

II 2.180.699

CENTRE D'ÉTUDES SLAVES

**cultures
& sociétés**
DE L'EST 34

LA LITTÉRATURE POLONAISE DU XX^e SIÈCLE

Textes réunis par Hanna KONICKA et Héléne WŁODARCZYK



INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES

EN VENTE À L'INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES

*PANORAMA DE LA
LITTÉRATURE POLONAISE
DES ORIGINES À 1822*

par Maria DELAPERRIÈRE et Franciszek ZIEJKA

Collection de manuels publiés par l'Institut d'études slaves, VIII

Un volume relié de 480 pages. ISBN 2-7204-0262-1

* * * * *

MICKIEWICZ PAR LUI-MÊME

sous la direction de Maria DELAPERRIÈRE

Travaux publiés par l'Institut d'études slaves, XXXIX

Un volume de 288 pages. ISBN 2-7204-0344-7

* * * * *

**Les avant-gardes polonaises
et la poésie européenne**

par Maria DELAPERRIÈRE

Travaux publiés par l'Institut d'études slaves, XXXIII

Un volume de 320 pages. ISBN 2-7204-0253-2

* * * * *

CONTRE UNE VÉRITÉ EXCLUSIVE

Littérature polonaise de 1939 à 1989

sous la direction d'Hélène WŁODARCZYK

REVUE DES ÉTUDES SLAVES, tome 63 (1991), fascicule 2

Un volume de 294 pages

80182

CENTRE D'ÉTUDES SLAVES

*cultures
& sociétés*

DE L'EST 34

LA LITTÉRATURE POLONAISE
DU XX^e SIÈCLE

textes, styles et voix

textes réunis par Hanna KONICKA et Hélène WŁODARCZYK



PARIS

INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES

9, rue Michelet (VI^e)

2000

Ce recueil de textes français rassemble les œuvres importantes de la littérature polonaise du XX^e siècle, mais il en présente quelques-unes des plus originales. Traduit en français, il contribue à faire mieux connaître au public francophone la littérature polonaise contemporaine à la fois si proche et si étrangère.

Wanda KAWIŃSKA et Helena WŁODASZCZYK

Première partie

AU-DELA DES CHANGEMENTS HISTORIQUES :

TEXTES, STYLES ET VOIX

LA LITTÉRATURE POLONAISE DU XX^e SIÈCLE

11

Il s'agit de textes français qui ont été traduits de la littérature polonaise du XX^e siècle. Ils sont présentés dans un recueil qui vise à faire mieux connaître au public francophone la littérature polonaise contemporaine à la fois si proche et si étrangère.

Włodzimierz BOLECKI

*Institut de recherches littéraires de
l'Académie des sciences de Pologne, Varsovie*

TEXTES ET VOIX (AUTOUR DE LA POÉTIQUE MODERNISTE)

I

Toutes les tentatives de description de la littérature du XX^e siècle se heurtent aux obstacles que constituent les différentes époques, périodes et sous-périodes. Ces divisions ne sont pas purement arbitraires : certaines sont déterminées par des événements historiques (par exemple, les dates-charnières de 1918, 1939 ou 1945), d'autres sont le produit de la réflexion des historiens sur l'évolution de la littérature. Mais je n'ai pas l'intention de traiter ici des questions de périodisation. Je voudrais présenter un problème que l'on peut définir de la manière suivante : l'historien de la littérature polonaise dispose-t-il des catégories qui lui permettraient de décrire la littérature du XX^e siècle dans son ensemble, et pas uniquement les sous-périodes ? Autrement dit, je ne m'interrogerai pas sur ce qui différencie les œuvres de la fin du siècle de celles du début, mais sur ce qui les unit.

II

Pour commencer, je choisirai deux catégories : les « textes » et les « voix »¹. Il est évident que la « textualité » comme la « vocalité » sont inscrites profondément dans les différentes formes qu'ont prises la littérature et la théorie littéraires au XX^e siècle, et qu'en outre celles-ci se sont cristallisées à

1. Cet article a été directement inspiré par le colloque intitulé « La littérature polonaise du XX^e siècle. Textes, styles, voix », organisé par la section d'études polonaises de l'Université de Paris-Sorbonne. J'ai décidé de traiter de façon littéraire la proposition des organisateurs de ce colloque ; en effet, il m'a semblé que chacune des notions de ce titre était susceptible d'appréhender correctement les phénomènes littéraires polonais du XX^e siècle.

plusieurs reprises autour de ces catégories². Quelles sont donc les analyses et les interprétations qui apparaissent à l'historien de la littérature ?

De façon générale, au XX^e siècle, le problème de la « textualité » devient central à chaque fois que le discours littéraire est compris comme un ensemble de conventions imitant les formes de communication déjà existantes. La « vocalité » est la négation exacte de cette conception : elle apparaît toujours lorsque le discours littéraire est conçu comme la transcription directe de l'expression verbale du sujet parlant.

Bien sûr, cette opposition bipolaire recouvre des stades intermédiaires mêlés et imbriqués, qu'il m'est difficile de détailler dans le cadre de cet article. Il n'en reste pas moins que c'est l'opposition claire de ces deux « catégories » qui permet de les décrire.

En apparence, la confrontation des « textes » et des « voix » reflète l'opposition entre les cultures écrite (les textes) et orale (les voix) ; elle serait donc un aspect du problème qu'on appelle « l'écrit et les voix » dans la théorie littéraire, auquel Ewa Szary-Matywiecka a consacré récemment son attention dans son étude sur le roman du XIX^e siècle³. Je précise d'emblée que cette question appartient à un tout autre domaine, et que je n'entends pas la traiter ici.

2. Cf. les travaux décrivant les caractéristiques de la « textualité » : voir, par exemple au sujet du mimétisme, Michał Głowiński : « O narracji w pierwszej osobie » (À propos de la narration à la première personne) et « Powieść a dziennik intymny » (Le roman et le journal intime), in *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych* (Jeux romanesques. Essais de théorie et d'histoire des formes narratives), Warszawa, 1973. Voir aussi J. Lalewicz : « Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej » (Le mimétisme formel et le problème de l'imitation dans la communication littéraire), dans le recueil *Tekst i fabuła* (Texte et intrigue) publié sous la direction de Cz. Niedzielski et J. Sławiński, Wrocław, 1979, et R. Nycz : « Tezy o mimetyczności » (Thèses sur le mimétisme), in *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze* (Le monde textuel. Poststructuralisme et critique littéraire), Warszawa, 1993.

La « vocalité » provient directement de la notion de « skaz » telle que l'a présentée B.M. Ejchenbaum dans son essai sur l'« Illusion de la narration parlée », publié en 1924, et traduit en polonais par H. Cieślakowa et M. Czermińska dans *Rosyjska szkoła stylistyki* (L'école russe de stylistique), sous la direction de M.R. Mayenowa et Z. Saloni, Warszawa, 1970. Voir aussi W.W. Winogradow : « Zagadnienie narracji wypowiedawczej w stylistyce » (Le problème stylistique de la narration énonciative), in L. Spitzer, K. Vossler et W. Winogradow : *Z zagadnień stylistyki* (Quelques problèmes de stylistique), trad. en polonais de J. Kulczycka et al., Warszawa, 1937.

J'ai tenté, dans cet article, d'utiliser les termes propres à la poétique descriptive dans le contexte de l'histoire de la littérature.

3. E. Szary-Matywiecka : « *Malwina* » czyli głos i pismo w powieści (« *Malwina* » ou la voix et l'écrit dans le roman), Warszawa, 1995 ; cf. J. Lalewicz : « Komunikacja językowa i literatura » (La communication langagière et la littérature), Warszawa, 1975.

On peut exprimer cette indication plus précisément en ajoutant, par exemple : « Lecteur, tu trouveras dans ce texte des fragments ou des allusions à des textes d'autres écrivains ; par conséquent, si tu veux le comprendre, il te faut connaître ces autres textes ».

Quels sont donc les phénomènes susceptibles d'intéresser l'historien de la littérature lorsque celui-ci parle de « textualité » ?

Il ne s'agit pas du fait que l'œuvre littéraire est un texte ou que, comme le disent les plus banales définitions de la littérature, elle constitue un ensemble de textes.

La « textualité » dont il est question ici concerne tous les phénomènes littéraires du XX^e siècle, dont le message peut être traduit ainsi : « Souviens-toi que l'auteur du texte ne te parle pas directement, mais à l'aide d'une construction littéraire qui est un TEXTE, et qui n'est donc pas la VOIX de l'auteur⁴. »

Bien sûr, ce message, lorsqu'il est formulé ouvertement, diffère fondamentalement de celui qui n'est que l'interprétation poétique d'une œuvre précise, surtout si cette interprétation est le fait d'un historien de la littérature.

Cet élément du jeu de communication est trop évident et trop bien décrit par les théoriciens et les historiens de la littérature pour qu'on lui attribue ici une attention particulière. Il a néanmoins des conséquences importantes, à savoir les stratégies de communication des écrivains, fondées soit sur la connaissance des textes par les lecteurs, soit sur l'expérience non verbalisée dans la forme des textes. Ces stratégies nous permettent d'établir pour les phénomènes littéraires du XX^e siècle une typologie spécifique, dont les critères ne sont ni les thèmes ni les genres, mais la communication telle qu'elle fonctionne à l'intérieur des textes.

Dans la littérature polonaise du XX^e siècle, le modernisme, qui à mon avis va de la fin des années 1890 jusqu'à nos jours, voit toujours coexister ces deux stratégies de communication ; celles-ci ne sont pas les seules présentes dans ce courant moderniste, mais elles en sont incontestablement des caractéristiques déterminantes, ce que je voudrais démontrer dans cet essai.

La première stratégie est fondée sur la conviction, présente chez les auteurs et chez les lecteurs, selon laquelle la communication littéraire se forme à partir des textes littéraires déjà existants. Le principe de cette communication est de s'exprimer par l'intermédiaire de textes et sur des textes. En résumé, elle se fonde sur le présupposé suivant : l'auteur et le récepteur sont d'abord des lecteurs, et la littérature est simplement le discours d'un Lecteur à un autre Lecteur, par l'intermédiaire de ce que tous deux ont déjà lu. Cette stratégie de

4. On peut dire en simplifiant que *Pocałunki* (Baisers), titre du célèbre recueil de poèmes de Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, s'adresse au lecteur par le biais de la sensualité. Le titre du roman de Debora Vogel, « Akacje kwitną » (Les acacias fleurissent), suppose que le lecteur sait que les acacias sont des arbres et que, dans les cultures orientales, l'acacia symbolise la naissance et la mort. Le titre du recueil de nouvelles de Gombrowicz, *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (Mémoires du temps de l'immaturité), exige du lecteur qu'il sache ce que sont les « mémoires » comme genre littéraire.

Des titres tels que *Nowe Wyzwolenie* (La nouvelle Libération) (Witkacy), *Hamlet Wtóry* (Hamlet Deux) (R. Jaworski), *Pan Jowialski i jego naśladowcy* (Monsieur Jowialski et ses imitateurs) (J. Stempowski) impliquent une connaissance préalable d'œuvres précises et du nom de leur auteur.

communication est donc essentiellement une reconnaissance du fait que la condition indispensable pour que l'auteur et le lecteur se comprennent est ce qu'on peut appeler le « déjà lu ».

À l'origine de la deuxième stratégie se trouve l'opinion selon laquelle le but du discours littéraire est de présenter une parole vivante, non conventionnalisée dans une transcription littéraire, c'est-à-dire non filtrée par les canons de la littérature ; cette parole est donc l'expression spontanée de sujets parlants, qu'il s'agisse d'un monologue lyrique ou des paroles énoncées par les personnages d'une œuvre narrative. Cette stratégie de communication consiste à reconnaître comme élément essentiel de la compréhension entre l'auteur et le lecteur ce qu'on pourrait appeler le « jamais lu ».

Dans les formes extrêmes, ces deux stratégies de communication modernistes (le « déjà lu » et le « jamais lu ») se réalisent dans des modèles de littérature radicalement opposés. Ces modèles ont chacun une poétique, un style, des fonctions et des programmes différents ; ils impliquent, à l'intérieur même des textes, des règles de communication différentes. En bref, ces deux stratégies représentent des conceptions de la littérature différentes, aussi bien sur le plan esthétique, philosophique et linguistique qu'en ce qui concerne la fonction et la réception de la littérature.

Il arrive parfois que ces deux stratégies se rapprochent et qu'elles coexistent ; mais le plus important reste le fait qu'elles divergent en tout.

Certaines œuvres sont exemplaires de la stratégie du « jamais lu », d'une littérature conçue comme la transcription de voix non filtrées par l'expérience du lecteur, c'est-à-dire par des conventions et des textes littéraires préexistants.

Le premier exemple datant de 1901, provient de l'œuvre de Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Na skalnym Podhalu*. Il est suivi d'exemples tirés de la littérature de ces dernières années : *Trenta Tre* et *Panna Lilianka* de Ryszard Schubert, le cycle romanesque de Tadeusz Siejak, la prose de Miron Białoszewski, etc.⁵

Il est facile de définir les différences existant entre ces œuvres, quoique ces différences ne soient pas ici particulièrement importantes. Tetmajer modèle le discours de ses héros sur le dialecte de la région de Podhale, Schubert

5. « — Wojtek ! Pedziałbyk ci cosi ! — Co ? — Kasia tańcy. Wojtek jak sie porwie z cetyny: — Tańcy ?! — Tańcy. Ka ? — W karcymie pod kościołe. — Widziałeś ? — Widziałek. — S kim ? — Z Wałęcake. ». Kazimierz Przerwa Tetmajer : « Jak wzięni Wojtka Chrónca » (1901), extrait du recueil *Na skalnym Podhalu* (1913), Kraków, 1972, pp. 100-107. Voici un autre exemple : Andrzej Stasiuk : « Koleś ułożył się przy mnie i pyta : — No to co, dzieciak, przykirzimy czaju ? — Morda mi się ucieszyła od ucha do ucha. — Masz ! Jasne ! — zaczął czegoś szukać w swoim mandzurze i wytargał zaraz dwie mojki, ze cztery metry cienkiego przewodu i słoik. — Jak to przeniosłeś ? — Nie interesuj się dzieciak. Pogibiesz deczko, to się dowiesz. Dwa pięć osiem i zrobił z mojek buzałę, podłączyliśmy antenę do fazy i za trzy minuty mieliśmy pół litra wrzątku », in *Mury Hebronu* (les Murs de Hébron), Warszawa, 1992. Les autres titres évoqués sont : *Panna Lilianka* (Mademoiselle Lilianka) de R. Schubert, Warszawa, 1979, et : *Oficer* (l'Officier), (1981), *Próba* (l'Épreuve), (1984), *Pustynia* (le Désert), (1987), et *Dezserter* (le Déserteur), (1992), publiés à Varsovie par Tadeusz Siejak.

transcrit le langage des analphabètes, et Stasiuk note l'argot des prisonniers. Mais le fait de savoir si l'on a affaire à une stylisation ou bien à une transcription documentaire n'a pas tellement de sens pour nous, car ces auteurs ont un but commun en matière de narration, qui est de rendre les traits stylistiques de la parole vivante. Bien sûr, ces œuvres sont différentes par leur genre, par le nombre et l'étendue des moyens langagiers utilisés, mais ce sont là des points de détail⁶.

En revanche, il est important de souligner le fait suivant : en dehors de toute périodisation (mis à part le réalisme socialiste), la littérature polonaise du XX^e siècle comprend de nombreux exemples d'œuvres dont le style est déterminé par la transcription du langage propre à chaque personnage, c'est-à-dire des VOIX qu'aucun texte n'a filtrées auparavant, et dont la forme, selon les auteurs de ces œuvres, n'a pas été figée dans des pré-textes d'aucune sorte. Je donne à ce courant de la littérature polonaise moderniste le nom d'« illusionnisme vocal ».

L'exemple de Kazimierz Przerwa-Tetmajer est d'autant plus significatif pour nous que, comme nous le savons, certains lecteurs contemporains ont accusé cet écrivain d'avoir commis un plagiat, c'est-à-dire d'avoir présenté comme ses œuvres propres des récits qu'il aurait en fait entendus et transcrits de la bouche même d'authentiques conteurs montagnards, ou des œuvres qu'il aurait « lues dans les manuscrits d'autrui ». Pour répondre à ces reproches, Tetmajer répliqua que ses récits étaient volontairement calqués sur le modèle des contes et des légendes populaires, et qu'ils étaient « combinés les uns avec les autres. Il serait trop difficile de les démêler ». Il ajoutait qu'il avait élaboré son propre système phonétique pour transcrire le langage des Montagnards (« je me fiais souvent à ce que j'entendais »).

Près de soixante-dix ans plus tard, Ryszard Schubert, écrivain originaire de Poznań, enregistrait sur un magnétophone les paroles de ses futurs héros, afin précisément de rendre une transcription fidèle, non seulement au niveau lexical et syntaxique, mais aussi sur le plan phonétique.

De quels soupçons Kazimierz Przerwa-Tetmajer devait-il donc se défendre lorsque, au début de ce siècle, on accusait ses œuvres de n'être que des légendes montagnardes « notées et répétées telles quelles » ?

Tetmajer se défendait de jamais citer ; cela revient à dire qu'il rejetait les soupçons de ceux qui prétendaient que le dialecte montagnard utilisé dans ses récits provenait de textes et d'œuvres déjà existants. Peu importent les détails de ce débat, que connaissent parfaitement les spécialistes de la littérature de la Jeune Pologne. Ce qui est important ici, c'est l'existence d'une norme qui est à l'opposé de la littérature conçue comme un ensemble de « voix ». Dans le deuxième cas, les « voix » sont considérées comme la source de l'authenticité du langage vivant, c'est-à-dire du langage que n'ont pas encore figé les conventions littéraires.

6. Ryszard Schubert : *Trenta Tre*, Warszawa, 1975.

Cette opposition est caractéristique de la littérature polonaise moderniste dans son ensemble. Elle s'est manifestée aussi bien à l'époque de la Jeune Pologne que pendant la Deuxième République, et l'on a pu même en trouver des traces pendant la période du réalisme socialiste ; mais elle s'est amplifiée surtout après 1956, et elle a pris toute son importance dans les années soixante-dix et quatre-vingt, lorsque la transcription du langage individuel authentique des personnes vivantes est devenue une manifestation de la liberté de parole, dans un système où la parole était entravée par une censure prenant des formes multiples⁷.

À présent, voyons quelles sont les œuvres qui constitueraient des exemples de la deuxième stratégie de communication propre au modernisme. Il pourrait s'agir de tous ces textes dans lesquels le jeu de la communication entre l'auteur et le lecteur est fondé non pas sur l'« illusionnisme vocal », mais sur le langage littéraire, c'est-à-dire la « langue » des genres, des traditions, des allusions, des citations... en bref, de tous les sens qui se superposent à la convention (car il est clair que c'est une convention) d'un langage vierge sur le plan littéraire.

L'ennui avec cette définition, c'est qu'elle englobe dans son cadre un grand nombre d'œuvres de toutes sortes. C'est pourquoi, dans un souci de clarté, je ne mentionnerai ici que quelques titres, dans lesquels cette stratégie de communication, loin d'être le fruit du hasard, est l'essence même de la poétique de l'œuvre.

De *Paluba* d'Irzykowski, *Próchno* (Vermoulure) et *Ozimina* (le Blé d'hiver) de Berent, en passant par *Mon petit poêle carlin* de Wat, les œuvres de Witkacy et de Gombrowicz, de Parnicki et d'Iwaszkiewicz, de Mrożek et de J.J. Szczepański, jusqu'aux textes de Głowacki et de Terlecki, de Różewicz et de Pilch... C'est volontairement que je regroupe ici des noms d'écrivains pour lesquels on aurait du mal à trouver des points communs sur le plan des thèmes ou du style. Au niveau thématique, pratiquement tout les sépare ; en revanche, ils sont caractérisés par les mêmes types de jeux métalittéraires et de jeux avec une méta-fiction, ou encore par l'emploi de discours différents.

Si l'on se réfère à la distinction, démodée mais irremplaçable, entre la « parole » (le discours concret) et le « langage », on peut dire que l'« illusionnisme vocal » correspond à une conception de la littérature comme transcription éphémère du discours.

À l'opposé, l'« illusionnisme textuel » représente une autre conception de la littérature, qui est l'expression de la littérature elle-même. Tous les jeux textuels que nous avons tendance à rapprocher de phénomènes tels que le

7. À ce sujet, voir, entre autres références, W. Tomasiak : « Polska powieść tendencyjna 1949-1955 » (Le genre du roman à thèse en Pologne de 1949 à 1955), Wrocław, 1988, et « Miłość to tylko naruszenie dynamicznego stereotypu » (L'amour n'est que la transgression d'un stéréotype dynamique), in *Słowo o socrealizmie* (Sur le réalisme socialiste), Bydgoszcz, 1991 ; M. Głowiński : « Literatura wobec nowomowy » (La littérature et la langue de bois), Warszawa, 1990 ; W. Bolecki : *Wolne głosy* (Voix libres), in *Prawdy niemiłe* (Vérités désagréables), Warszawa, 1994.

« dialogue » ou l'« intertextualité » (et leurs dérivés) résultent en fait d'un accord selon lequel l'auteur parle à l'aide des textes d'autrui et le lecteur retire de cette métatextualité un plaisir esthétique et une connaissance.

Et pourtant, après avoir établi cette distinction, je suis aussitôt obligé de la rejeter : on peut trouver plus ou moins évidents son bien-fondé et ses conséquences dans le domaine de la théorie et de l'histoire littéraires. La première stratégie mentionnée nous conduirait à reconstituer un ensemble d'œuvres dont les caractéristiques stylistiques (c'est-à-dire lexicales et syntaxiques) seraient identifiées à leurs sociolectes empiriques. Quant à la seconde stratégie, elle impliquerait l'exposition des diverses techniques de relations entre les textes, des techniques qui permettent de reconstruire l'histoire de la littérature ; on décrirait ainsi les textes comme des « métatextes », les fictions comme des « métafictions », la représentation comme une convention verbale, etc.⁸.

Cependant la coexistence de ces deux stratégies littéraires tout au long du XX^e siècle nous permet aujourd'hui de rechercher non seulement leurs différences réciproques, mais aussi leurs racines communes, autrement dit, de chercher dans des types de littérature totalement opposés non seulement les spécificités et les contradictions, mais aussi les variantes d'une totalité unique.

À présent, je voudrais considérer autrement ce que j'ai péniblement disséqué et différencié : j'aimerais ne voir là que les deux faces d'une même médaille. Peut-on défendre cette hypothèse, ou tout au moins en poser les fondements ?

Pour répondre à cette question, je dois désormais changer de point de vue, et m'interroger non plus sur les stratégies de communication ou les déterminants stylistiques, mais sur les thèmes traités plus ou moins nettement par chaque écrivain, et donc sur les œuvres littéraires dans lesquelles la relation entre la « voix » et le « texte » structure la problématique de l'ensemble. Cette perspective, de même que la précédente, permet de rapprocher des écrivains et des œuvres qui autrement n'auraient rien de commun. Je parlerai maintenant des œuvres de Waław Berent, de Józef Mackiewicz et de Gustaw Herling-Grudziński.

Waław Berent est sans doute le seul écrivain à avoir mis ouvertement au centre de son œuvre le problème de la relation entre le texte et la voix. Dans l'un des commentaires qu'il écrivit à propos de son cycle de « romans biographiques » (1934-1939), il introduisit une distinction entre « bios » et « logos ».

Pour Berent, le « logos » n'est pas seulement la littérature ; il est aussi la conscience historique et la mémoire collective, constituées et perpétuées sous des formes diverses, verbales et non verbales. Au contraire, le « bios » désigne

8. Le livre de S. Balbus intitulé *Między stylami* (Entre les styles) (Kraków, 1993) est une véritable encyclopédie des formes que peut prendre l'intertextualité. Voir aussi M. Głowiński : *O intertekstualności* (Au sujet de l'intertextualité), *Pamiętnik Literacki*, 1996, n° 4, et R. Nycz : « Intertekstualność i jej zakresy. Teksty, gatunki, światy » (L'intertextualité et son champ d'action. Textes, genres, mondes), in *Tekstowy świat*, op. cit.

toutes les activités, tous les comportements et les discours qui ont été produits en un temps et un lieu précis, mais qui n'ont jamais été écrits et remémorés ni, surtout, inscrits dans la mémoire des générations suivantes. Ces faits n'ont donc jamais fait partie d'un « logos ». La distinction entre « logos » et « bios » correspond à l'opposition entre le collectif et l'individuel, entre ce qui est remémoré et ce qui est oublié, entre le vrai et ce qui est mythifié, et, plus profondément, entre ce qui est vivant, fécond et créateur, et ce qui est mort, stéréotypé et standardisé.

Cette opposition peut paraître paradoxale : le « bios », c'est-à-dire ce qui est « vivant » est situé par Berent dans le passé (dans les « romans biographiques », il s'agit de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e), alors que le « logos » est situé dans l'avenir. Cependant, une telle interprétation serait un contresens. Certes, les « romans biographiques » évoquent l'époque des Lumières, et *Żywe kamienie* (Les pierres vivantes) se passe au Moyen Âge ; néanmoins l'opposition entre « bios » et « logos », c'est-à-dire entre la voix et le texte, entre l'expression et sa notation, entre le fait et le souvenir qu'il laisse, est une opposition axiologique ; loin d'être purement temporaire, elle concerne toutes les époques. L'étymologie et la symbolique qui définissent le sens de cette opposition font partie des traits caractéristiques de la littérature moderniste, et cela quelle que soit la manière dont ces traits ont été présentés au début du modernisme. Il s'agit de l'opposition entre la vie et la mort, entre l'authenticité et la déformation, entre la voix vivante et la convention du discours, entre l'acte (l'action) et la parole (la littérature), entre le caché et le connu, entre les profondeurs et la surface, etc.

À partir de cette opposition, Berent a élaboré son propre programme littéraire, que l'on peut présenter de la façon suivante. L'écrivain a affaire à des textes qui sont des témoignages de l'existence des hommes dans l'histoire. Ces témoignages contiennent des informations parfois vraies, parfois fausses, parfois exactes, d'autres fois fictives. Mais elles sont toujours dépourvues d'une voix vivante, c'est-à-dire de la voix de l'homme vivant. Le devoir de la littérature est donc de reconstruire cette voix ; pour cela, il lui faut briser l'écorce qu'est le « logos » et ôter ses enveloppes successives. Berent pensait que c'était possible, que l'art de l'écrivain pouvait rendre aux textes les voix vivantes qu'il avait perdues. Autrement dit, les pierres se mettraient à parler, les documents historiques feraient entendre les sons du langage parlé, et les sculptures grecques retrouveraient leurs couleurs. Cela est possible au moins ponctuellement, si le lecteur y croit.

« Ta kartka wieki tu będzie płakała
I łez jej stanie »⁹,

écrivait Słowacki.

⁹ « Cette feuille pleurera ici pendant des siècles
Et elle aura assez de larmes » (Note du traducteur).

Examinons maintenant un autre auteur dont le programme littéraire est défini par l'opposition entre les « voix » et les « textes ».

L'Histoire contemporaine constitue le thème principal des œuvres de Józef Mackiewicz. L'écrivain se fixait comme but de dire ce qui fut, ce qui s'est réellement passé. Mackiewicz est proche de Berent lorsqu'il affirme qu'une grande partie de l'Histoire contemporaine est sciemment déformée, passée sous silence ou censurée. Berent y voit l'effet du mécanisme de la conscience historique collective ; Mackiewicz, quant à lui, accuse la censure politique du XX^e siècle, présente dans tous les systèmes. Ainsi, les deux auteurs partagent la conviction selon laquelle les choses cachées dans l'Histoire peuvent être révélées dans la littérature. Tout le reste ou presque les sépare.

Les romans de Mackiewicz n'ont pas cette opposition axiologique entre la voix et le texte qui est à la base des œuvres de Berent ; en revanche, on y trouve une différence fonctionnelle entre ces formes de discours. Pour Mackiewicz, la voix de l'homme concret, vivant, est l'élément primordial de la réalité. Le degré d'authenticité du témoignage est déterminé par la transcription ou la présentation de la manière de parler unique qui est propre aux habitants de la région de Wilno et de la Pologne. Ses reportages dans les années trente furent des phénomènes littéraires marquants, en raison notamment de l'incrustation inhabituelle de la « parole vivante » dans les textes relatant les problèmes sociaux, politiques et administratifs que connaissaient les régions orientales de la Pologne sous la Deuxième République. La voix du journaliste laissait place à la riche polyphonie de ses interlocuteurs. Józef Mackiewicz transposa cet art de la transcription lexicale, syntaxique et acoustique du discours idiomatique dans ses romans d'après-guerre, ce qu'apprécièrent ses commentateurs comme ses compatriotes, entre autres Czesław Miłosz. Mais la mémoire et la capacité à rendre le langage des « Vilnois » et des autres habitants de cette région ne suffisaient pas à Mackiewicz, dont le but était de faire le récit de ce qui avait été réellement, de ce qui s'était vraiment passé au moment de l'occupation de l'Europe orientale par les Soviétiques et les Allemands.

En résumé, on peut dire qu'en définitive la vérité des « voix » telles que les concevait Mackiewicz ne suffit pas à reconstruire la vérité des événements historiques. C'est pourquoi Mackiewicz décida de compléter les voix des personnes concrètes, en y adjoignant des textes. Il ajouta donc au discours de chaque personnage des citations de documents historiques : proclamation du parti bolchevik, ordres et rapports des armées polonaise, allemande et soviétique, dépêches envoyées par les officiers de l'Armia Krajowa, extraits d'articles de journaux, etc. D'ailleurs, il utilisa ces matériaux d'une manière différente dans chacun de ses romans.

Comme je l'ai noté ci-dessus, pour Mackiewicz, la différence entre les « voix » et les « textes » est de nature fonctionnelle. En effet, dans ses romans, les « textes » ont pour fonction d'apporter des informations. A l'opposé, les « voix » expriment les réactions des personnages à ces informations. Ces « voix » sont les témoignages des vérités individuelles, des émotions, des sentiments, des conflits..., alors que les « textes » appartiennent à la dimension

impersonnelle de l'Histoire ; ces « textes » sont en quelque sorte des faits créés par la politique, l'idéologie ou les jeux d'intérêts entre États ou partis.

Alors que les voix appartiennent à la perspective narrative personnelle de Mackiewicz, les textes déforment cette perspective. Les « textes » introduisent dans l'univers du roman des informations qu'ignorent les héros de ce roman. Pour Mackiewicz, ce dépassement de l'horizon limitant le savoir de ses personnages est dû à la nécessité de rendre la vérité des événements historiques.

Ainsi, les « voix » et les « textes » se complètent mutuellement chez Mackiewicz. En même temps, elles déterminent deux dimensions de la dramaturgie propre à chacun de ses romans : d'un côté, les mécanismes politiques, et de l'autre, les raisons des hommes ordinaires, qui sont toujours, chez Mackiewicz, les victimes de cette politique.

Abordons à présent une autre variante de la relation entre les « voix » et les « textes » : les récits de Gustaw Herling-Grudziński.

Dans les œuvres de Herling, on ne trouve jamais de langage vivant ; les dialogues sont réduits au minimum, voire, dans certains récits, inexistant. Ce qui prédomine, c'est le monologue narratif, qui a une fonction soit de relation, soit de commentaire. Cette réduction du discours est parallèle au développement prononcé des « textes à l'intérieur des textes », c'est-à-dire des diverses œuvres qui sont évoquées dans ces récits. Chaque œuvre de Herling, ou presque, est une sorte de palimpseste élaboré sur un texte préexistant, qui peut être une chronique (le plus souvent italienne), un souvenir, un article de journal, une légende, une histoire recueillie par l'auteur (généralement napolitaine), ou encore une citation tirée d'un autre livre. Ainsi, le point de départ de la narration est toujours un autre texte ; celui-ci peut inciter le narrateur à entamer des recherches, à voyager, ou à faire des commentaires ; il peut aussi faire partie de l'histoire racontée, devenant une œuvre à l'intérieur de l'œuvre, une narration dans la narration.

Le trait caractéristique des œuvres de Herling est le fait qu'elles sont des récits sur des personnages dont on connaît peu le discours oral, soit parce qu'ils ont peu parlé, soit parce que leur existence, du point de vue du narrateur, n'a pas été une existence verbalisée. Ces personnages ont été les héros d'histoires locales, familiales, généralement peu connues ; ils ont toujours existé en dehors de la parole, à côté d'elle, ou (selon la formule de Leśmian) « malgré la parole ». Cette existence « extra-verbale » est un élément emblématique de la problématique de Herling.

Comme on l'a déjà remarqué, Berent a fait de la reconstitution d'une parole concrète (à partir de documents historiques, de légendes et de souvenirs) la base de son art poétique et de l'historiographie de ses récits biographiques. Herling partage les recherches et les fascinations du courant moderniste. Leur point de départ commun est l'interrogation sur l'expression de l'individualité, opposée à l'« in-conscience » collective ou aux déformations que la « con-

science sociale » impose à l'individu. Mais Berent croyait encore que l'alchimie des techniques littéraires et des faits puisés dans des documents historiques (donc dans des textes) pourrait restituer la voix de l'individu, perdue par l'Histoire, alors que Herling n'a déjà plus cet espoir (ou cette illusion, comme on voudra).

La littérature ne peut ni sauver, ni rendre sa voix à l'individu, non seulement parce que ses moyens se limitent aux conventions de l'écriture, mais surtout parce que, pour Herling, l'homme réalise une grande part de sa personnalité dans le domaine du non-verbal, du silence, de tout ce qui n'est pas dit mais qui est pensé et vécu. Cette idée est évidemment une autre variante de la conception moderniste du sujet compris comme « être intérieur ».

Je ne peux pas analyser ce thème plus précisément dans le cadre de cet article. Je dirai simplement que la conception de Herling se trouve à l'exact opposé de celle que j'ai décrite précédemment, qui définissait la parole vivante comme le trait déterminant de la subjectivité.

La problématique présentée à travers les œuvres de ces trois écrivains ne doit pas être considérée comme un chapitre clos dans l'histoire des préoccupations des écrivains polonais du XX^e siècle. Il suffit de citer le dernier roman de Stefan Chwin, « Hanemann » (1995), qui s'inscrit dans cette problématique. Chwin s'engage donc dans la voie des recherches modernistes que j'ai décrites d'après les exemples de Berent et de Herling. Cependant, il est proche de Berent par sa foi sceptique dans le pouvoir de résurrection qu'a la littérature, plus que de Herling, de son pessimisme intégral et de sa conception du silence.

J'ai esquissé, dans le cadre de l'« illusionnisme textuel », les trois stratégies de communication du modernisme polonais, qui, évidemment, n'épuisent pas toutes les autres possibilités ; on peut les définir aussi comme les variantes des idées modernistes sur la subjectivité et le langage. Elles sont déterminées par les oppositions entre la « voix » et le « texte », entre la « parole vivante » et le « silence ».

Peut-on, dans le cadre du modernisme polonais, mettre en évidence une autre sorte de résolution de ce problème, c'est-à-dire une variante, différente de celle déjà mentionnée, de la relation entre la « voix » et le « texte » ?

Je me permets d'avancer une réponse positive : à mon avis, l'œuvre de Witold Gombrowicz constitue cette variante.

Cette affirmation est risquée : chez les écrivains déjà cités, les catégories de « texte » et de « voix » sont simplement des éléments de la poétique et de la problématique de ces œuvres, alors que les mêmes catégories, appliquées aux écrits de Gombrowicz, paraissent (à juste titre) artificielles et inutiles, en un mot : « non-gombrowicziennes ».

Chacun sait fort bien que le problème de la « parole vivante » est totalement inexistant chez Gombrowicz. Ce concept, indépendamment de ses variantes, suppose que la littérature (tout au moins dans la dimension langagière) est une transcription empirique. C'est une idée tout à fait étrangère à Gombrowicz. Mais par ailleurs, il n'est plus nécessaire aujourd'hui de démontrer l'importance du rôle joué par les citations, les parodies ou les allusions, à

différents niveaux, dans les œuvres de Gombrowicz. Cependant, cette dimension intertextuelle n'a rien à voir avec un quelconque empirisme. Les répliques et les discours n'ont rien de commun avec la catégorie de la « vocalité » ; de même, les « textes à l'intérieur des textes » que l'on trouve chez Gombrowicz se passent très bien de toute relation avec leurs pré-textes : le déchiffrement de telle ou telle citation ou allusion n'apporte rien à l'interprétation de ses œuvres. En ce sens, Gombrowicz se situe en dehors de la problématique moderniste des « voix » et des « textes ».

Pour résumer la question, je dirai que cette problématique se trouve tout simplement annulée par l'œuvre de Gombrowicz. Celui-ci serait-il donc antimoderniste, ou postmoderniste, comme le pensent certains spécialistes de son œuvre ? Je laisse la réponse pour une autre fois.

Si l'on admet que Gombrowicz remet en question les deux illusions modernistes qu'a connues le XX^e siècle, l'illusion de la « vocalité » et l'illusion de la « textualité », celle du « jamais lu » et celle du « déjà lu », qu'est-ce donc qui est aboli ?

Il me semble tout d'abord que Gombrowicz supprime un besoin essentiel dans le modernisme, à savoir le besoin de crédibilité de la communication littéraire. Celui-ci s'exprimait à travers l'empirisme caractérisant aussi bien le sujet parlant, c'est-à-dire la voix individuelle, que le texte cité, le style, le genre, les conventions...

Deuxièmement, Gombrowicz supprime la conception moderniste de la subjectivité, qu'on pourrait définir comme les expériences accumulées dans les domaines psychique, intellectuel, érotique, langagier, politique... Pour Gombrowicz, le sujet parlant ne se réalise pas en exploitant les restes des expériences passées (l'enfance, par exemple), mais il devient sujet par l'acte même du discours : ce qui existait auparavant se présente à lui comme une « page blanche » ; en ce sens, le sujet gombrowiczien semble tout simplement vide. Vide ?! Que dis-je ? Comment est-ce possible ? Personne mieux que lui n'a fait du « moi » le thème littéraire par excellence ; aucun écrivain polonais n'a entrepris un combat aussi acharné pour la dimension subjective de l'existence. Pourquoi donc le sujet gombrowiczien est-il vide ? En réalité, il n'y a pas de contradiction : un sujet « vide », dans ce contexte, est un sujet « libre » de tout ce qui lui a été imposé par l'expérience de la vie sociale, par le terrain biologique, par l'histoire et la culture. On sait que Gombrowicz, pour définir son anthropologie, a utilisé la catégorie du « style ». Pour lui, le « style » est précisément ce qui détermine la subjectivité et l'individualité, formant ainsi une nouvelle anthropologie : l'individu se crée parmi les autres hommes, tout en restant toujours libre, c'est-à-dire lui-même. Cependant, ce style gombrowiczien n'a rien à voir avec les traits stylistiques caractéristiques du discours oral, ni avec ceux des textes d'autres auteurs, qu'il cite ou parodie. Ce style, en fait, est le nom donné à la relation globale que l'homme entretient avec la culture conçue comme un creuset d'influences contradictoires : possibilités, choix, généalogie. Ne se soumettre à aucune de ces influences, mais n'en

négliger aucune : telle est la signification du concept de style chez Gombrowicz.

Si l'on s'accorde pour dire que les « textes » et les « voix » sont des catégories essentielles de la littérature moderniste polonaise, on s'aperçoit que très tôt, dans les années trente, Gombrowicz a donné à ces catégories une dimension inconnue jusqu'alors chez les autres écrivains et chez les lecteurs. Les concepts de « textes » et de « voix » permettaient de poser la question de la possibilité de créer une littérature comme littérature, c'est-à-dire comme illusion et désillusion, question qu'on peut résumer comme celle du « jeu à la littérature ». L'enjeu en est la littérature elle-même, sa crédibilité et sa vérité, ses possibilités et ses incapacités, c'est-à-dire ses catégories, ses valeurs et ses concepts, même s'ils sont hétérogènes, voire contradictoires.

En revanche, la catégorie gombrowiczienne du « style » ouvre une question toute différente, qui n'est pas celle du « jeu à la littérature », mais celle du « jeu avec la littérature ». Lorsque Gombrowicz « joue avec la littérature », ce n'est pas la littérature qui est l'enjeu, ce n'est pas le concept de « texte » ni de « voix », mais bien l'écrivain lui-même ; l'auteur met en scène, sous le regard des autres, un spectacle dans lequel il s'efforce de soumettre à lui-même, à sa subjectivité, les produits de la culture, y compris, donc, la convention du « jeu à la littérature » et ses catégories comme le « texte » et la « voix ». Le « jeu avec la littérature » gombrowiczien a établi un pont entre les courants parodiques et avant-gardistes présents dans la littérature du début du siècle et les idées contemporaines sur l'art conçu comme événement, happening, acte de création, et non plus comme objet créé de toutes pièces. Dans cette conception de l'art, le héros est l'artiste, seul en scène, et non l'œuvre qui laisserait son créateur invisible¹⁰.

Laissons là cette comparaison pour revenir à la littérature. L'auteur gombrowiczien ne disparaît pas derrière les voix de ses héros, comme chez Tetmajer ou Stasiuk, Mackiewicz ou Schubert, Berent ou Chwin ; il ne se cache pas non plus derrière des textes qu'il utiliserait pour ses jeux intellectuels, comme le font Leopold Buczkowski, Tadeusz Różewicz, Gustaw Herling ou Umberto Eco. Je le répète, l'enjeu du « jeu avec la littérature » de Gombrowicz, c'est lui-même. Au sein du modernisme polonais, la catégorie gombrowiczienne de « style » a supprimé la notion de littérature comprise comme « illusion des voix » et comme « illusion des textes », elle a libéré la littérature de toutes ces illusions. En effet, pour Gombrowicz, l'illusion, c'est ce que devient la littérature elle-même (ainsi que la culture), avec toutes ses conséquences, lorsqu'elle acquiert une valeur supérieure à celle de l'écrivain, que ce soit en tant qu'auteur ou en tant qu'homme. La seule « voix » que Gombrowicz estime dans la littérature est donc celle de l'auteur, de même que

10. La culture artistique du XX^e siècle comprend de nombreux exemples de cette démarche de l'auteur qui consiste à « sortir de l'œuvre » : on peut citer, au théâtre, Tadeusz Kantor et Miron Białoszewski, au cinéma, Andrzej Wajda et Tadeusz Konwicki, et d'autres encore, dans la musique et les arts plastiques, mais on aborde là un autre domaine.

le seul « texte » qu'il apprécie est celui du « moi », de sa vie propre. Gombrowicz se heurte cependant à un paradoxe : il y a toujours des « voix » et des « textes » dans la littérature. Si l'écrivain (ou l'artiste) devait être logique avec lui-même, il devrait se taire. Mais le paradoxe de Gombrowicz est de ceux qui caractérisent le modernisme. On ne pourra le résoudre que par un silence définitif : c'est ce que je fais à présent.

Traduit du polonais par Élisabeth Amiet.

Maria DELAPERRIÈRE

INALCO, Paris

À LA RECHERCHE DE L'AUTEUR

Jeux et enjeux dans la création littéraire
polonaise contemporaine

La culture polonaise comporte un caractère communautaire, ce qui est à la fois magnifique et horrible. Horrible et magnifique. Chaque mot appartient à tous. Chaque silence devient une propriété publique.

A. Zagajewski*,
Solidarité et solitude.

La notion d'auteur est si controversée aujourd'hui qu'il devient risqué, et presque incongru, de s'y arrêter. D'un côté, on sait que l'auteur a perdu ses attributs divins et qu'il n'est plus le porte-parole de vérités révélées, de l'autre, son effacement du texte a conduit à une aporie de la littérature comprise comme texte « en soi », c'est-à-dire libéré du message de l'auteur, donc du sens. Par ailleurs, on sait aussi que l'abdication de l'auteur est étroitement liée au phénomène plus général de la déshumanisation moderne : la mort symbolique de Dieu a trouvé son prolongement dans la métaphore de la mort du Sujet soumis aux conditionnements multiples d'ordre psychologique, linguistique et sociologique. La « mort de l'auteur » proclamée successivement par les structuralistes, les postmodernistes et les déconstructionnistes¹ a été une conséquence

* Les noms d'auteurs accompagnés d'un astérisque font l'objet d'une notice à la fin de l'article.

1. Cf. entre autres : M. Foucault, « Qu'est-ce que l'auteur, » *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63, 1969 ; R. Barthes, *la Mort de l'Auteur*, « Mantéa », V, 1968 ; J. Derrida, *l'Écriture de la différence*, Seuil, 1967, *la Dissémination*, Seuil, 1972 ; U. Eco, *The Role of the Reader*, Exploration in the Semiotic of Text, Bloomington-London, Indiana University Press, 1979 ; J. Derrida, *la Différence*, P. de Man, *Blindness and Insight : Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*,