

## BOHŃ • DE TADEUSZ KONWICKI ET LE POSTMODERNISME

PAR

STANISŁAW EILE

### QU'EST-CE QUE LE POSTMODERNISME ?

Depuis la publication du livre de Jean-François Lyotard *la Condition post-moderne : rapport sur le savoir* (1979), les ouvrages sur la postmodernité s'entassent sur les rayons des librairies de part et d'autre de l'Atlantique. Philosophes et moralistes se prononcent aux côtés des critiques littéraires et historiens de l'art. Le débat déborde largement des limites du domaine esthétique, et donne au nouveau courant l'aspect d'une attitude globale face au monde, ou encore celui d'un phénomène de civilisation caractérisant les dernières années du XX<sup>e</sup> siècle. Certains, comme David Harvey, vont jusqu'à tenter de ramener à une seule formule la multiplicité des réalités présentées dans le roman. Le collage des images sur les écrans de télévision, la diversité internationale des marchandises sur les étalages des supermarchés :

Spaces of very different worlds seem to collapse upon each other, much as the world's commodities are assembled in the supermarket and all manner of sub-cultures get juxtaposed in the contemporary city. Disruptive spatiality triumphs over the coherence of perspective and narrative in postmodern fiction, in exactly the same way that imported beers coexists with local brews, local employment collapses under the weight of foreign competition, and all the divergent spaces of the world are assembled mightily as a collage of images upon the television screen.<sup>1</sup>

On ne peut s'empêcher de remarquer que la recherche d'une analogie entre les relations intraextérieures complexes et la politique économique actuelle des pays occidentaux (l'importance des échanges économiques internationaux) et même la culture de masse, ne peut se faire sans quelques simplifications qui menacent de remettre en question de nombreuses notions de base de la sociologie (Harvey se dit marxiste).

\* Traduit en français sous le titre *Bohni, un manoir en Lituanie*, trad. du pol. Maryla Laurent, Paris, Laffont, 1990, 252 p. (Pavillons, Domaine de l'Est).

1. D. Harvey, *The condition of postmodernity*, Oxford, Basil Blackwell, 1990, p. 301-302.

Les tentatives pour déterminer une attitude globale de la pensée postmoderne sont bien plus convaincantes, surtout s'il s'agit de son point de départ, car les appréciations des résultats peuvent être diamétralement opposées. Même si nous laissons de côté la question de l'ancienneté des racines artistiques du postmodernisme, nous ne pouvons douter de son lien avec les théories dominantes des dix dernières années. On s'accorde à reconnaître l'importance des idées de Michel Foucault, et essentiellement de son appréhension de l'histoire en catégories de diverses formations discursives, qui met en cause le principe de l'autorité et de l'universalité de la connaissance du monde, ce qui dans des interprétations poussées à l'extrême conduit au relativisme de la connaissance. La théorie de la déconstruction de Derrida et de ses disciples américains, aussi bien que le modèle pluraliste des « jeux de la langue » de Lyotard, aboutissent aux mêmes conclusions, autrement dit à la mise en cause des schémas de caractère homogène.

La notion déconstructionniste des « contradictions innées » (aporées) et celle, citée plus souvent encore, d'« hétérotopie » de Foucault (*Les Mots et Les Choses*, 1966), autrement dit la coexistence d'éléments incompatibles, servent aux mêmes fins. Les chercheurs qui se rattachent à ce courant tirent de ces postulats philosophiques des conclusions assez variées. Linda Hutcheon dans son ouvrage au titre trompeur *A Poetics of Postmodernism*<sup>1</sup> met essentiellement l'accent sur le rejet par Foucault des idées institutionnalisées, c'est-à-dire sur les tendances centrifuges par rapport à la vision du monde dominante, tendances que l'auteur appelle « la révolte des marges ». Les orientations de l'attaque menée par Foucault convergeraient en principe avec les programmes de la nouvelle gauche et viseraient l'hégémonie des hommes blancs, hétérosexuels, faisant partie des classes moyennes. L'appartenance à la postmodernité, sans égard aux intentions obscures de Hutcheon, se définit par le choix d'une vision du monde, bien que l'auteur partage le scepticisme de Foucault envers toutes les idées « totalisantes<sup>2</sup> » (également celles de gauche), dans la mesure où celles-ci sont contradictoires avec les postulats du courant en question.

C'est la description de la postmodernité dans l'ouvrage de Brian McHale<sup>3</sup> qui est la plus convaincante. L'auteur a su retrouver l'équivalent des nouveaux principes philosophiques dans la poétique du roman. Selon lui, l'hétérotopie de Foucault a été reflétée par la destruction de l'unité ontologique du monde représenté. Cela a finalement abouti à une structure complexe, « an anarchic landscape of worlds in the plural » a-t-il expliqué à l'aide d'une métaphore. La réalité représentée a perdu son existence objective et sa stabilité, qu'elle avait gardés dans les œuvres même particulièrement avant-gardistes des modernistes, au profit de la manipulation libre de l'espace, du temps, des personnages, des rapports intertextuels et des frontières entre les différents plans de l'œuvre (*metalepsis*). Les procédés de ce genre, décrits déjà plus tôt par Robert Scholes sous le nom de fabu-

lation<sup>1</sup>, mettent au premier plan le seul plaisir de créer et la manifestation du créateur. Comment expliquer alors la carrière paradoxale de l'idée de « la mort de l'auteur », que Roland Barthes a remplacée par le postulat moderniste du « départ de l'auteur », introduit dans la pratique de l'écriture par Henri James et formulé par J. W. Beach dans *The twentieth century novel* (1932) ? On sait que les premiers romans et l'épopée romantique ont souvent dévoilé le processus de création de la fiction littéraire en même temps que la présence de son créateur. En ce qui concerne l'ironie romantique, c'était un acte de foi plein d'orgueil dans les prérogatives divines du créateur. Ce n'est qu'en apparence que le postmodernisme va dans cette direction, car son fondement idéologique déconstruit plutôt qu'il ne construit la notion de création. Barthes soutenait que l'œuvre littéraire ne pouvait rien « révéler » ni créer de nouveau (c'est l'attribut de la divinité), car en fait elle n'est que le lieu de rencontre de textes déjà existants, elle s'inscrit dans un dictionnaire déjà établi. Si l'auteur est seulement l'« hôte » des pages de l'œuvre, et existe selon les mêmes critères que les personnages littéraires inventés (Barthes), ou s'il constitue uniquement une fonction à l'intérieur du texte et de son contexte culturel (Foucault), alors son autorité traditionnelle n'est plus fondée. Les modernistes, qui ont mis en cause le principe de l'omniscience du narrateur et de l'universalité de son échelle de valeurs laissent cependant à « l'auteur impliqué » le pouvoir de manipuler les points de vue derrière lesquels devait se dissimuler une vérité sur la réalité. Pour les postmodernistes, seules semblent exister différentes formes de discours derrière lesquelles il est difficile d'apercevoir ne serait-ce qu'un petit pan de réalité indépendante. Dans un tel contexte, la thèse paradoxale de Paul de Man, affirmant que l'autobiographie en fin de compte efface et détruit son objet, devient compréhensible<sup>2</sup>. Dans la prose postmoderniste, l'auteur, même s'il prend les poses du créateur divin, ne peut exister qu'en tant qu'élément de la fiction littéraire, et il commet en fait une auto-liquidation<sup>3</sup>. L'omniscience du narrateur ou l'adoption du point de vue d'un personnage, le quasi-réalisme ou le fantastique, l'univers « familier » ou explicitement « emprunté », tous ces éléments deviennent les ingrédients d'un jeu avec le lecteur, dans lequel tout peut subir la déconstruction. Le roman type de l'époque postmoderne, *Gravity's rainbow* (1973), est un véritable congrément stylistique et thématique où les événements authentiques de la Seconde Guerre mondiale se mêlent au fantastique, à la bande dessinée, au magazine de science fiction ou pornographique. L'intrigue policière est subitement interrompue dans une salle de cinéma où le projecteur est tombé en panne, ce qui donne l'impression que le tout n'était rien d'autre qu'un film défilant, et le lecteur — un spectateur laissé dans son attente impatiente du dépanneur.

1. Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism*, New York — London, Routledge, 1988, 268 p.

2. Ce terme est créé sur le modèle du néologisme anglais *to totalize* qui désigne une unification imposée d'éléments contradictoires : « "To totalize" does not just mean to unify, but rather means to unify with an eye to power and control, and as such, this term points to the hidden power relations behind our humanist and positivist system of unifying disparate materials, be they aesthetic or scientific. » (*Ibid.*, p. 1X).

3. Brian McHale, *Postmodernist fiction*, New York — London, Methuen, 1987, p. 264.

1. R. Scholes, *Fabulation and metafiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1979, p. 1-4; auparavant dans *The Fabulators* (1967).

2. Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), cité dans l'anthologie : *The theory of criticism*, éd. R. Selden, London, Longman, 1988, p. 318-320.

3. P. de Man, « Autobiography as de-facement », in *The rhetoric of romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, p. 67-81.

4. Cf. McHale, *op. cit.*, p. 215.

LES TRADITIONS POLONAISES DU POSTMODERNISME  
ET TADEUSZ KONWICKI

Le terme même de postmodernisme sous-entend que ce courant constitue la suite naturelle du modernisme. Ainsi certains considèrent le postmodernisme comme un phénomène entièrement nouveau, se rapportant aux deux décennies qui viennent de s'écouler ; d'autres par contre, comme McHale, recherchent les débuts du postmodernisme dans les années 1950, et voient même des précurseurs du courant au début du siècle (A. Jarry, Fr. Kafka). Bien qu'il soit toujours difficile de décrire les courants de pensée du XX<sup>e</sup> siècle, cette dernière vision semble plus proche de la vérité. On peut déjà constater que le roman moderniste, même sous sa forme la plus avant-gardiste, transformait radicalement, mais aussi d'une certaine façon continuant les conquêtes du réalisme le plus avancé du XIX<sup>e</sup> siècle. Le jugement porté par Allan Tate sur le maître de ce courant, Gustave Flaubert, est caractéristique pour l'époque :

Gustave Flaubert created the modern novel. Gustave Flaubert created the modern short story. He created both because he created modern fiction.<sup>1</sup>

On a déjà maintes fois prouvé que la technique de la narration neutre, des points de vue et du flux de conscience puisait ses sources dans l'œuvre de Flaubert, de Dujardin, de Tolstoï, de Dostoïevski, dans les premières œuvres de Hansun et dans celles de bien d'autres. Ces tendances ont dominé la littérature anglophone (après Henri James et Conrad) et avec retard la littérature française, domaine dans lequel au début du XX<sup>e</sup> siècle elles se sont heurtées aux résistances des traditions naturaliste et réaliste<sup>2</sup>. À ce moment, en Europe centrale et orientale est né un courant fortement antiréaliste (Kafka, Bulgakov, Belyj) qui s'est affirmé ensuite dans l'œuvre des écrivains d'Amérique latine où, comme l'a écrit Vargas Llosa, le contexte historique et culturel incitait à effacer même dans la vie les frontières entre les faits et l'imaginaire, créant ainsi les bases du « réalisme magique<sup>3</sup> ». Le postmodernisme est sans aucun doute l'héritier de ces tendances en même temps que des courants autohématisés et créacionistes de l'Europe occidentale, y compris *Finnegans Wake*, la dernière œuvre du grand moderniste Joyce<sup>4</sup>.

Le roman polonais s'est trouvé au confluent de divers courants, mais malgré la limitation de l'omniscience du narrateur et l'adoption de la technique des points de vue à l'époque de la Jeune Pologne, le courant proprement flaubertien n'a pas été pleinement réalisé. Le lyrisme de la prose de l'époque a pris une autre direction et il a connu son apogée avec les constructions libres de Tadeusz Miciński, qui mêlent l'authentique et le fantastique, le mythe et le grotesque, accentuant ainsi le

caractère littéraire du monde représenté, qui devient en quelque sorte une compilation de textes préexistants<sup>1</sup>.

S. I. Witkiewicz a continué dans cette voie en pastichant et même en parodiant diverses conventions romanesques ; le mélange des motifs aux origines littéraires les plus diverses, allié à la vision catastrophiste de l'avenir rappelle le « pluralisme anarchique du monde » analysé par McHale et réalisé dans une forme tragico-grotesque par Thomas Pynchon.

La diversité bien plus que l'unité semble également caractériser l'univers de Bruno Schulz. Il suffit de comparer le chapitre intitulé *les Boutiques de cannelle* avec *la Rue des crocodiles* pour constater l'incompatibilité du monde des rêves poétiques, hâti sur le pouvoir qu'ont les mots de créer des mythes, et la réalité bon-marché reflétant les photographies en noir et blanc des prospectus publicitaires. Le triomphe final des bouffons sur le rêveur, le Père, met en valeur cette dissonance si caractéristique. La part de Gombrowicz dans l'évolution du courant de pensée appelé ensuite postmodernisme pourrait constituer le sujet d'une étude à part. La théorie de la « construction de l'œuvre à partir de parties séparées<sup>2</sup> » constitue son expression personnelle de « l'anti-totalisme » et sa conception des rapports entre les hommes semble se rapprocher des « jeux de langue » de Lyotard (*la Condition postmoderne*), quant à la « forme » et à la « gueule », elles privent les protagonistes des événements de toute originalité et de toute authenticité en les obligeant à jouer un rôle dans le cadre des formations discursives existantes. Le principe même de l'indétermination fluctuante du monde représenté prive la réalité romanesque de toute stabilité (dans *Ferdynandke*, Jojo — jeune homme, de treize ans, et Jojo — écuyer ; dans *Trans-Atlantique*, le caractère changeant de Gonzalo et de son entourage etc.). Le jeu de l'authentique et de la fiction est particulièrement important dans la construction du narrateur à la première personne de *Ferdynandke* ou de *Trans-Atlantique* qui à la fois est et n'est pas Gombrowicz l'écrivain, et qui sait enfermer dans une parenthèse ironique tout ce qu'il vient de construire (« Et voilà tralala ; zut à celui qui le lira ! » ; « Ils pouf, pouf, pouffent de rire ! »).

La prose d'après-guerre, et plus précisément celle d'après 1956, s'est efforcée de rattraper en un seul bond tous les « -ismes » occidentaux, ainsi le « flux de conscience » moderniste voisinait-il avec l'autohématisme, les influences de Kafka avec celles de Faulkner ou du « nouveau roman ». Dans ce contexte, Tadeusz Konwicki s'est forgé une position à part ; la valeur artistique de ses œuvres est inégale, mais l'attitude de Konwicki est toujours autonome et témoigne d'une volonté de recherche ininterrompue. On a, à juste titre, recherché les causes de cette particularité dans le caractère non épique de ses romans et dans la perspective lyrique qui les caractérise. On s'est également aperçu que ce lyrisme menait, au fond, à la mise en cause de la crédibilité du narrateur lui-même, déchiré par les contradictions intérieures et effaçant les frontières entre le rêve et la réalité :

1. A. Tate, « Technique of fiction », in *Forms of modern fiction*, éd. W. van O'Connor, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1948, p. 37.

2. La situation en France au début du XX<sup>e</sup> siècle est analysée par M. Raimond dans *la Crise du roman*, Paris, 1966.

3. Cf. M. Vargas Llosa, « Latin America : fiction and reality », in *Modern Latin American fiction*, éd. J. King, London, Faber and Faber, 1987, p. 1-17.

4. McHale fait une comparaison intéressante entre le moderniste *Ulysse* et le postmoderniste *Finnegans Wake* (*op. cit.*, p. 233-235).

1. J'ai étudié ce problème dans l'article intitulé « Antypowieść Micińskiego a estetyka miodopoliska » (L'anti-roman de Miciński et l'esthétique de la Jeune Pologne), in *Studia o Tadeuszu Micińskim*, éd. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1979, p. 85-129. Il est intéressant de souligner que les romans de Miciński se rapprochent à certains

égards de l'esthétique postmoderniste telle que la comprend McHale.

2. W. Gombrowicz, *Ferdynandke*, Warszawa, PIW, 1956, p. 80.

De cette manière, l'écrivain dégage sa responsabilité du monde représenté dans ses livres, il souligne son incrédulité quant à la possibilité d'une telle représentation<sup>1</sup>.

Ce que nous venons de dire nous permet déjà de constater qu'une telle attitude est proche du postmodernisme. Des éléments divers, et parfois contradictoires, de la tradition littéraire polonaise, du romantisme à la Jeune Pologne, à Witkiewicz et Gombrowicz, se fondent dans l'œuvre de Konwicki. Ainsi le lyrisme du rêve, façon romantisme ou Jeune Pologne, peut voisiner avec des détails sur les mœurs dignes d'un roman réaliste, le cauchemar kafkaïen — se mêler au jargon des rues de Varsovie, l'individualisme prométhéen — se transformer en un autoportrait ironique, une confession directe — en un pastiche des techniques littéraires. Nous avons là un collage postmoderniste, une grande richesse des répliques (simulacre). Dans le roman qui constitue l'application la plus parfaite de cette méthode, *Zwierzczeńskopiór* (Béthoantôme, 1969), le narrateur s'incarne tour à tour dans les héros des différents récits : roman d'aventures romantique, roman de science-fiction moderne, roman décrivant la vie à Varsovie dans les années soixante ; il révèle ainsi la relativité de notre perception et ramène le monde représenté à la coexistence de divers discours, dans le cadre dequels apparaissent uniquement des schémas et des rôles bien définis. Dans la dernière partie tout est mis en question — ce n'était que le fruit de l'imagination d'un jeune garçon mourant de la leucémie, et la seule chose réelle devient justement sa mort.

Dans l'univers de Konwicki la position centrale est occupée par l'auteur en tant que dernier sujet de la perception et de la perspective narrative. Cet égocentrisme romantique a pris cependant au XX<sup>e</sup> siècle un aspect particulier. On souligne souvent le caractère personnel de l'œuvre. « Je n'ai parlé d'autre chose que de moi » a écrit Alain Robbe-Grillet au début de son autobiographie<sup>2</sup>, et Gombrowicz a déjà bien plus tôt dit de façon provocante que *Trans-Atlantique* ne parlait finalement pas de la Pologne : « Je n'ai jamais écrit un seul mot sur un autre sujet que moi-même — je ne m'y sens pas autorisés<sup>3</sup>. » On sait pourtant que « écrire sur soi » revient finalement à inclure l'auteur dans le monde de la fiction romanesque ou bien, lorsqu'il s'agit d'œuvres autobiographiques, à jouer sciemment avec l'authentique et l'imaginaire, la construction et la déconstruction. Konwicki a suivi la voie tracée par une certaine orientation de la prose du XX<sup>e</sup> siècle, qui consiste à s'introduire soi-même dans une forme plus ou moins créée. Il faut toutefois remarquer que le jeu de la fiction et de l'authentique ne caractérise pas seulement la narration à la première personne de *Kompleks Polski* (Le complexe polonais) et de *Mata Apokalipsa* (La Petite Apocalypse), mais également les œuvres à caractère autobiographique *Kalendarz i klepsydra* (Le calendrier et la clepsydra), *Wschody i zachody księżyca* (Les levers et les couchers de la lune), *Nowy Świat i okolice* (Le

Nouveau Monde et ses environs) et plus généralement toutes les digressions personnelles dans les romans. Si l'on prend en compte le fait que la fiction romanesque est entièrement pénétrée par des sujets obsessionnels liés sans aucun doute à la vie de l'auteur, toute l'œuvre de Konwicki compose une sorte de quasi-réalité commune. Faut-il parler pour autant de la « perte de la face » et de la « mort de l'auteur », selon les expressions à la mode ? Si on n'adopte pas des critères généraux, atemporels, au delà de la terminologie de Barthes et de Paul de Man, la réponse ne peut être que négative.

Même dans les répliques, les pastiches, l'auto-ironie, la voix personnelle de l'auteur peut retentir, lorsqu'il parle de choses qui le touchent vraiment. La fureur prédatrice ou l'angoisse intérieure se révèlent alors sous forme de généralisations, de postulats et de prophéties dont le caractère indirect est plus proche de l'héritage de Mickiewicz, Słowacki, Kasprówicz, que de la prose postmoderniste circospicte dans ce domaine, même lorsqu'elle se veut gauchisante, « engagée » (par exemple E. L. Doctorow). Le climat régnant depuis de nombreuses années dans les pays occidentaux ne crée pas de conditions qui permettraient à l'écrivain de jouer le rôle du mage ou du prophète<sup>1</sup>. Tout en étant apparenté aux tendances d'avant-garde des dernières décennies, Konwicki est visiblement l'héritier de la tradition dominante de son pays, répondant ainsi, probablement, à une demande de la société.

#### BOHIN' — HISTOIRE RECONSTRUITE OU CRÉÉE ?

Mon père était l'enfant naturel d'une jeune fille de la *szlachta* (noblesse polonaise) de la région de Wilno, qui s'appelait Konwicka. Je porte donc le nom de ma grand-mère et je ne saurais jamais qui fut mon grand-père. [...] Qui fut le père de mon père, qui fut mon grand-père ? Avec qui ma grand-mère Maria ou Helena — je ne me souviens plus très bien — eut-elle une liaison interdite qui se termina si mal ? [...] Un jour, alors que j'étais plongé dans la lecture de *La Guerre juive* de Feuchtwanger, il me sembla subitement que j'étais juif, je me sentis juif. Mon imagination serviable me présenta tour de suite l'image de mon grand-père : c'était un jeune et beau juif de Oszmiana, Mejszagola, ou de Swieczany. Un jeune juif, marchand ambulant, talmuviste instruit ou poète, auteur de vers nostalgiques dans la terrible langue yiddish. Et je compris le sacrilège fou qu'avait commis ma grand-mère, et je compris la cruelle fatalité qui, telle un nuage de grêle, avait assombri la vie de mon père et aussi un peu la mienne.

Mais ensuite les Juifs m'ont énervé, ou plutôt certains amis m'ont énervé et j'ai cessé de me sentir juif, et depuis il est plutôt rare que je me sente juif.

Quant aux autres hypothèses sur mes origines, elles ne me semblent plus suffisamment romantiques, trop pauvres en tragique, dépourvues de la note d'inférial et de divin<sup>2</sup>.

Dans cette confiance du *Kalendarz* et la *Clepsydra* tout n'est que supposition, jeu de l'imagination, le seul fait réel est la découverte par l'auteur d'un vieux document jauni ayant appartenu à son père dans les archives familiales. La croyance intuitive aux racines juives est tributaire des changements d'humeur. Le

1. J. Walc, « La méthode romanesque de Tadeusz Konwicki », trad. du polonais Br. Gauthier, in *Tadeusz Konwicki, écrivain et cinéaste polonais d'aujourd'hui*, éd. H. Włodarczyk, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1986, p. 18.

2. A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Éd. de Minuit, 1984, p. 10 ; cité par M. Holland, « Sea-change : figure in Robbe-Grillet autobiography », *Paragrapph*, Oxford, t. 13, 1990, n° 1, p. 65-88. Sur le même sujet, Ann Jefferson fait remarquer : « It is to resist the threat of academic recuperation through their construction as a set of heterogeneous fragments that systematically blur the autobiographical and the fictional. » (« Regicide and reader : Robbe-Grillet's politics », *ibid.*, p. 55).

3. W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Warszawa, Czytelnik, 1957, p. 7.

1. C'est ainsi par exemple qu'Italo Calvino décrit la situation en Italie : *The literature machine : essays*, trad. P. Creagh, London, Picador, 1989, p. 89-100 (« Right and wrong political uses of literature »).

2. T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, 3<sup>e</sup> éd., Warszawa, Czytelnik, 1989, p. 11-12.

prénom de la grand-mère n'a pas été bien retenu (Maria ou Helena), et les commérages n'ont pas transmis à l'auteur l'histoire de la liaison ; tout est devenu affaire de mise en forme personnelle, répondant au besoin de tragique romantique, « d'inferral et de divin ».

« The postmodernists fictionalize history, but by doing so they imply that history itself may be a form of fiction » — écrivait McHale. « Today, there is a return to the idea of a common discursive "property" in the embedding of both literary and historical texts in fiction, but it is a return made problematic by overtly metafictional assertions of both history and literature as human constructs » — soutient Linda Hutcheon<sup>2</sup>. Dans la prose des dernières décennies l'histoire, même la plus récente, est traitée avec beaucoup de liberté : on introduit des éléments apocryphes ou des versions en désaccord avec celles qui sont généralement reçues. Parmi les exemples les plus célèbres nous citerons (entre autres) *Gravity's rainbow* de Pynchon, *The so-called factor* de Barth, *Der Butt* de Grass, *Midnight's children* de Rushdie, et surtout *Terra nostra* de Fuentes, où l'auteur applique le principe du « qu'est-ce qui serait arrivé si... » et se risque à présenter une version autre de l'histoire de l'Espagne et de l'Amérique espagnole. Dans les travaux des critiques qui soutiennent les nouvelles tendances, les procédés de ce genre se trouvent justifiés par la conviction post-foucaultienne de la quasi-impossibilité de connaître les événements, accessibles uniquement sous forme de textes, et, par conséquent, entrant dans le cadre de discours déterminés<sup>3</sup>.

Le terrain polonais n'est sûrement pas le mieux choisi pour « jouer » avec le passé national : c'est pourquoi dans *Bohni* l'histoire de sa grand-mère fournit à l'auteur un matériau plus sûr que les événements historiques pour étudier les possibilités de reconstruire ce qui a été. Mais, au fond, il s'agit là aussi de ces questions ontologiques, qui se posent également aux biographes des personnages célèbres et se rapportent au mode d'existence du passé dans notre conscience, à son caractère fragmentaire et contingent. C'est pour cette raison que Julian Barnes dans sa très célèbre quasi-biographie de Flaubert, *Flaubert's parrot* (1984), prend en compte non seulement la possibilité de plusieurs perspectives de la connaissance (pluralité des points de vue), mais aussi la complexité des faits, car à côté de ceux dont témoignent les documents, il y en a d'autres, fondés sur des suppositions, là où les documents restent muets (ce qui a pu arriver) et enfin les spéculations sur ce qui se serait passé si..., autrement dit, sur ce qui aurait pu arriver. En fin de compte la frontière entre l'imaginaire (fiction romanesque) et le savoir historique (c'est-à-dire la « science » qui s'appuie sur des documents) s'efface : la foi dans l'ordre téléologique du monde est ébranlée et le cours réel des événements ne constitue plus qu'une des possibilités, ce qui favorise « l'ouverture » de l'œuvre. Les deux dévouements de *The French lieutenant's woman* de John Fowles ou de *The white hotel* de D. M. Thomas fournissent d'excellents exemples de cette attitude.

Dans *Bohni* Konwicki évite de se livrer à des expériences voyantes ; c'est pourquoi aux yeux d'un lecteur superficiel l'œuvre peut sembler n'être qu'un simple roman de manoir polonais. Toutefois la conception même du narrateur révèle l'originalité de la structure. Le narrateur semble être le porte-parole de l'auteur, mais dans quel sens et dans quelle mesure peut-on l'identifier avec

l'auteur réel ? Le narrateur appelle le personnage principal « ma grand-mère Helena Konwicka » et le père de celle-ci « mon arrière-grand-père ». Il se réfère à sa propre biographie (« ma grand-mère était orpheline comme moi »), il introduit même le chat Ivan que le lecteur se rappelle avoir rencontré dans les souvenirs de Konwicki. Nous pourrions donc dire tout simplement que nous avons affaire à Tadeusz Konwicki lui-même, né le 22 juin 1926 et habitant la Varsovie des années 1980. La différence entre le « maintenant » de l'auteur et le « alors » de la grand-mère pourrait confirmer cette thèse sensée en ramenant l'œuvre à un simple récit de famille, à une recherche (à la mode au début des années 1980) de ses propres racines. La distance entre l'auteur vivant à l'époque contemporaine et l'histoire racontée, stylisée en roman du XIX<sup>e</sup> siècle, rappellerait alors la situation narrative rencontrée dans le roman de Fowles cité plus haut. Mais alors que signifie cette phrase qui intervient après une digression :

*Maintenant Helena était assise sur les bancs des donateurs de l'église de Bujwidze* [p. 19, souligné par S. E.]<sup>1</sup>.

L'étrange voisinage du présent « maintenant » et du passé « était assise » nous fait nous interroger sur la nature de ce « présent » : quel est-il ? Est-ce celui d'Helena ? celui de l'auteur ? peut-être celui des deux ?

Et moi, je me fraye un chemin à travers les recoins du temps, à travers mon imagination engourdie, à travers mon propre fleuve de douleur et je dois attendre *l'autre rive*, atteindre ma grand-mère, Helena Konwicka, vieille fille qui prend doucement de l'âge au temps triste d'une époque sinistre, à un moment sans espoir d'une histoire sans passion qui nous suit telle une marée, *derrière nous, à côté de nous, devant nous*. Et me voilà au bord de la rivière Wilia [...]. Déjà je me fraye un chemin à travers les broussailles, les buissons, les herbes, dont je ne me rappelle plus les noms, car je n'ai pas eu à les retenir. [p. 6].

C'est là plus qu'une simple métaphore du voyage dans le passé. L'auteur semble réellement, physiquement, présent sur « l'autre rive », qui n'est cependant qu'une rive « que l'on se rappelle », et ceci de façon imprécise, comme dans la vie. Le souvenir, pourrait-on dire, constitue l'unique fondement de l'existence de la réalité évoquée, celle-ci grâce au souvenir se confond avec le sujet, devient présent et avenir. Dans *le Calendrier et la Clepsydre* nous apprenons qu'ayant visité après des années le lieu de sa naissance, Konwicki en est arrivé à la conclusion suivante :

J'ai compris que le pays de mon enfance n'existe plus. Qu'il vit seulement en moi et qu'il tombera en poussière en même temps que moi à une heure venue du néant. [p. 292].

Dans *Bohni* nous lisons : « Mais où est donc ma grand-mère, ma grand-mère créée par moi, Helena Konwicka, qui vivra avec moi son histoire d'amour et qui mourra un jour avec moi. » (p. 105, souligné par S. E.). L'auteur a pu introduire dans son roman une réflexion personnelle sur la rivière Wilia (p. 44), parce qu'il s'en souvenait, mais il ne pouvait se rappeler sa grand-mère dont il n'avait que très peu entendu parler. Il ne pouvait donc que la créer, c'est logique. Dans l'univers romanesque, cependant, ce dont on se souvient et ce qu'on crée n'appartient pas à des catégories distinctes. *Bohni* n'est pas une « recherche du temps perdu », une découverte de la réalité, même de celle qui est présente dans les expériences personnelles.

1. McHale, *op. cit.*, p. 96.  
2. Hutcheon, *op. cit.*, p. 124-125.  
3. Cf. p. ex. *ibid.*, p. 87-101.

1. Toutes les citations renvoient à l'édition : *Bohni*, Warszawa, Czytelnik, 1987, 183 p.

L'auteur de *Bohni* ne cherche pas non plus à créer l'illusion qu'il suit une trace, découvre des documents, cherche la vérité. Il nous donne seulement une des variantes du sujet « qu'est-ce qui serait arrivé si Helena Konwicka avait eut une liaison avec un Juif dans les années 1870 ». De plus nous apprenons qu'il ne s'agit même pas d'un degré de vraisemblance :

En chemin je croisais d'autres voyageurs qui comme moi retournaient vers les profondeurs de l'histoire, dans la niche peu profonde du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles, pour absorber le poison de la vérité cruelle ou bien trouver une fausse et fade consolation. Mais moi, je ne cherche pas de consolation et *je n'ai pas besoin de la vérité* car je la crée moi-même. Meilleure ou pire, plus ou moins vraisemblable, je l'élabore moi-même à partir de mes souvenirs, de mon imagination et de quelques nostalgies et pressentiments, afin de laisser derrière moi et de moi une épithape. [p. 104-105, souligné par S. E.]

Il n'y a pas ici de différence entre le souvenir et la création, car la mémoire, qui met en question la réalité du monde représenté, est au fond la création. Dans ses nombreuses digressions, souvent autothématiques, Konwicka n'approfondit pas la réflexion sur la fonction structurante et génératrice de mythe de la mémoire, mais ce problème est reflété par l'expérience de certains personnages du roman (c'est une sorte de mise en abyme). Si c'est la mort du fiancé Piotr au cours de l'insurrection de 1863 qui a décidé Helena à vivre en solitaire, nous sommes d'autant plus frappés par ses doutes : « A-t-il vraiment existé », ne l'a-t-elle pas inventé elle-même « pour justifier son veuvage et son deuil pour plusieurs longues années » ? (p. 158). Le sort tragique de Piotr a été confirmé par les témoins et d'autres personnages, mais il s'agit ici sûrement du mythe de l'homme aimé mort au cours de l'insurrection, mythe qui donne une tonalité tragique au rôle adopté par Helena. La question du « rôle » et des schémas qu'il suppose a également décidé que dans la mémoire d'Elia, remplissant la fonction romantique de l'amant malheureux, l'objet de l'amour, Helena, est resté gravé uniquement comme le voulait la tradition, c'est-à-dire vêtue d'une robe blanche, bien que nous sachions par ailleurs qu'Elia a vu plusieurs fois Helena dans d'autres robes (p. 109). La relativité de l'existence « vraie » et de l'existence imaginaire entraîne l'instabilité des événements représentés, caractéristique du postmodernisme. Elia a-t-il réellement fait le tour du monde, ou bien s'est-il laissé émonvoir par les récits de voyage, a-t-il cédé au modèle romantique ? A-t-il été tué par Michał Konwicka ou bien s'est-il caché dans le grenier du manoir, comme le rêve Helena ? Puškin était-il le fils du poète comme l'indiquait l'Histoire, ou le poète russe lui-même, comme l'a vu à la première rencontre l'héroïne du roman. Qu'est-ce qui est donc plus important : les faits purs ou l'imagination ?

Le problème de la construction du monde représenté sera à nouveau examiné dans la partie suivante de cette étude. Si l'on veut répondre ici à la question posée plus haut sur la nature du narrateur, il faut constater que la narration est caractérisée par le même manque de stabilité, d'unité fonctionnelle. Le conteur est parfois traditionnellement omniscient, situé au delà du monde représenté, mais parfois il adopte le point de vue d'Helena et se trompe avec elle dans son appréciation des événements. Il peut jouer le rôle de créateur, qui « retarde les événements d'un siècle, les étire, les étale » (p. 86), mais aussi celui du sceptique qui appelle ce « voyage littéraire » un « voyage absurde, dans un train dont on ne connaît pas la destination » (p. 153). Il s'identifie à l'auteur réel lorsqu'il emploie l'expression « ma grand-mère Helena Konwicka », mais aussi à l'auteur impliqué pour lequel

n'existe que le personnage littéraire « Mademoiselle Helena Konwicka ». Il vit au XIX<sup>e</sup> siècle et voit les événements de cette perspective, et pourtant il sait aussi entrer dans l'univers de ses héros et prendre part aux événements en train de se dérouler (*metalepsis*)<sup>1</sup>. Il parle d'un monde concret, tangible, pour transporter de façon inattendue et non sans pathos rhétorique, toute l'histoire à un niveau atemporel, mythologique, où en l'homme « s'élimine l'animalité » au profit d'une « déification progressive qui précède le grand pèlerinage dans le cosmos à la rencontre de nos frères dieux » (p. 87)<sup>2</sup>. Il écrit l'histoire de sa grand-mère pour montrer l'aspect illusoire d'un tel effort.

#### PLURALISME DES STYLES — SYNCRÉTISME DES RÉALITÉS

La multiplicité des motifs et des niveaux du monde représenté n'est pas un phénomène nouveau chez Konwicka ; on peut donc rapprocher les tendances qu'il représente avec le postmodernisme, mais aussi avec la tradition nationale illustrée par *Les Noces* de Wyspiański et *Les Aïeux* de Mickiewicz, œuvres qui mêlent registre réaliste, mythe et fantastique<sup>3</sup>. En effet l'auteur de *Bohni* semble mélanger sciemment divers styles, conscient du fait que la littérature n'est rien d'autre qu'une compilation de textes déjà écrits. Dans ses romans antérieurs, c'est avec *Zwierzoczekopidór* (Béthofantôme) qu'il est allé le plus loin dans cette direction.

Ce jour-là, Mademoiselle Helena Konwicka se leva tout de suite après le lever du soleil, ainsi qu'elle avait l'habitude de le faire les jours de semaine. Toute la maison dormait encore. [p. 5].

Ainsi pourrait commencer n'importe quel roman traditionnel du XIX<sup>e</sup> siècle ; ce début est aussi banal que le proverbial « La marquise sortit à cinq heures » dont s'est moqué Valéry.

Monsieur Alexander Broel-Plater inclina avec respect sa tête aux tempes déjà légèrement grisonnantes. Il n'était plus tout jeune mais pas encore vieux pour autant, il avait un peu d'embonpoint, mais on pouvait deviner que, jeune homme, il attirait l'attention par une beauté hors du commun, presque féminine. Maintenant les ans et peut-être la bonne chère avaient épaissi ses traits délicats, mais il demeurait extraordinairement beau, bien qu'il eût toujours un air légèrement mécontent, offensé ou même vaniteux. [p. 20-21].

Maintenant que ce dernier s'était placé dans la lumière entrant par la fenêtre pour saluer le maître de maison, on pouvait aisément observer son physique aristocratique et beau, quoique abîmé et exprimant la souffrance. Il était grand et très mince, sur sa tête petite et gracieuse il faisait friser ses cheveux, probablement pour cacher la calvitie naissante au-dessus du front ; son visage, aux traits réguliers et délicats, à la peau blanche et lisse telle du vélin, était sans cesse secouru de tremblements nerveux qui traversaient le front et les sourcils. Au premier coup d'œil on pouvait reconnaître en lui un homme du

1. MeChale a écrit à ce sujet : « An autor, by definition, occupies an ontological level superior to that of his or her character ; to sustain a relation with a character [...] means to bridge the gap between ontological levels » (*op. cit.*, p. 222).

2. Des contrastes semblables dans *le Complexe polonais* sont analysés par H. Włodarczyk, « De l'argot des prisons au langage des étoiles », in *T. Konwicka, écrivain et cinéaste...*, *op. cit.*, p. 21-34.

3. Hélène Włodarczyk a à juste titre remarqué ce rapport dans son analyse du *Complexe polonais* (*ibid.*, p. 37).

monde, au caractère doux, à cause peut-être de sa faiblesse physique et au système nerveux malade.

Cette deuxième citation n'est bien sûr pas de Konwicki mais de Orzeszkowa<sup>1</sup>, quoiqu'au fond, mis à part une plus grande prolixité caractéristique de l'auteur de *Sur les bords du Niemen* et l'aspect archaïsant du style, nous ayons affaire à la même stratégie narrative — une quasi-observation menant à des généralisations sur le caractère des personnages. Dans *Bohni*, les épisodes dans l'église et au presbytère (chap. 5 et 6) semblent sortis tout droit d'un vieux roman réaliste ; le répertoire des personnages, des scènes de mœurs et des motifs est le même. L'auteur a consciemment recherché cet effet, car il savait qu'en décrivant « un jour de fête dans une province reculée » il devait fatalement tomber dans le piège des lieux communs :

La grand-messe dominicale à l'église paroissiale, de temps en temps un fête célébrée avec faste, un flirt à distance avec un homme par hasard de passage dans la région, une grave maladie à la fin de l'hiver et la prière pour la patrie, et le souvenir des insurrections, toujours vivantes bien que mortes depuis longtemps. La pauvreté de la banalité et la banalité de la pauvreté. [p. 26].

En même temps il souligne que ces banalités ont été « racontées, décrites, dépeintes, à en devenir ennuyeuses » (p. 44). Il sait aussi qu'il ne pourra éviter les schémas d'intrigue tout tracés :

[Dzugaszwil] se dirigea vers la porte et le vieux gendarme le suivit. Il était déjà devant la porte et tendait la main vers la poignée lorsqu'il s'arrêta subitement, comme s'il s'était souvenu de quelque chose, comme le font tous les commissaires de police dans toutes les histoires. [p. 78, souligné par S. E.]

Conscient de l'impossibilité d'éviter le stéréotype, il essaye de se libérer de son emprise. C'est pourquoi après avoir regretté une fois de plus qu'il « s'enfonça dans le marécage des banalités », l'auteur nous confie soudain qu'il « mène sa grande mère vers un finale qu'il ne connaît pas encore » (p. 128) et met ainsi en cause le modèle de la structure téléologique du réalisme traditionnel où le cours de l'action est déterminé par la logique de la fin. L'agencement des événements dans *Bohni* ne semble cependant pas confirmer ces ambitions. La fin tragique écarte sans aucun doute le dénouement le plus logique de la situation dans laquelle s'est trouvée Helena après avoir refusé le « mariage de raison » et choisi la passion pour un homme jeune, brillant, mais que sa race et sa position sociale excluaient de la liste des prétendants « convenables ». Sous cet aspect le roman de Konwicki ne porte pas atteinte au principe de l'enchaînement des causes et des effets. On sait pourtant que dans ce cadre « bien taillé » du roman de manoir il n'y a pas de roman de mœurs à scandale (la jeune fille enceinte, l'amant tué par le père), ou même de conflit bien connu entre les lois du cœur et les préjugés du milieu. Les héros eux-mêmes échappent en quelque sorte aux rôles qui leur sont attribués dans ce genre d'œuvre. Le vieux curé ne peut offrir à Helena le secours de la religion car, sous le masque de « l'honnête provincial » préoccupé par les affaires de la paroisse, se cache un homme en proie au désarroi et au doute. Le prétendant vieillissant, le comte Plater, ne cherche pas en Helena la « coupe de plaisir » dont rêvait, en pensant à Justyna, le comte Różyca de *Sur les bords du Niemen*. Le mariage n'est

pour lui qu'une nécessité, c'est la réalisation de la dernière volonté de sa mère, alors qu'en fait il est homosexuel. Même le père de l'héroïne après avoir « sauvé l'honneur », « sort de son rôle » et demande pardon à sa fille. D'ailleurs, qui est ce Michal Konwicki ? Stéréotype du martyr de la cause polonaise, ou sceptique plein de doutes sur le passé de sa nation, comme semble l'indiquer la mosaïque polyphonique des citations sur les murs de sa chambre ? Et les personnages principaux, Elias et Helena ? Tous deux, comme les autres personnages, ont été à la manière de Gombrowicz entraînés à jouer un « rôle » et seule la jeune fille dont la vie intérieure a été présentée de la façon la plus précise, laisse parfois tomber son masque. Elle semble ne pas faire confiance à Elias, car elle a des problèmes avec sa propre vérité intérieure :

— Je t'écoute, je t'écoute et je me demande : qui joues-tu ?

— Moi, je joue quelque un ? demanda-t-il avec un étonnement sincère. [p. 77].

Elias le voyageur, Elias le patriote et l'exilé, Elias l'amant romantique donne une forme à cette déclaration :

Mais je t'aime. Je t'ai aimé à travers toute la Sibérie et le long de la Volga, à Paris et sur l'océan, je t'ai aimé la tête à l'envers lorsque je cherchais de l'opale en Australie. Je t'aime depuis si longtemps, telle que je t'ai gardée dans ma mémoire, vêtue d'une robe blanche ornée d'un ruban rose ou peut-être bleu. [p. 127].

Les réflexions qui précèdent nous permettent cependant de penser que ces voyages peuvent avoir été entièrement inventés par celui qui les raconte, afin de réaliser le modèle romantique du patriote-amant, tout comme le portrait de la jeune femme gravé dans la mémoire d'Elias répondait aux conventions de l'époque. Gustave, dans *Les Aïeux*, a également subi l'influence des « livres de brigands », mais Mickiewicz n'a pas perdu le sens de la différence entre « Dichtung und Wahrheit », tout comme Prus, le romancier, par rapport à Wokulski, son personnage (*La Poupée*). Dans ces deux œuvres la tendance à l'illusion n'est qu'un trait de caractère des types humains représentés. Chez Konwicki l'histoire d'Elias n'est que littérature, stéréotype romantique, et ceci même dans le cas où il n'inventerait pas, car la forme et le sens de cette histoire appartiennent justement à ce contexte au delà duquel le jeune homme à la « tête brûlante » n'existe pas. Helena dans son rôle de « veuve », fidèle à la mémoire de l'insurgé, réalisait à son tour le modèle en vogue à l'époque du « deuil national », tout comme son ascétique père. C'est pourquoi elle est torturée par les doutes quant à la réalité de son fiancé Piotr. Mais même lorsqu'elle succombe à une passion qui pourrait sembler authentique, dissimulée sous le masque de l'apathie, elle doit céder à un nouveau cliché : « Je répète tout ce que d'autres ont répété après d'autres encore, pensait-elle. Est-ce une loi de la nature ou notre propre droit à la folie ? » (p. 131). Barthes a écrit que toutes les tentatives de s'exprimer soi-même ne pouvaient que se solder par un échec, car on tombe fatalement dans le piège des « dictionnaires tout prêts » et la vie elle-même ne peut dépasser l'imitation d'un livre déjà écrit<sup>1</sup>. « On ne peut fuir la gueule que dans une autre gueule », proclamait Gombrowicz, Konwicki a adopté un principe semblable pour donner forme à la narration, aux personnages, aux événements, superposant diverses formations discursives. Dans la banalité des scènes de mœurs

1. E. Orzeszkowa, *Nad Niemenem*, Warszawa, Czytelnik, 1965, p. 32.

1. Barthes, *op. cit.*, p. 319-320.

2. *Ferdynand*, p. 286.

réalisées il a introduit le stéréotype de la romance romantique, qui à son tour se termine par un autre stéréotype : une vision façon Jeune Pologne de l'instinct sexuel comme anéantissement fatal. « Elle sentait planer au dessus d'elle un destin effroyable, inexorable et douloureux, un nuage qui devait se rompre en une terrible tempête de grêle... » — lisons-nous à propos de Maryt séduite par Falk dans *Homo sapiens* de Przybyszewski. Et Falk lui-même reconnaissait « qu'il sentait dans son âme un désir cruel, rapace. Il y avait là quelque chose de dur, d'acharné : une pierre qui roulait vers le précipice, qui savait qu'elle allait y tomber et qu'elle devait y tomber.<sup>1</sup> »

L'acte d'amour entre Helena et Elias est déterminé par la vision en vogue à l'époque de la Jeune Pologne qui associe douleur et plaisir (« il est arrivé quelque chose de terrible, d'étonnamment douloureux mais en même temps d'agréable à en perdre connaissance », p. 128), mais aussi la conviction d'une nécessité fatale (« Il fallait que ça arrive. Ainsi le voulait notre destin », *ead. loc.*) et celle de l'approche d'une catastrophe inéluctable (« Je tombe, pensa-t-elle. Je tombe en enfer. », p. 148). Même la symbolique qui accompagne le rapprochement des amants est semblable. Dans *Homo sapiens* la foudre détruit le saule, dans *Bohni* l'étable.

Au roman de mœurs se mêle le romantisme de l'extraordinaire et la symbolique du conte. L'œuvre se rattache ainsi à une tradition située quelque part entre les ballades populaires de Mickiewicz et celles, philosophiques, de Lesmian.

In the context of postmodernism, écrit McHale, the fantastic has been co-opted as one of a number of strategies of an ontological poetries that pluralizes the « real » and thus problematizes representation. [...] Another world penetrates or encroaches upon our world [...], or some representative of our world penetrates an outpost of the other world, the world next door (as in [Fuentes'] *Aura*). Either way, this precipitates a confrontation between real-world norms (the laws of nature) and other-worldly, supernatural norms. Sometimes the confrontation is understated to the point of bland acquiescence, and the fantastic flattens out into the tone of unfantastic banality [...]; at other times [...] it is strenuously agonistic.<sup>2</sup>

La voie choisie par Konwicki semble hésiter entre les deux possibilités exposées plus haut, mais elle privilégie décidément la première variante, c'est-à-dire celle du fantastique harmonieusement imbriqué dans le monde réel. Un exemple bref et représentatif de ce procédé nous est fourni par l'épisode où la pensée d'Helena, qui est assise dans l'église de façon tout à fait banale, est soudain orientée par des détails ordinaires vers quelque chose de « terriblement lointain, et en fait peut-être même de proche, séparé seulement par un mur effroyablement épais, le mur du néant, le mur du non-être » (p. 20). Le « grincement étrange », qui tel un *leitmotiv* apparaît plusieurs fois dans le roman et introduit une tonalité catastrophiste « comme si la terre dans son vol se frottait aux parois du ciel ou peut-être de l'enfer » (p. 13), s'insère dans des circonstances ordinaires : promenade d'Helena, qui baille, autour du manoir, son voyage en calèche avec le cocher Konstanty. Le même Konstanty a cent quatre-vingt-deux ans, et son âge extraordinaire, véritable ou inventé (dans *Bohni* les personnages ne font souvent pas la différence entre le fantastique et la réalité), n'éveille qu'un vague intérêt de la part d'Helena, sans mettre en cause le statut traditionnel de « vieux serviteur » du

cocher. Seul Schinkelgmber hante, tel un mauvais esprit des contes populaires, les marges du monde représenté, semblable à un homme dans les récits des uns (Konstanty : « Rien de spécial. Un bonhomme avec une moustache noire. », p. 30), au diable dans ceux des autres (Ildafons : « Il a surgi des marécages, sa gueule a craché du feu et il a disparu tout de suite. », p. 38). C'est sa quasi-réalité, ou peut-être sa signification allégorique, qu'Elias a à l'esprit lorsqu'il dit de façon énigmatique : « Dans les contes populaires il y a toujours une vérité. » (p. 107).

Les merveilles de la nature, auxquelles nous a habitués le *Messire Thadée* de Mickiewicz, contribuent à rendre la réalité extraordinaire : ce sont par exemple les « immenses forêts d'arbres bizarres et de buissons étranges, et aussi d'herbes effrayantes » (p. 86), ou bien la biche bucolique, Malwinka.

Dans la réalité tangible de la vie provinciale pénétrèrent les rêves et les visions, qui possèdent le plus souvent le même statut d'événement romanesque que les autres épisodes. Le rêve que fait Helena d'une grande ville au-dessus de laquelle flottent des ballons, ne fait que refléter le désir de fuir l'univers fermé de la province des bords de la Wilia, mais « l'authenticité » de la rencontre au grenier de Helena et Elias aussitôt après que celui-ci a été tué n'est jamais mise en cause, comme si l'auteur de *Bohni* avait adopté le principe de Mickiewicz selon lequel « Jean doit être avec sa Karusia, car il l'aimait de son vivant. » (*Romanyczność* — L'Âme romantique). Nous n'avons pas non plus de raisons de ne pas croire Konstanty qui prétend voir de temps à autres Napoléon se promener en barque sur la Wilia en compagnie du tsar Alexandre. Le renégat pénitent Korsakov, sorti tout droit de romans antérieurs, rencontre sur les pages de l'œuvre des personnages historiques tel Ziuk Pisuński ou l'étrange Puškin. Dans le récit d'Elias, les faits historiques, les légendes et le mythe du « paradis perdu » dont la féerie Malwinka est peut-être la dernière trace possèdent un même statut.

Tous ces procédés donnent une forme particulière à l'organisation spatio-temporelle de l'œuvre. Konwicki n'a jamais considéré le temps comme un élément structurant du roman et l'auteur a librement utilisé diverses formes grammaticales afin de rendre la multiplicité des niveaux (par exemple la « simultanéité » dans le passé, le « passé » dans le présent)<sup>1</sup>. Il a aussi librement manipulé l'espace, en juxtaposant ou mêlant dans de nombreux romans la région de Wilno (où il est né) et les environs de Varsovie, ou encore la vallée de la Sola dans *la Clé des songes contemporains*. McHale a vu dans des procédés semblables une construction et une déconstruction simultanées de l'espace, en accord avec la conception post-moderniste foucaultienne de « l'hétérotopie », de la pluralité des réalités<sup>2</sup>. David Harvey, adoptant une attitude plus philosophique, a parlé de « spatialisation » du temps (*the spatialization of the time*) et de la supériorité de l'être (*being*) sur l'engendrement de l'espace par le temps, autrement dit du devenir (*becoming*)<sup>3</sup>. Une des quatre parties de son ouvrage sur le postmodernisme est consacrée au problème de l'expérience du temps et de l'espace (*the experience of time and space*) au XX<sup>e</sup> siècle. Il se réfère aux travaux de Marshall Berman et Daniel Bell pour soutenir que l'organisation de l'espace est devenue le problème esthétique principal de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, tout comme le problème du temps a

1. S. Przybyszewski, *Homo sapiens*, Warszawa, Lektor, 1923, t. 2, p. 69, 120.  
2. McHale, *op. cit.*, p. 75.

1. Cf. J. Walc, « Niebezpieczne powieści Konwickiego », *Pamiętnik Literacki*, Wrocław, 1975, fasc. 1, p. 75.  
2. McHale, *op. cit.*, p. 45.  
3. Harvey, *op. cit.*, p. 237.



été le problème principal de l'esthétique des premières décennies de notre siècle (Bergson, Proust, Joyce). Le sentiment moderne de la compression spatio-temporelle du monde, qui résulte du développement des techniques de communication et de l'internationalisation du marché se reflète aussi bien dans les conceptions universelles que particularistes. L'époque contemporaine, soutient Harvey une bonne documentation à l'appui, est caractérisée par un sentiment « d'instabilité et de précarité » (*volatility and ephemerality*), fortement perceptible dans le célèbre roman expérimental d'Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Si par une nuit d'hiver un voyageur, 1979). De là découle le désir de retrouver la stabilité perdue dans le mythe de la maison, de la généalogie familiale (*roots*), de l'environnement local.

Dans les œuvres lyriques de Konwicki la « vallée de l'enfance » a toujours permis de fuir les angoisses métaphysiques du XX<sup>e</sup> siècle pour rejoindre le pays du Paradis perdu, enraciné quelque part dans le rythme paisible du XIX<sup>e</sup> siècle. *Bohin* semble marquer le renoncement définitif au rêve de « l'âge d'or ». La stabilité de la vie sur les rives de la Wilia, c'est au fond la mort, le « temps arrêté ». C'est un univers fermé, dont la seule échappatoire est le rêve, un monde sans mouvement, figé dans son patriotisme et ses coutumes. La vie d'Helena est symbolisée par une barque bloquée dans les broussailles de la rive :

Si elle parvient à se dégager et poursuit son chemin, tout ira bien, pensa Helena. Si elle va vers le grand monde, la carte de ma vie se retournera. [...] Mais la barque restait bloquée. [...] Elle revenait à cette position dans laquelle elle avait terminé un voyage dont on ignore la distance. (p. 167).

Lorsqu'on lit le roman on a l'impression que Konstanty n'est pas le seul à avoir cent quatre-vingt-deux ans.

L'immobilisation du temps s'accompagne, malgré l'apparente unité, d'une désintégration de l'espace. Les personnages du roman se rencontrent, mais au fond ils vivent chacun sur une autre planète et ne trouvent pas de langage commun. Korszak joue le rôle du renégat pénitent devant un public muet. Helena vit son drame seule et ne parvient pas à arracher au silence son père, enfermé dans sa propre tragédie : « Elle resta ainsi à côté de lui pendant un moment, attendant un geste de sa part et lui aussi attendait prisonnier de son obstination. » (p. 104, souligné par S. E.). Harvey, dans son analyse du film de Wim Wenders *Himmel über Berlin* (Les ailes du désir), a souligné le fait que la réalité berlinoise des espaces et des pensées isolés est définitivement brisée lorsque Daniel et Marion décident de vivre leur vie ensemble et d'en finir avec la passivité de « l'être » au profit de la dynamique du « devenir »<sup>1</sup>. Dans *Bohin*, l'amour d'Elias pour une maîtresse « imaginaire » au moment de sa réalisation détruit la vie de la femme authentique, brusquement attachée à son propre univers intérieur. Dans la vision cosmique de Konwicki, la province des rives de la Wilia est face à face avec l'horreur de l'univers et, comme le globe tout entier, elle se dirige vers l'anneau-tissement, annoncé régulièrement tout au long du roman. Le « clin d'œil » à la Gombrowicz dans les dernières phrases n'atténue légèrement l'horreur de ces prédictions.

Dans le dernier chapitre de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino, un des roman qui ne contient que des fragments inachevés de diverses œuvres, un des

1. *Ibid.*, p. 319-320.

lecteurs dit que tous les livres lus se laissent ramener à un seul texte. *Bohin* semble être un de ces textes synchroniques, mais à travers sa mosaïque stylistique perce un « son pénétrant, semblable aux cris d'énormes volées d'oiseaux ou aux lamentations lointaines d'une foule humaine » (p. 8), le son de la prophétie, qui dans l'univers romanesque relativiste constitue peut-être la seule voix authentique, la voix du « petit-fils tardif » des « prophètes » romantiques, ou peut-être celle d'un Jérémie contemporain ?

(University of London)

Traduit du polonais par Anna FIALKIEWICZ

#### RÉSUMÉ

#### TADEUSZ KONWICKI'S BOHIN AND POSTMODERNISM

The article initially raises the question what is the nature of postmodernism. After a brief discussion of various critical views on this matter, the answer is discovered in Brian McHale's approach, where the new intellectual climate of heterogeneity and relativity found its equivalent in a specific narrative form, distinct from modernism. The Polish literary tradition in fiction was rather alien to modernism proper and therefore avant-garde techniques led towards postmodern trends. Konwicki's lyrical art and tendency to undermine homogeneous structures has been reflected in several novels preceding *Bohin*.

*Bohin* approaches the past in a distinctively postmodern way. Its world has been deprived of any stability and coherence and the whole effort of creation is eventually undermined by the pervading idea of futility. Correspondingly the plurality of novelistic styles and the multiplicity of representations give the novela syncretic character, dominated by literary stereotypes. Against that background only the fear of an oncoming catastrophe seems authentic.

# REVUE DES ÉTUDES SLAVES

Publiée par  
l'Institut d'études slaves  
et l'Institut du monde soviétique et de l'Europe centrale et orientale

Fondée en 1921 par  
Antoine MEILLET, Paul BOYER, André MAZON.

Directeur : Jacques CATTEAU  
Rédacteur pour les articles : Héléne WŁODARCZYK.  
Rédacteur pour la revue des livres : Michel MERYAUD.

Secrétaire de rédaction : Héléne COQ-LOSSKY.  
Réalisation technique : Ogniana ENEVA.

## COMITÉ

Michel AUBIN — Michel AUCOUTURIER — Wladimir BERELOWITCH.  
Jean BONAMOUR (directeur de 1977 à 1979) — Jean BREUILLARD  
Jacques CATTEAU — Boris CHICHO — François-Xavier COQUIN  
Catherine DERETTO-GENTY — Efin ETKIND — Jacqueline FONTAINE  
Paul GARDE — René GIRAULT (directeur de 1977 à 1979) — Claudio  
Sergio INGERFLOM — José JOHANNET — Claude KARNOUOH — Basile  
KERBLAY — François de LABRIOLLE — Jean-Claude LANNE — René  
L'HERMITTE — Jean-Claude MARCADÉ — Michel MERYAUD — Yves  
MILLET (directeur de 1980 à 1989) — André MONNIER — Michel  
NIQUEUX — Claude ROBERT — Jean-Paul SEMON — Jean-Louis  
VAN REGEMORTER — Wladimir VODOFF — Héléne WŁODARCZYK.

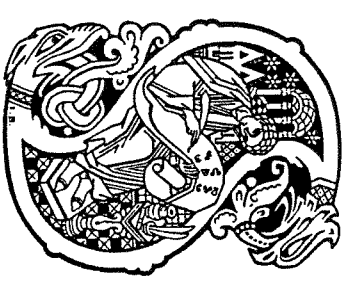
Les publications pour compte rendu ainsi que toute la correspondance  
concernant la rédaction et l'administration sont adressées à :

REVUE DES ÉTUDES SLAVES

# REVUE DES ÉTUDES SLAVES

TOME SOIXANTE-TROISIÈME  
FASCICULE 2

**CONTRE UNE VÉRITÉ EXCLUSIVE**  
Littérature polonaise de 1939 à 1989



PARIS  
1991