸ *Traité de Versailles*, Nancy Paris, Strasbourg, Librairie militaire Berger-Levrault, 1919, p. 26,66.

⁹ Cet article a été rédigé dans le cadre du projet de recherche de la Faculté d'histoire de l'Université de Vilnius « Le croisement des intérêts de l'Angleterre, de l'Allemagne, de la France et de la Russie dans les pays Baltes et leur problématique étatique 1919-1920 ». Le projet est financé par le Conseil de la science de Lituanie (P-MIP-21-46).

Kasiulis, Gailius, Mikšys, Mončys : quatre artistes lituaniens inspirés par la France et Paris

Rasa Žukienė

Emportés par la Seconde Guerre mondiale vers la France, quatre Lituaniens, privés de leur pays et traités comme des réfugiés à l'Ouest, ont réussi à devenir des artistes reconnus et à laisser des traces palpables dans la culture française.

Même avant la guerre, un certain nombre d'artistes lituaniens - peintres, musiciens, poètes, écrivains - avaient cherché l'inspiration et de nouvelles idées artistiques dans la capitale française. Les uns ont étudié à l'Académie des beaux-arts, d'autres ont fréquenté les ateliers d'artistes célèbres et organisé des expositions de leurs œuvres. Ces artistes ont rapporté en Lituanie non seulement les concepts de modernité et de néoclassicisme mais aussi la nostalgie de la France. Beaucoup d'entre eux désiraient rester en Europe et tout particulièrement en France, mais seuls quelques-uns y réussirent, dont Vytautas Kasiulis, Antanas Mončys et Pranas Gailius, tandis que Žibuntas Mikšys, après presque une décennie passée aux États-Unis, revint à Paris. On oublie aujourd'hui que des œuvres d'artistes lituaniens ornent toujours des églises et des places de France ou sont conservées à la Bibliothèque nationale à Paris et dans des collections privées.

Ces quatre artistes s'étaient d'abord retrouvés dans des camps de "personnes déplacées" (*DP*) sur le territoire allemand et avaient connu beaucoup de souffrances, tout comme les quelque 80 000 autres Lituaniens qui avaient fui la guerre. Notons que, de 1947 à 1951, nombreux sont ceux qui émigrèrent vers l'Amérique du Nord et du Sud et en Australie.

Vytautas Kasiulis (1918-1995). Le peintre Vytautas Kasiulis était déjà un artiste expérimenté lorsqu'il arriva à Paris, la ville de ses rêves. Diplômé de l'École des beaux-arts de Kaunas (1941), il partit d'abord en Autriche puis en Allemagne (1944) pour se perfectionner. Son sort fut déterminé par la fin de la guerre : il devint impossible de retourner dans la Lituanie occupée par les Soviétiques. Le jeune artiste passa alors plusieurs années en Allemagne où il enseigna le dessin à l'École des arts et métiers de Fribourg fondée par des Lituaniens. Il peignait intensément, participa à des expositions d'artistes lituaniens, organisa plusieurs expositions personnelles dans des villes allemandes (Kiel, Bad Segeberg, Hambourg, Fribourg) et même à Paris (Galerie Ariel). Des critiques d'art l'ont qualifié comme l'un des peintres les plus intéressants de l'École de Paris de la seconde moitié du XX^e siècle. Ses expositions

présentaient des œuvres peintes à Fribourg. L'une des plus belles œuvres de Vytautas Kasiulis, peinte à Fribourg, est la composition *Femme chez le peintre* (1948). Dans cette toile, apparaissent les plus marquantes caractéristiques du travail de l'artiste : le caractère décoratif, la douceur des contours des objets, la douceur du trait, la tendance à esthétiser les objets représentés. La femme dans l'œuvre de l'artiste était l'un des thèmes les plus délicats qui l'a accompagné tout au long de sa vie créative. Son admiration pour l'œuvre d'Henry Matisse a joué un rôle important dans la formation de l'œuvre de Kasiulis.



Vytautas Kasiulis,
L'accordéoniste, 1950.

En 1948, le peintre quitta l'Allemagne pour Paris. Une nouvelle étape pleine d'épreuves commença. L'artiste connut le sort d'un sans-abri et une vie dans la rue. Son premier emploi fut veilleur de nuit au magasin Les Radio Locations au 18, avenue de la République. Pendant son temps libre, Kasiulis fréquenta les expositions, dessinait et peignait. Son style propre se forma à Paris. Il se caractérise par un jeu de lignes virtuose, une couleur qui brille avec des harmonies de couleurs sophistiquées et une stylisation légère et ludique. L'artiste continua à perfectionner sa technique de peinture unique, inventée dans sa jeunesse, qui consiste à ce que l'image ressemble à un négatif émergeant d'un fond plus sombre avec des éclairs de traits lumineux. Peintes de manière aussi efficace, les œuvres de l'artiste devinrent décoratives, ludiques, imprévisibles.

Les dessins de cette période n'en sont pas moins intéressants. Dans des centaines de dessins instantanés, l'artiste captura les thèmes qui l'intéressaient fortement : l'artiste et son modèle, et une femme à l'intérieur de la maison. Il varie constamment ces deux thèmes tant dans ses dessins que dans ses peintures.

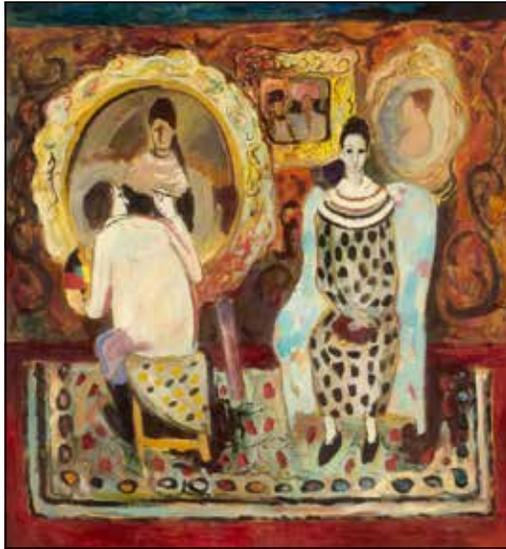
Comme dessinateur, Vytautas Kasiulis fut présenté en 1949 lors d'une exposition personnelle dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés. L'exposition était hébergée par Raymond Duncan dans les locaux de son école au 31 rue de Seine. Il est intéressant de noter que, dans les années suivantes, ses dessins et compositions à la gouache furent exposés par la galerie Barreiro-Stiébel, du marchand d'art Christian-Gilbert Stiébel. C'est là que commença la période de reconnaissance de l'artiste et que ses expositions organisées à Paris s'accompagnèrent de succès commerciaux. Cinq ans plus tard (1955), ses



Vytautas Kasiulis,
Le portraitiste, 1948.

œuvres étaient déjà présentées à l'occasion de l'exposition d'une centaine des plus célèbres artistes parisiens au musée Galliera.

Vytautas Kasiulis peignait à l'huile, au pastel et réalisa de nombreuses lithographies. Pour toutes ses compositions, il choisit des motifs bien connus de la vie des rues parisiennes : musiciens, danseurs, artistes de cirque, marchés aux livres ou aux fleurs, ainsi que des scènes de l'atelier de l'artiste et des cafés. En 1960, avec l'aide du mécène américain d'origine lituanienne Juozas Kazickas (Joseph P. Kazickas), il acheta sa propre galerie d'art à Paris. Outre ses peintures, il exposait également les œuvres de représentants célèbres de l'École de Paris. Plus tard, l'artiste acheta une galerie plus grande en plein centre de la capitale, la Galerie Royale. Jusqu'en 1990, l'épouse de l'artiste, Bronė Kasiulienė, connue en français sous le nom de Bonite, d'après la forme lituanienne du nom Bronytė, y travailla activement. Beaucoup de ceux qui ont écrit sur l'œuvre de Kasiulis l'ont associé à l'École de Paris. Il a été comparé à Raoul Dufy, Georges Rouault, Marc Chagall et d'autres peintres célèbres de ce mouvement. Il est également très important de noter la vigueur et la persévérance particulières du couple Kasiulis, qui contribua fortement à conforter la place de cet artiste lituanien dans le monde de l'art parisien.



Vytautas Kasiulis, *Femme chez le peintre*, 1948.

Žibuntas Mikšys (1923-2013). Lorsque le front s'approcha de la Lituanie en 1944 et que de nombreux Lituaniens durent fuir, Žibuntas Mikšys était déjà étudiant à la Faculté de médecine de l'Université Vytautas-le-Grand. Après avoir atteint l'Autriche, il se détourna de la médecine. Il étudia la mise en scène théâtrale et la peinture à Vienne, puis à Stuttgart (1946-1949). Comme beaucoup de réfugiés de guerre, il émigra ensuite aux États-Unis.

Là-bas, Žibuntas Mikšys travailla pendant cinq ans dans le graphisme et le vitrail, mais ne s'adapta pas à la vie américaine. Le jeune artiste exprima sa tristesse et sa nostalgie de l'Europe avec une phrase très pittoresque : « *La plus belle fleur du Vieux Monde atterrit [ici] dans le cul d'un chien* ». Mikšys entreprit les démarches pour pouvoir se rendre en France et y apprit le français. Dès qu'il obtint la citoyenneté américaine (1955), il retourna en Europe. Il exprima son humeur et ses adieux à l'Amérique dans une composition de mots lituaniens assez triviaux. Cette phrase exprime à la fois la déception et l'ironie.

Cette œuvre graphique reflète également les futures recherches créatives de l'artiste, où les mots et les lettres joueront un rôle central dans la composition. Dans le même temps, éclate ici la netteté colorée du style de l'artiste, qui le rend célèbre tout autant que ses créations. Dans ses « graphiques de graphèmes », il considérait les lettres, les mots, les phrases



Žibuntas Mikšys, *Viskas prašikta*, 1955.

comme autant d'éléments de création d'images. Les mots lituaniens et français ne perdent pas leur sens dans ses compositions graphiques. Le spectateur doit à la fois regarder l'œuvre et lire les phrases, car ce n'est qu'alors qu'en apparaît le sens. Les lettres, la typographie, le texte et l'art des livres furent des choses très importantes pour Mikšys tout au long de sa vie. Il trouva l'inspiration dans le domaine du livre et y voyait l'essence de la culture européenne.

Žibuntas Mikšys s'installa définitivement à Paris en 1962. Il obtint un emploi de graveur dans le célèbre atelier de Gotthard Friedlaender et enseigna les arts graphiques. Plus tard, il travailla à l'Institut d'histoire allemande

et, de 1979 à 1985, il enseigna le lituanien à l'Institut des langues et civilisations orientales (Inalco). Il devint également président de la Communauté lituanienne en France, de 1984 à 1987, puis du Conseil de la communauté, de 1999 à 2003.

À Paris, Žibuntas Mikšys se passionna pour la technique de la gravure. Il était attiré par le trait fin et gracieux de l'eau-forte, la possibilité de jeu et d'ironie. L'estampe était devenue l'objet de son étude approfondie, de son admiration esthétique, voire de sa passion secrète. L'artiste accepta également de buriner des œuvres pour un seul client, de réaliser des exemplaires uniques selon les commandes individuelles de collectionneurs. Il créa des gravures de petit format pour de vrais connaisseurs d'art.

Žibuntas Mikšys aimait particulièrement graver des motifs sur ses deux villes préférées : Paris et Venise. Toujours représentées désertes, ces villes y sont néanmoins expressives, avec une vie sous-jacente véhiculant les couleurs parisiennes et vénitiennes. Il adorait flâner dans ces villes qu'il aimait. Pour lui, Paris et Venise étaient des villes d'expériences esthétiques et intellectuelles, de pique-niques et de promenades sans fin. Il décrivit avec nostalgie ses expériences vénitiennes dans son livre *Trois voyages*. Parlant de Paris, il affirmait que la meilleure façon de se reposer était ... d'être à Paris.

Žibuntas Mikšys était un véritable esthète : il ne voulait pas que le monde soit changé par l'art et restait fidèle au concept « l'art pour l'art ». Il aimait les formes et les sens élégants, le côté ludique, tout ce qui aide une personne à vivre : « *Je n'ai représenté la saleté nulle part. J'ai représenté ce qui me préoccupait, ce qui était intéressant* », déclara l'artiste. Et ce qui l'intéressait fut toujours Paris, Venise, la poésie, les citations, les fragments de poèmes.

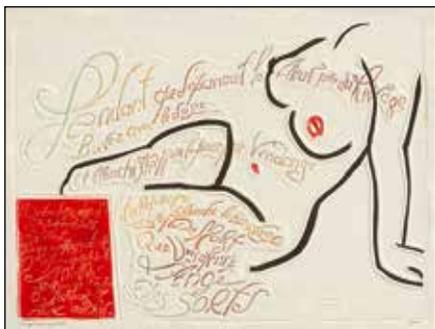
Dans la période tardive de sa création (1997-2000), Žibuntas Mikšys aimait créer des œuvres communes avec d'autres artistes. Ils s'envoyaient plusieurs fois la même pièce pour ajouter de nouvelles images ou de nouveaux textes, prolonger l'idée ou la « corriger ». Il créa la plupart de ces œuvres communes, proches d'un jeu intellectuel, avec l'artiste Rainer Mordmüller, qui vécut à Brême et à Paris, et avec le graphiste Linas Jablonskis de Vilnius.

La presse et les livres anciens étaient une grande passion de Žibuntas Mikšys. Un jour, chez un bouquiniste, il trouva un livre allemand contenant 100 gravures sur bois édité dans les années 1970. L'artiste lituanien n'aimait ni le contenu ni les illustrations du livre et commença à le modifier : il le recouvrit de photos de magazine, de coupures de reproductions classiques et de bandes dessinées. Ici s'entremêlèrent la créativité et l'admiration de l'artiste pour les collages cubistes (papiers collés), l'irrationalité des surréalistes et l'habitude des futuristes et des dadaïstes d'utiliser des déchets d'impression et de papier dans leurs créations. De même, il corrigea et tenta de modifier des encyclopédies, des guides, des magazines de mode. Il fonda ces actions sur l'idée que la chose la plus importante dans l'art n'est pas l'innovation mais l'originalité, l'unicité.



Žibuntas Mikšys, *Le monde nous regarde* (*Nous regardons le monde*), 1997-2000.

Pranas Gailius (1928-2015). Pranas Gailius vécut en France à partir de 1945. Il étudia le théâtre et l'architecture, mais choisit finalement d'étudier la peinture auprès de Fernand Léger. Il considérait son professeur comme l'un des plus grands peintres du XX^e siècle, même si l'on ne voit pas son influence directe sur lui. Le créateur en parle ainsi : « *Léger m'a appris, non pas à copier, mais à trouver mon propre style, et donc je suis paradoxalement son vrai élève* ». De l'école de Fernand Léger, il retient le dessin linéaire expressif et l'amour des contrastes de couleurs.



Pranas Gailius, *D'un Bel Orient*, 1.

Pranas Gailius tint sa première exposition personnelle à Paris en 1955 et ce fut un grand succès. Cet artiste devint le premier graphiste lituanien dont les œuvres furent achetées par la Bibliothèque nationale de France. Au cours d'une longue période de plus de soixante ans de créativité, Pranas Gailius créa de nombreuses œuvres de peinture, de graphisme et de sculpture. Il est surtout connu pour ses cycles graphiques abstraits et ses « livres d'artiste »

pour bibliophiles. Publié en édition limitée, ce type de livre se distingue par la relation étroite entre texte et illustration et fait partie d'une longue tradition dans l'art français que Pranas Gailius admirait.

En 1967-1968, Gailius créa des livres d'artiste fondés sur les motifs d'œuvres d'Oscar Milosz intitulées *Le Livre Premier de la Suite Lithuanienne* et *La mer*. Au Centre Pompidou où étaient exposés les livres précités, l'artiste rencontra le traducteur en français de la poésie d'Omar Khayyam. Cela l'intéressa et l'inspira pour créer l'immense série de gravures *D'un Bel Orient*, éditée comme livre d'artiste et imprimée en seulement 33 exemplaires. Chacune de ces copies contenait vingt magnifiques feuilles imprimées et signées par l'artiste lui-même. Les quatrains d'Omar Khayyam décrivent la beauté de la femme et de la vie, développent les thèmes de l'amour, du vin et de la joie. Pranas Gailius avait choisi ces



Pranas Gailius, *D'un Bel Orient*, 2.



Pranas Gailius, *La Mer*, I de la série *Les Éléments*.

Rubaiyat qui parlent métaphoriquement du caractère éphémère de la vie et soulignent la fragilité de l'existence humaine. L'artiste avait cherché à transmettre l'émotion du texte poétique en utilisant un langage artistique abstrait et en entrelaçant des motifs plus réalistes représentant un corps de femme nue, des roses et des verres à vin. Les textes en français se fondent organiquement dans la trame du dessin.

À la fin de sa vie, Pranas Gailius s'intéressa aux thèmes religieux. C'était très important pour lui pendant les dix dernières années. En 1990, il se mit à créer des peintures-collages, ainsi qu'un cycle de graphiques basés sur le psaume 91 de David (1990-2004). Le cycle était censé devenir un livre pour bibliophile, mais il ne s'est pas fait.

Les images du psaume sont proches de l'abstraction. Mais, de près, ces images abstraites deviennent très éloquentes, car l'idée du texte poétique s'ouvre sur les inscriptions latines et hébraïques *Mon Dieu, Mon refuge*. Les lettres flottent en surface dans des textures. L'artiste refusa de raconter une histoire avec des images mais utilisa des lignes, des mots, des couleurs, transformant le tout en révélations d'expériences personnelles profondes.

Pranas Gailius qualifia ses œuvres de surfaces sensibles. La tactilité de surface, les textures, les bosses et les dépressions du papier qui projetaient des ombres étaient importantes pour lui. Avec de tels moyens, il exprimait les états émotionnels les plus délicats, quelque chose de très sensible pour une personne et qui ne s'exprime généralement pas à voix haute. Ses œuvres sont matériellement instables, en décomposition. L'artiste le savait et ne s'en est pas préoccupé. Il avait l'habitude de dire que ses œuvres sont comme les gens : elles grandissent, s'épanouissent, puis commencent à disparaître, à se décomposer et à aller ailleurs.

Antanas Mončys (1921-1993). En 1944, Antanas Mončys, étudiant en architecture à l'Université Vytautas-le-Grand, partit pour l'Ouest et arriva à atteindre Munich. Dans cette ville allemande, Antanas Mončys eut une rencontre marquante avec un autre Lituanien, le sculpteur Vytautas Kašuba. Ce dernier initia Antanas Mončys à la sculpture et lui donna envie de devenir sculpteur. Ainsi, ce furent des études de sculpture que Mončys entama à l'École des Arts et Métiers de Fribourg (1947-1948). Puis il reçut une bourse de l'État français pour étudier auprès du sculpteur Ossip Zadkine à Paris. Ainsi commença sa vie en France dans les années 1950. De 1973 à 1988, il dirigea l'atelier de sculpture du Centre international de l'Université de Paris (1973-1988) et enseigna à l'Académie européenne des beaux-arts de Trèves (1977-1981). Son œuvre se distingue par des traits de sculpture modernes, des compositions expressives abstraites et par l'influence de l'art populaire ancien.

Au début des années 1950, Antanas Mončys refusa délibérément l'idée de partir aux États-Unis comme la plupart des réfugiés de guerre lituaniens. Dans une lettre à un ami d'enfance vivant en Amérique, il écrivit : « *Peut-être que l'art est une maladie, celui qui l'attrape ne peut pas trouver de moyen de s'en sortir. Dans l'histoire de l'art, il y a eu et il y a toujours des gens qui meurent dans la pauvreté et prématurément. Je ne pense pas que cela m'arrivera, mais je suis déterminé à subir encore beaucoup de calvaires si nécessaire. L'art est pour moi une réalité et une nécessité.* »



Antanas Mončys, *Esquisse*, s.d.

Malgré des perspectives incertaines, Antanas Mončys fit le choix de l'Europe et de la France. En 1952, il fit ses débuts au Salon des artistes indépendants de Paris. Par la suite, grâce à l'intermédiaire d'un ami, l'architecte Francis Turbil, il obtint sa première commande, à savoir créer un chemin de croix en relief et deux sculptures de saints dans l'église Saint-Marcel à Laon. Selon l'historien de l'art Viktoras Liutkus, il s'agissait de la première grande commande d'Antanas Mončys, qui a jeté les bases de son œuvre ultérieure. Dans les stations sculptées dans le grès tendre, l'artiste avait choisi de ne pas représenter des scènes figuratives de la souffrance du Christ, mais des silhouettes symboliques, le visage

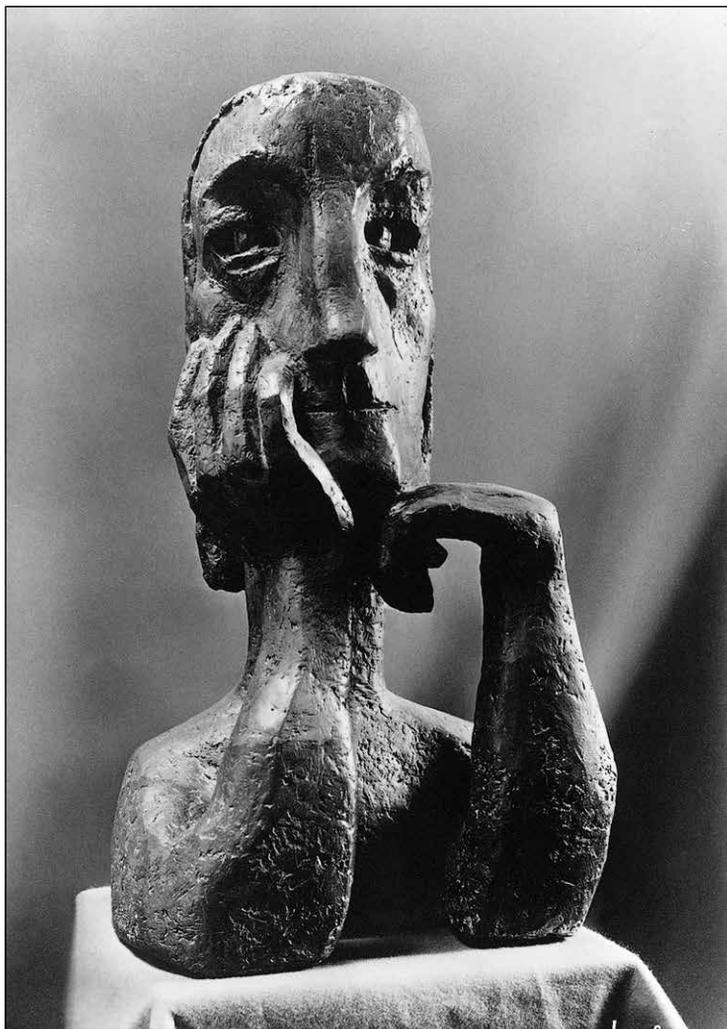
comme signe qui reflète à la fois la forme pure et la tristesse du traditionnel Rūpintojėlis (Christ en douleur) de l'art populaire lituanien.

Plus tard, le sculpteur abandonna la représentation figurative, en passant de plus en plus vers une plastique moderniste et poético-constructiviste. Ses figures – humains ou oiseaux – se rapprochent ainsi d'une forme abstraite. Le dessin devint très important pour Antanas Mončys. Il disait que sa sculpture commence par un dessin et que dessiner pour lui est comme une prière. Ses dessins sont pour la plupart non concrets, difficiles à reconnaître dans la réalité. C'est une recherche de nouvelles formes qui n'existent pas dans la réalité, des figures invisibles et leurs relations.



Antanas Mončys, *La porteuse d'eau*, 1970.

La sculpture d'Antanas Mončys est proche, par son travail, de celle de la première génération des modernistes - Hans Arp, Barbara Hepworth, Henri Laurens. Dans les années 1970, Mončys découvrit la façon unique dont le sculpteur pense et voit. Il se soucia de l'équilibre des formes et de l'éloquence de la matière sculpturale, de la capacité à révéler sa force et son esprit. Après avoir essayé différents matériaux, il opta pour le bois. Cela était lié à sa Lituanie natale, où les forêts étaient très présentes, et donc beaucoup d'articles de la vie quotidienne étaient en bois. En 1963, inspiré par le souvenir des chaînes de bois qu'il avait vues dans son enfance, Mončys forgea une sculpture recomposable (mobile) en pierre, intitulée *Trečioji dimensija* (Troisième Dimension). Cinq ans plus tard, réfléchissant aux possibilités du bois, il sculpta l'œuvre *Grandinė Motina* (Mère en chaîne) dans un tilleul de 6 mètres de haut. Cette œuvre reflète le principe essentiel de ses sculptures dont le sens contradictoire est exprimé ainsi par l'artiste : « *Libérer et rester ensemble* ». Il qualifia ses sculptures de recomposables. Cela permettait des improvisations lors des expositions. La structure mobile en bois pouvait reposer sur le sol, être



Antanas Mončas, *Contemplation*, 1954.

suspendue au plafond, traverser la fenêtre, s'allonger sur la pelouse ou à l'ombre des arbres du jardin. Tout cela devenait possible parce que ces compositions étaient issues de polynômes. Le rapport des anneaux de bois et des ouvertures, l'équilibre des vides et des masses sont importants. Il est essentiel de souligner que son enfance en Lituanie, la perte de la patrie et les souvenirs qui l'accompagnent, l'expérience personnelle difficile à verbaliser ont été des facteurs décisifs dans la découverte par Mončys d'une manière unique d'expression artistique. Suivant son cheminement artistique, oscillant entre abstraction et motifs figuratifs (femme, oiseau, squelette, crâne), le sculpteur exprime les thèmes du désir, de l'exil, de la souffrance et de la mort.

Aujourd'hui, Antanas Mončys est un classique de l'art moderniste, caractérisé par une combinaison de puissance artistique archaïque originale et d'un fort sentiment de liberté. Son travail est bien connu en Lituanie. Il existe un musée dédié entièrement à son œuvre à Palanga. La vie du sculpteur est décrite dans le livre ludique et très sensible de son fils Jean-Christophe, édité en français et en lituanien *Mon Père Ant* (2021).

En conclusion, nous pouvons constater que chacun des quatre artistes décrits ici était une individualité artistique brillante. Ils ont réussi à garder leur identité propre dans un environnement complètement nouveau pour eux. Le parcours de chacun en France a été différent. Ils ne s'étaient pas rencontrés préalablement en Lituanie et ne sont devenus amis qu'en France. Ils étaient unis par le triste fait qu'ils ne pouvaient plus revenir en Lituanie en raison de l'occupation étrangère de leur pays.

Les quatre n'avaient pas la même vision du statut « d'artiste étranger ». Dans son esprit et dans ses œuvres, Antanas Mončys ne s'est jamais détaché de ses origines lituaniennes et laissa auprès de ses proches le souvenir d'un homme calme, peu bavard et très sincère. Žibuntas Mikšys, au contraire, était une personnalité dynamique qui protestait si quelqu'un essayait de le traiter d'« étranger », demandant à être désigné uniquement de « réfugié politique ».

Vytautas Kasiulis et Pranas Gailius sont entrés plus clairement et avec beaucoup d'enthousiasme dans la vie française et dans le contexte du modernisme. Le domaine d'activité de Vytautas Kasiulis était devenu la vente d'art, tandis que Pranas Gailius est toujours resté un individualiste libre et indépendant, ne mettant même pas en avant ses propres créations.

Turinys

Lietuviški kryžiai, nuo tikėjimo simbolio iki tautinės tapatybės
Skaidrė Urbonienė, Lietuvos kultūros tyrimų instituto (LKTI) mokslo direktorė

Paskutiniai Immanuelio Kanto žodžiai. Karaliaučiaus auka Strasbūro nacionalinei ir universiteto bibliotekai
Christophe Didier, BNU mokslinės veiklos ir tarptautinių santykių delegatas

Liudvikas Henrikas Bojanus, Bellotto Kolekcininkas Vilniuje
Philippe Edel, Elzaso-Lietuvos istorijos bendrija

Prancūzijai patikėtos Klaipėdos kraško administravimas 1919 m. Lietuvos pozicija Paryžiaus konferencijoje (Versalyje)
Vilma Bukaitė, Lietuvos nacionalinio muziejaus ir Vilniaus universiteto mokslo darbuotoja

Kasiulis, Gailius, Mikšys, Mončys: keturi Lietuvos menininkai, įkvėpti Prancūzijos ir Paryžiaus
Rasa Žukienė, Vytauto Didžiojo universiteto (VDU) Menų fakulteto profesorė, Kaunas

Summary

Lithuanian Crosses, from Symbol of Faith to that of National Identity
Skaidrė Urbonienė, Senior Researcher at the Lithuanian Institute for Cultural Studies (LKTI)

The Last Words of Immanuel Kant. A Königsberg's Donation to the Strasbourg National and University Library
Christophe Didier, Delegate for scientific action and international relations at the BNU

Ludwig Heinrich Bojanus, Collector of Bellotto in Vilnius
Philippe Edel, Alsace Lithuania History Circle, Strasbourg

Administration of the Territory of Memel Entrusted to France in 1919: Lithuanian Position at the Paris Conference (Versailles)
Vilma Bukaitė, Researcher at the National Museum of Lithuania and Vilnius University

Kasiulis, Gailius, Mikšys, Mončys: Four Lithuanian artists inspired by France and Paris
Rasa Žukienė, Professor at the Faculty of Art, Vytautas Magnus University (VDU), Kaunas

