



LA CONSTRUCTION DE LA VRAISEMBLANCE DANS L'ŒUVRE DE KAZIMIERZ BRANDYS, PRATIQUES DE LA *MIMESIS*

Thibault DELEIXHE (Institut national des langues et civilisations orientales, Paris)

Introduction

Depuis la première monographie que lui consacre Jerzy Ziomek en 1964, Kazimierz Brandys est associé à l'idée de "vérité individuelle", celle d'un plaidoyer littéraire en faveur de la reconnaissance de la singularité de la biographie de chacun vis-à-vis des rouages colossaux de l'Histoire¹. Néanmoins, Brandys n'a pas toujours été le défenseur d'un particularisme subjectif, ni de la relative liberté de choix que celui-ci suppose pour l'individu. Lors de son entrée sur la scène littéraire, dans l'immédiate après-guerre, il défendait des positions staliniennes qui s'efforçaient de substituer au subjectivisme bourgeois l'objectivité des lois de l'Histoire, et donc d'imposer aux individus une masse de prescriptions et de proscriptions nécessaires à la réalisation de cette historiosophie eschatologique. C'était donc déjà sous le signe d'une certaine vérité, vérité infaillible de la dialectique matérialiste, que Brandys plaçait alors son écriture.

L'objectif de ce texte est donc de recomposer le glissement qu'a connu cette notion dans sa prose depuis son entrée sur la scène littéraire jusqu'à son roman *Wariacje pocztowe* (1972) [*Variations postales*]. Car, dans cette perspective, ce dernier apparaît comme le point culminant d'un rejet de la cohérence intelligible de l'Histoire au profit de la mise en exergue des contingences qui guident les destins individuels qui la traversent. Il ne s'agira néanmoins pas de s'intéresser à la place qu'occupe la vérité comme objet du discours, mais plutôt aux types de pratiques de *mimésis* littéraire que les évolutions de la compréhension du principe de vérité entraînent. En d'autres termes,

¹ J. Ziomek, *Kazimierz Brandys*, Varsovie 1964.

on s'intéressera moins à ce que Brandys dit — ou fait dire — de la vérité qu'aux analogies qui s'établissent entre la conception qu'il s'en fait et les moyens littéraires qu'il déploie pour bâtir dans ses textes la vraisemblance de l'univers qu'il dépeint.

Le postulat de vraisemblance

Brandys est essentiellement connu pour ses formes prosaïques, romans et nouvelles. Toutes ses œuvres s'inscrivent dans le cadre assez large du genre réaliste. Aussi fictionnelles qu'elles soient, elles contiennent ce qu'Aristote définissait dans sa *Poétique* comme un postulat de *vraisemblance*, soit l'ambition de toute *mimésis* de se présenter à son spectateur comme un récit possible. Le philosophe précisait toutefois que la vraisemblance ne peut être garantie que par un récit économe en actions. Les actions ne doivent être retenues pour intégrer le récit qu'à la condition d'être nécessaires à son intelligibilité. Par cet attachement à la concision de sa structure événementielle, la vraisemblance permet d'accéder à l'expression d'une vérité générale, vérité des phénomènes plutôt que de leurs réalisations singulières. Ceci distingue la fiction de l'histoire qui, elle, par l'accumulation de faits précis, s'attache à la description d'une vérité particulière².

Le type de véracité visée, générale ou particulière, se reflète donc dans le choix que l'auteur opère entre un récit réduit à sa structure narrative élémentaire, tendant vers une écriture ordonnatrice où les éléments s'agencent pour exposer leur cohérence explicative, ou un récit collectant des événements au-delà des besoins de sa seule intelligibilité et échappant à toute recomposition logique simple, proche de l'écriture historique.

Le cheval de bois, une vraisemblance classique

Né en 1916 à Varsovie au sein d'une famille juive assimilée, Brandys fût victime de l'implémentation des lois discriminatoires à l'encontre des juifs au cours de ses études puis de diverses tentatives de chantage lorsqu'il se cachait du côté aryen sous une fausse identité lors de la guerre. C'est donc avec un enthousiasme non feint qu'il accueillit le communisme et s'engagea en faveur de sa promesse d'un rejet irréversible des mesures antisémites de la Deuxième République de Pologne comme de l'extermination raciale du Troisième Reich³.

Il se révéla en tant que jeune prosateur avec deux romans écrits en 1944–1945 et publiés au sortir de la guerre : *Miasto niepokonane* (1946) [*La ville invaincue*] et *Drewniany koń* (1946) [*Le cheval de bois*]. Le premier était un récit de l'insurrection de Varsovie empreint de pathos où l'héroïsme simple des soldats de l'armée de l'Intérieur était opposé à la vanité des officiers de son État-major, prêts à sacrifier leurs troupes pour le prestige de la reconquête d'une barricade. Le second s'inscrivait dans la tradition du grotesque. Il dressait le portrait d'un jeune intellectuel incarnant l'ordre social de la Deuxième République incapable de se retrouver dans les réalités sociales d'après-guerre. La mesure de la dignité de chaque personnage y était le reflet de la justesse de ses convictions politiques. Ce système axiologique rigide dressait une ligne morale infranchissable entre les marxistes orthodoxes et le reste du monde. L'auto-

² Pour un exposé de l'histoire de la poétique, voire M. Jarrety, *La poétique*, Paris 2003. La présentation de la poétique aristotélicienne intervient aux pages 15–19.

³ A. Bikont et J. Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu* [L'avalanche et les pierres. Les écrivains vis-à-vis du communisme], Varsovie 2006, p. 45–46.

ironie du texte s'accommodait mal de ces raideurs et le rire de l'auteur, se voulant impertinent et démystificateur, avait plutôt les résonances arrogantes du rhétoricien convaincu de ses certitudes au point de mépriser celles d'autrui.

Les personnages de l'univers représenté dans *Le cheval de bois* ont donc été annexés sur des catégories socio-politiques rigides et normatives. Il convient ici de revenir un instant sur les conditions aristotéliennes de la vraisemblance de la représentation. Si la *mimésis* est avant tout la représentation d'une action, les caractères de ceux qui la mènent se définissent au travers de cette action. La vraisemblance de ces caractères est néanmoins conditionnée par leur convenance avec la Nature. Une femme ne devra ainsi pas exécuter un métier d'homme, au risque d'apparaître comme invraisemblable dans le récit. Lorsque le poète latin Horace reprit l'essentiel des thèses aristotéliennes dans son traité de poétique, l'*Épître aux Pisons*, il les assortit d'une visée morale : la poétique doit certes plaire mais elle doit aussi instruire. Dès lors que l'instruction morale du public dépend de sa satisfaction, ses attentes doivent être prises en compte. La question de la convenance s'en est trouvée dédoublée pour devenir celle de la convenance aristotélienne externe, soit correspondance avec la Nature, ainsi que celle de la convenance horacienne interne, soit correspondance avec les présuppositions de son public⁴. Ainsi, un valet devait non seulement être issu des communs pour correspondre aux réalités sociologiques de son époque mais il devait encore être surnois, étant attendu que c'était là la représentation que s'en faisait le public et qu'il aurait donc été *inconvenant* d'y déroger. Naturellement, la convenance interne n'a pu se maintenir en tant que prescription poétique, dans une transparence de consensus, qu'aussi longtemps que le public auquel elle s'adressait était homogène, et partageait donc des attentes communes. La Renaissance et le Classicisme ont encore pu compter sur une audience circonscrite à une classe compacte. Par ailleurs, l'émergence de la bourgeoisie, et à sa suite l'irruption du romantisme puis de la modernité, ont conduit à une contestation puis un abandon des règles prescriptives de la *mimésis* classique⁵.

Mais peut-être aurait-on tort de considérer que cette *mimésis* classique n'a jamais connu de résurgence ? À compter de 1934 et sous l'impulsion d'Andreï Jdanov, la poétique soc-réaliste a fait l'objet de simplifications successives qui l'ont amenée à se résumer à trois principes : la *subordination au Parti* (партийность), soit l'obéissance à ses directives esthétiques, la *charge d'idées* (идейность), soit l'absolue correspondance du propos de l'œuvre avec l'enseignement idéologique du Parti, et enfin le *nationalisme* (народность), soit l'obligation de décliner localement les propos de la métropole moscovite⁶. Le Parti s'instituait de la sorte en seul public légitime et fondait sa convenance interne sur un lien d'identité insécable avec ses présuppositions politiques. La vraisemblance du soc-réalisme apparaît donc moins comme une innovation qu'une réhabilitation de la vraisemblance classique, dans laquelle l'aristocratie aurait été remplacée par la nomenklatura qui escomptait désormais que le valet infailliblement surnois aurait fait place à un capitaliste invariablement corrompu.

Dans cette perspective, le *Cheval de bois* semble puiser ses modèles dans une époque pré-romanesque, s'inspirant d'un classicisme que Mikhaïl Bakhtine qualifiait volontiers de monologique, soit ne donnant voix qu'à un seul discours⁷. Et, en effet, tous les expédients du texte — personnages, événements, idées — semblent privés

⁴ M. Jarrety, *La poétique*, p. 25–31.

⁵ Ibid., p. 131–134.

⁶ Voir M. Aucouturier, *Le réalisme socialiste*, Paris 1998.

⁷ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris 1978.

d'autonomie, ils sont réduits au statut d'outils dont ce discours se saisit pour se formuler, s'exprimant dans chaque mot de chaque phrase et dans chaque réplique de chaque protagoniste, sans que soit jamais questionné le statut de la vraisemblance ainsi bâtie.

Ses ouvrages suivants *Między wojnami* (1948–1951) [*Entre les guerres*] et *Obywatele* (1954) [*Les citoyens*] se structurent autour d'une même vraisemblance classique. Les trajectoires biographiques des personnages sont toutes entières subordonnées aux lois de la dialectique matérialiste et seul l'ajout d'intrigues sentimentales en sus du plan socio-politique relativement linéaire du récit valut à ces romans un certain succès de librairie en comparaison aux productions soc-réalistes conventionnelles de la même époque.

Obrona Grenady [La défense de Grenade], une vraisemblance négociée

C'est avec son recueil de nouvelles *Czerwona czapeczka* (1956) [*Le petit chapeau rouge*], et plus spécifiquement avec sa nouvelle *Obrona Grenady [La défense de Grenade]* que Brandys opère un basculement. Dans cette nouvelle, il met en scène une troupe d'acteurs sommée par un dignitaire communiste, le docteur Faul, de jouer une pièce soc-réaliste médiocre, *L'équipe de choc*, malgré leur fascination pour le théâtre révolutionnaire d'avant-garde de Maïakovski. Le personnage du docteur Faul constitue une variation sur le thème du docteur Faust. Comme celui-ci, il a pactisé avec une puissance occulte — en l'occurrence le communisme — pour acquérir une force de conviction hors normes. À force de persuasion, le docteur Faul parvient à obtenir des acteurs qu'ils anesthésient leur sens esthétique au point de leur faire jouer ces pièces platement propagandistes.

Cette nouvelle se distingue de sa production précédente car, pour la première fois, le texte n'est plus le lieu de l'application mécanique d'une vraisemblance classique, mais précisément celui de la problématisation de son fonctionnement. La genèse de cet ouvrage remonte à l'ascension, au sein du parti, d'une fraction réformiste. Ce lézardement du bloc stalinien entraîna une fissure dans l'homogénéité de la convenance interne. L'auteur était confronté à la nécessité de faire figurer deux convenances simultanées dont la collision devenait inévitable. Ainsi, le Dr Faul est un *caractère* répondant à la *vraisemblance classique* de la pureté communiste, ses actions le définissent comme un convaincu de l'idéologie qu'il porte, inaccessible au doute. À l'opposé, Olek Just, le leader manifeste de la troupe, présente au moins deux failles. D'une part, malgré ses efforts sincères, il ne parvient pas à percevoir la vertu des prescriptions esthétiques du Dr Faul, ce dont témoignent les séances de consultation qu'il lui réclame. D'autre part, il s'est lié affectivement à l'assistante de la troupe, Julka Glińska, dont le mari est détenu au motif d'activités supposées d'espionnage. Olek se retrouve donc aux prises avec un conflit de loyautés : si le mari a trahi, comment Julka a-t-elle pu ne rien savoir de ses activités ? Et s'il n'a pas trahi, comment le communisme a-t-il pu se fourvoyer de façon aussi injuste ? De ce déchirement naît une brèche par laquelle va s'insinuer un doute douloureux, presque obsessionnel. Et c'est précisément pour surmonter et se débarrasser de la douleur lancinante de ce doute qu'il se contraint à appliquer avec un zèle volontairement aveugle les prescriptions du Dr Faul. Il incarne donc un *caractère* qui répond à un nouveau type de vraisemblance, il s'aligne sur la convenance réformiste que caractérise un doute quant à la justesse de sa propre action.

La rupture de l'œuvre consiste donc à permettre au doute de s'incarner pour s'exprimer, restaurant par là même une écriture romanesque au sein de laquelle au

moins deux voix tressent le récit en un dialogue. On assiste, de ce fait, à une confrontation au sujet de la représentation artistique qu'il convient de donner du réel. Cette confrontation donne au récit sa trame mais elle en structure également l'écriture en l'inscrivant dans une tension tangible entre vraisemblance classique et vraisemblance romanesque.

Naturellement, tout dialogue est un échange entre des interlocuteurs choisis et on ne peut s'empêcher de remarquer qu'en l'occurrence celui mis en scène dans *La défense de Grenade* se définit autant par le nouvel interlocuteur qu'il intègre que par les interlocuteurs qu'il élude. Les convenances prises en compte continuent de n'être celles que du seul public autorisé, à savoir le Parti, à cela près qu'elles reflètent sa récente fragmentation en deux fractions. Loin de se révolter, Brandys s'efforce plutôt de concilier la difficulté de ce dédoublement de la convenance interne en donnant voix à chacune de ses variantes. Mais les attentes de la société civile, par exemple, ne seraient-elles que celles des classes prolétaires pourtant décrites avec fracas par Adam Wazyk dans son *Poemat dla doroslych* (1954) [*Poème pour adultes*] (1957), ne sont pas encore prises en compte dans ce récit, elles ne s'incarnent en aucun caractère et demeurent donc silencieuses. Au surplus, l'œuvre se conclut certes sur la victoire morale de Just sur le Dr Faul, et donc du réformisme sur le stalinisme, mais elle n'adresse aucun reproche essentiel aux erreurs du passé (« Nous n'avons pas le temps, dit Just ; la vérité désormais est devant nous »⁸), se contentant d'en faire une étape dialectique nécessaire à la maturité de la révolution (« Écoute, dit Just en accélérant son allure, ce que nous avons voulu faire il y a cinq ans, nous le ferons mieux aujourd'hui »⁹).

Ainsi, *La défense de Grenade* se conclut sur un réengagement dans une *mimésis* réformiste qui se définit par l'instauration d'une vraisemblance fondée sur la négociation dialogique d'un doute quant à sa propre légitimité. On retrouve le même type d'oppositions, quoique distribuées de façon plus subtile, dans les consciences des protagonistes de son roman suivant, *Matka Królów* (1956) [*La mère des rois*] (1958). Les personnages du communiste d'avant-guerre Wiktor Lewen dont l'appareil du Parti se méfie, tout comme celui de son apprenti, le jeune Klemens Król, accusé à tort d'activités séditieuses, sont tous deux gagnés par des doutes quant à la vertu du stalinisme. Ce doute qui menaçait de déchirement la *mimésis* réformiste est néanmoins colmatée *in extremis* par la réaffirmation du jeune Klemens, pourtant torturé par la police politique, de sa foi dans l'avènement d'un communisme rénové.

Cette *mimésis* réformiste qui survivait au travers de sa négociation permanente ouvrait donc le champ à une interrogation sur ce que sa vraisemblance devrait être. Le roman allait progressivement investir le terrain de jeu que lui offrait cette interrogation, aidé en cela par la faillite de plus en plus patente du modèle politique qui avait fixé ses convenances internes et l'irruption subséquente d'un public neuf — la société civile — dont les attentes étaient résolument différentes.

Jak być kochaną ? [L'art d'être aimée], une vraisemblance inconvenante

Les nouvelles et romans précédents de Brandys s'engageaient dans une perspective instructive, tendues vers une finalité morale. Cette intention prescriptive les projetait dans le futur de l'action qu'elles espéraient induire. Elles ne s'inquiétaient donc d'histoire qu'en raison des éléments que celle-ci pouvait fournir à sa démonstration.

⁸ K. Brandys, *La mère des rois suivi de La défense de «Grenade»*. Paris 1956 (première édition), 1958 (pour la traduction), p. 226.

⁹ Ibid.

L'histoire s'en trouvait réduite, conformément à la *mimésis* classique, à la seule suite événementielle nécessaire à la cohérence qu'on lui pensait opportune. Marmontel notait effectivement, en 1787, dans ses *Éléments de littérature* : « Lorsqu'on a fait parler et agir un personnage comme il aurait agi et parlé en son temps, on a observé les convenances [externes, conformes à la Nature, note de T.D.] : mais si les mœurs de ce temps-là étaient choquantes pour le nôtre, en les peignant sans les adoucir, on aura manqué aux bienséances... [internes, conformes aux attentes du public, note de T.D.]. Ainsi, pour mieux observer la décence et les bienséances, on est souvent obligé de s'éloigner des convenances, en altérant la vérité ».¹⁰ Néanmoins, avec l'émergence de la négociation du vraisemblable, laquelle vint s'annexer sur un intérêt pour une réévaluation — moins idéologisée — du déroulement de la seconde guerre mondiale, l'histoire redevint une authentique question. Elle commença à intéresser non plus uniquement pour les tableaux honorables qu'elle recelait mais comme une vérité singulière enfouie sous les représentations qu'on en avait données.

Brandys semble avoir pleinement embrassé cette interrogation à partir de son recueil de nouvelles *Romantyczność* (1960) [*Romanticité*]. Dans sa nouvelle *L'art d'être aimée*, Felicja, une ancienne comédienne devenue une vedette de radio, se remémore ses années d'occupation au cours d'un vol de nuit. À l'époque, elle avait engagé tout son destin sur une décision, celle de dissimuler le collègue de scène dont elle était secrètement amoureuse, Wiktor Rawicz, qui était recherché par la gestapo. Alors que Wiktor se cache dans le fond du placard de son appartement, derrière un amoncellement de valises, deux soldats SS font irruption chez elle pour procéder à une inspection. Frustrés de ne pas y trouver leur suspect, les soldats SS violent Felicja. Celle-ci endure ces sévices sans jamais révéler la présence de son compagnon qui assiste, impuissant, à toute la scène. Par la suite, alors que l'occupation se prolonge, elle accepte de travailler pour le « Stadttheater » dirigé par l'occupant pour obtenir des papiers qui les mettent, elle et Wiktor, à l'abri d'autres poursuites. À la fin du conflit, elle est déclarée coupable de collaboration par un tribunal civil qui la sanctionne professionnellement en lui interdisant de se produire sur scène pendant trois ans. Néanmoins, tous ses sacrifices ne parviennent pas à lui gagner la seule chose qu'elle désirait vraiment : l'affection de Wiktor. Bien malgré elle, sa vaillance a fait naître chez son compagnon d'infortune un dégoût de sa propre lâcheté qui, au final, le pousse au suicide.

La narration, assumée par Felicja, se présente comme une interrogation ouverte, non résolue (présente jusque dans le titre polonais *Jak być kochaną ?*), sur le sens de son destin. Celui-ci est en quelque sorte mis en situation d'échec puisque l'homme à qui elle avait tout sacrifié ne lui a pas retourné son amour. La *mimésis* ne procède donc plus au moyen d'une réduction événementielle qui tend vers la cohérence de son récit : pour preuve, la vertu n'est pas récompensée par l'appréciation de son bénéficiaire, pas reconnue, et pire, condamnée par ses pairs. Par ailleurs, les convenances internes établies par le Parti sont rompues : l'héroïsme prend la forme d'une résilience passive et féminine aux violences sexuelles et à un procès injuste, plutôt que celle, alors consacrée par le goût commun, d'une lutte active et masculine. Dans cette nouvelle, Brandys se refuse donc à formuler l'histoire selon les bienséances du présent et s'efforce de la restituer en conformité avec les convenances de son époque passée, sans rien en omettre, toute *inconvenante* qu'elle puisse paraître.

¹⁰ Citation d'après M. Jarrety, *La poétique*, Paris 2003, p. 113.

En cela, Brandys s'écarte ostensiblement de la conception horacienne de la *mimésis* comme d'un outil d'instruction. Il n'y a en effet aucune moralité à tirer de ce récit. Son enseignement significatif s'inscrit dans une méta-réflexion, à savoir qu'une partie des récits qui l'avaient précédé avaient délibérément omis de s'intéresser aux faits pour ce qu'ils étaient. Ce faisant, Brandys abandonne également la prescription aristotélicienne de faire de la fiction un outil d'accès à une vérité générale, et donne l'exemple de l'emploi qu'on peut en avoir pour restituer une vérité particulière.

Variations postales, la mise en question de la vraisemblance

Si nous avons tenu à revenir sur le parcours qui a conduit Brandys à cette reconsidération de l'emploi de la *mimésis*, à son basculement d'une ambition explicative et moralisatrice vers la restitution des vérités singulières de l'histoire, c'est que ces deux approches se retrouvent placées au cœur de son roman le plus célèbre *Variations postales*, paru en 1972, auquel elles fournissent en quelque sorte sa dynamique fondamentale.

Comme le fait observer Tadeusz Błażejowski, tout ou presque a déjà été dit au sujet des *Variations postales*¹¹. Nous nous permettrons donc de ne revenir que brièvement sur son récit pour nous attarder plus longuement sur la façon dont celui-ci se structure.

Cet ouvrage se compose d'un échange de lettres au sein d'une même famille, de père en fils, sur sept générations, de 1770 à 1970. Chaque père adresse une lettre unique à son fils qui lui répond, avant de devenir père à son tour et de réitérer le même processus avec son fils. Ainsi que le note Marcin Wołk, les lettres réunies dans le roman sont le résultat, — naturellement fictif — d'une sélection éditoriale au sein d'une correspondance supposément plus volumineuse¹². Elles sont pourtant agencées de manière harmonieuse et, de ce fait, ne requièrent pas de commentaires supplémentaires pour former un ensemble intelligible.

La narration se construit sur deux axes. Chaque paire de courriers est échangée entre un père et son fils dans un délai relativement court et constitue donc un plan synchronique, en quelque sorte horizontal, de déroulement du récit. Mais la superposition de ces plans synchroniques laisse entrevoir une série de motifs qui se poursuivent de génération en génération et tracent un plan diachronique, en quelque sorte vertical, de déroulement du récit. Ainsi chaque couple de lettres constitue à sa façon une unité de récit, l'équivalent d'une nouvelle historique évoluant autour d'une problématique commune au père et au fils et portée par une stylisation remarquable du langage épistolaire d'époque. Mais celles-ci sont liées entre elles, au-delà de la filiation

¹¹ Voir, entre autres, H. Kurczab, *Problemy odbioru Wariacji pocztowych K. Brandysa* [Les problèmes de réception des *Variations postales* de K. Brandys], *Prace Humanistyczne* 1986, n° 27, p. 281–318 ; S. Wysłouch, *Od socjologii do etyki. O twórczości K. Brandysa* [De la sociologie à l'éthique. De l'œuvre de K. Brandys], *Pamiętnik Literacki* 1989, n° 3, p. 119–138 ; L. Burska, *Gesty i historie sekretne. O Wariacjach pocztowych K. Brandysa* [Gestes et histoires secrètes. À propos des *Variations postales* de K. Brandys], [in :] *Stare i nowe w literaturze najnowszej. Z problemów literatury polskiej po 1945 roku* [L'ancien et le nouveau en littérature contemporaine. Problèmes de littérature polonaise d'après l'an 1945], L. Wiśniewska (dir.), Bydgoszcz 1996, p. 110–116 ; B. Kaniewska, *Jak się K. Brandys z historią zmagał. O Wariacjach pocztowych* [Comment K. Brandys a lutté avec l'histoire. À propos des *Variations postales*], [in :] *Interpretacje aksjologiczne* [Interprétations axiologiques], W. Panas et A. Tyszczyk (dir.), Lublin 1997, p. 268–279 ; A. Czyżak, *Kazimierz Brandys*, Poznań 1998.

¹² M. Wołk, *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa*, Toruń 1999.

des protagonistes, par la récurrence de certains détails, la répétition de situations et la réitération de faits passés.

Le récit comporte sept unités synchroniques composées par les échanges de lettres datées de l'an 1770, 1799, 1833, 1867, 1900, 1932 et 1970. On pourra noter la proximité entre ces dates et des événements capitaux de l'Histoire de la Pologne tels que la Confédération de Bar initiée en 1768, le troisième partage de la Pologne de 1795, l'insurrection de novembre 1831, l'insurrection de janvier 1863, l'instauration du régime autoritaire de la *Sanacja* en 1926 ou encore la campagne anti-sémite et anti-intellectuelle de mars 1968. Ainsi chaque récit synchronique, sans pour autant être un récit de ces événements historiques, baigne dans un climat particulier, nourri du sentiment d'un drame récent.

Par ailleurs, cet empilement des plans synchroniques permet de représenter la façon dont ces histoires individuelles percolent au travers des générations de la famille Zabierski. De nombreux éléments biographiques se répercutent d'époque en époque, se reformulant à chaque itération pour présenter une version moins exacte de ce que le lecteur avait pu lire dans les pages précédentes.

Les dérives de la vraisemblance classique

Dans le courrier qui conclut le roman, écrit au début des années 1970 par Zyndram Zabierski — un anagramme de Kazimierz Brandys qui indique le lien d'identité qui s'établit entre ces deux instances — ce dernier relate un incident à première vue anodin qui va lui servir de point de départ à une réflexion sur ce processus de percolation des vérités anciennes. Une amie de son fils avait été engagée comme figurante pour le tournage d'une scène d'exécution publique pour un film sur l'occupation. Or, il apprend qu'elle en a finalement été écartée au motif qu'elle ne tombait pas « de façon attrayante » :

« Je voulais l'éclairer sur une certaine manipulation : le passé s'hérite sous la forme d'un mensonge commun à usage général. Le moment où l'histoire advient est généralement insouciant. Dans le passé, je n'étais pas major mais ils ont reçu notre passé comme un scénario avec nous dans les rôles de majors. Et dans ce pluriel, il y a déjà une manipulation de l'histoire. Le film verra le jour — moi je mourrai. Et j'emporterai avec moi ma vérité individuelle. Elle ne pourra être prise en compte qu'après un certain temps. Quand l'histoire aura séché et se sera agglomérée avec la culture, alors il sera possible d'y apposer ma vérité — mais comme art. Alors seulement. »¹³

Dans ce fragment, le film symbolise naturellement l'acte de représentation du passé. Brandys rejoint donc les thèses d'Aristote sur la *mimésis* lorsqu'il met en exergue que les représentations trahissent un penchant naturel à l'esthétisation. Même un acte aussi barbare qu'une exécution publique doit présenter un certain attrait. Ainsi,

¹³ K. Brandys. *Wariacje pocztowe* [Variations postales]. Londres 1989, p. 137. (Les traductions, pour cet ouvrage, sont de l'auteur de l'article.)

[Chciałem mu wyjaśnić pewną manipulację: przeszłość się dziedziczy w postaci wspólnej nieprawdy dla powszechnego użytku. Moment stawiania się historii jest zwykle lekkomyślny. W przeszłości nie byłem majorem, ale oni dostali naszą przeszłość jako scenariusz z nami w role majorów. I w tej liczbie mnogiej jest już manipulacja historii. Powstanie film — ja umrę. I ze mną odejdzie moja prawda pojedyncza. Można ją będzie uwzględnić po pewnym czasie dopiero. Gdy historia obesznie i sklei się z kulturą, wtedy będzie można nanieść moją prawdę — ale już jako sztukę. Wtedy dopiero.]

la pire des brutalités est-elle adoucie dès lors qu'elle fait l'objet d'une représentation. Il en va de même du grade dont on décore Zyndram. Ancien résistant fait captif et interné dans un camp de concentration, ce dernier a été surnommé « Major » par ses connaissances, un grade qu'il n'a en réalité jamais possédé mais dont ses proches le gratifient comme d'une mesure indemnitaire pour ses souffrances.

Zyndram identifie clairement la source de cette dérive : « ils ont reçu notre passé comme un scénario avec nous dans les rôles de majors. Et dans ce pluriel, il y a déjà une manipulation de l'histoire ». Ainsi, la volonté de condenser l'histoire en un récit resserré, l'opération de glissement métonymique d'un sort unique vers l'incarnation d'un destin communautaire, ce passage du singulier au pluriel, est une falsification puisqu'il sacrifie la complexité de la vérité individuelle de l'histoire à sa représentation idéalisée. Et dans ce processus collectif de généralisation de la mémoire, à mesure que les faits historiques s'éloignent dans le temps, ils perdent en précision ce qu'ils gagnent en majesté. Ainsi, à mesure que les aïeux se retirent vers le néant de l'oubli, l'ombre de leur silhouette s'étire pour intimider leurs descendants.

Paradoxalement, si la représentation de l'histoire avait été la cause première de l'enfouissement de sa vérité individuelle, dans un second temps, c'est elle que Brandys suggère comme outil de son salut. En effet, une fois que l'histoire « se sera agglomérée avec la culture », soit lorsque le récit singulier aura été modifié de façon à pouvoir intégrer le récit général, alors seulement on pourra en définir la vérité — par l'« art ». C'est une affirmation problématique dans la mesure où l'acte à l'origine de la perte de la vérité, la représentation, est celui-là même qui est préconisé pour la rétablir. En fait, l'affirmation de Brandys n'est une contradiction qu'en apparence et elle s'explique aisément dès lors que l'on admet deux précisions. D'une part, Brandys postule que cette séquence chronologique est inévitable : la représentation doit figer l'histoire dans un tableau général pour que celui-ci puisse ensuite être contesté. D'autre part, Brandys établit une distinction entre le premier type de représentation, d'ordre universel, et le second, d'ordre spécifiquement artistique : si le premier correspond à la narration simple que tout un chacun se fabrique pour ordonner les événements qu'on lui rapporte, et qu'une pente naturelle incline vers une synthèse idéalisante des faits, le second correspond aux narrations complexes que produisent les artistes et qui visent, à rebours, à complexifier les narrations premières pour rétablir leurs ambiguïtés. De la sorte, Brandys livre une description forte du principe qui a structuré son roman : *Variations postales* est une tentative de donner à voir les façons dont l'histoire « sèche » en un récit général mais, aussi et surtout, une opportunité de rétablir, par son art littéraire, les vérités individuelles dont ce récit général est issu.

Le genre épistolaire, vraisemblance *in statu nascendi*

Pour ce faire, plutôt que de recourir à une relecture du passé depuis le lointain présent de son auteur, laquelle jouirait de ce recul pour l'organiser en un ensemble intelligible, Brandys a fait le choix du genre épistolaire qui offre la possibilité à chaque tranche du passé de s'écrire au présent. Chaque bloc synchronique vise donc à une représentation de soi par soi à laquelle Brandys s'est efforcé de garantir le plus d'autonomie possible. Il est aidé en cela par le ton confessionnel qu'induit l'art épistolaire, lequel lui permet de mettre en scène l'auteur de chaque lettre comme une conscience aux prises avec soi-même. La représentation est ainsi saisie *in statu nascendi*, alors qu'elle tâtonne pour se formuler, recherchant avec une difficulté palpable à établir sa cohérence sans jamais pleinement y parvenir. De la sorte Brandys

réfute que l'histoire ait jamais connu un moment de certitude quant à elle-même, que les faits aient jamais existé en-dehors de leur interprétation et qu'il soit dès lors possible de revenir à un statut de clarté originelle.

Par ailleurs, cette solution permet de prendre ses distances vis-à-vis de la question délicate des *convenances internes* qui conditionnaient la vraisemblance dans la *mimésis* classique. Dès lors qu'un chapitre est présenté, par exemple, comme une lettre du XVIII^{ème} siècle, nous ne pouvons plus nous offusquer de l'inconvenance de l'aveu que l'on y trouve d'une liaison sexuelle avec une guenon. Puisque le courrier est — ou feint d'être avec suffisamment de brio stylistique — un document, il récuse toute prétention à être un récit conçu pour l'édification de son audience. Il en découle que sa vraisemblance ne relève que des seules *convenances externes* (soit de la plausibilité) de la situation présentée. Il échappe dès lors aux censures morales de l'époque de sa réception. Lorsque l'on songe à la violence de la campagne moczarienne¹⁴ en faveur d'une relecture héroïsante de l'histoire nationale, on comprend rapidement l'intérêt que ce processus présentait.

Enfin, le présent de cette représentation offre également de montrer comme il s'alourdit au fil des générations du poids d'un passé familial. Non seulement les protagonistes successifs peinent à établir le sens de leur existence propre mais leurs tentatives sont rendues encore plus compliquées par les interférences que génèrent les bribes d'histoire familiale qui leur parviennent du passé. Le roman comporte de nombreuses résurgences de ce type : la figure du singe, celle de la famille juive voisine des Hirszkowicz, le domaine familial de Szymowizna. Toutefois, le motif qui se répète avec le plus d'insistance est très certainement celui de l'archange Michael.

Le motif angélique, histoire d'une résurgence

Lors du deuxième échange de lettres, qui a lieu entre Jakub et Seweryn en 1779, le fils écrit à son père que son frère Michaś¹⁵ semble avoir été consacré comme le nouveau saint d'une secte inspirée d'une religion orientale. Il a lui-même été témoin d'un rite étrange, presque chamanique, qui visait à déclencher chez Michaś un état de transe mais il a depuis perdu toute trace de son frère et désespère de le retrouver.

Seweryn devenu père, il adresse un courrier à son fils, Jan Nepomucen, dans lequel il relate comment lors de sa retraite de Russie au sein des armées napoléoniennes, alors qu'amputé d'une jambe, il avait été laissé pour mort dans une église, son frère lui apparut au sommet d'une falaise, embrasé de lumière, et l'enjoignit de se ressaisir et d'échapper à son destin funeste. Suite à cette apparition, Seweryn trouva la force de surmonter son dégoût et de manger sa propre jambe, ce qui lui permit de survivre jusqu'à son sauvetage. Ce même frère devait se présenter dix ans plus tard au domaine familial, frappé d'un mutisme complet. Ne sachant que faire de lui, Seweryn lui confia son intention de le faire interner dans une institution de soins pour malades mentaux.

¹⁴ Mieczysław Moczar fut le Ministre des Affaires Intérieures de la République Populaire de Pologne de 1964 à 1968 et le leader informel de la fraction interne au Parti Communiste dite des «Partisans». Ambitionnant de devenir Premier Secrétaire, lui et sa fraction popularisèrent une rhétorique nationaliste et antisémite sur laquelle ils cherchèrent à s'appuyer pour écarter leurs rivaux politiques, souvent d'origine juive. Son ascension politique fut bloquée par Władysław Gomułka et le Kremlin. Il est considéré comme l'inspirateur de la campagne antisémite et anti-intellectuelle de mars 1968.

¹⁵ Michaś est le diminutif, c'est-à-dire la version affective employée en famille ou entre amis, du prénom Michał, l'équivalent polonais de Michel.

À ces mots, Michaś lui adresse la parole pour la première fois et lui dit, en termes ambigus, l'avoir pourtant sauvé dix ans plus tôt avant de conclure : « Dis-moi, cher frère, pourquoi continues-tu de te ronger ? »¹⁶. Saisi de fureur, Seweryn le gifle. Profondément blessé, Michaś se donne la mort le soir même avec le canon laissé par leur grand-père Prot dans la chapelle qu'il avait érigée en l'honneur du monde animal.

À ce stade de sa lecture, il est impossible au lecteur d'établir un quelconque lien entre Michaś, une falaise embrasée et d'étranges capacités télépathiques. Le petit fils de Seweryn, Hubert, livre l'une des clefs de cette énigme lorsque dans sa lettre de 1867, il fait mention de l'existence d'une Zabersky Valley, à proximité du désert de Mohave, dans la Vallée de la Mort, où se serait installée vers 1810 une communauté de croyants étranges, mi-fouriéristes, mi-bouddhistes, guidée spirituellement par un certain Michael¹⁷. La communauté aurait été mise à mort par les Indiens à l'exception dudit Michael dont le charisme magnétique leur fit craindre que son esprit ne revienne les hanter après sa mort. Celui-ci erra longtemps dans la vallée après le massacre de sa communauté avant de disparaître sans laisser de traces.

Enfin, le fils de Julian, Zyndram, sculpteur, partisan de l'armée de l'Intérieur sous l'occupation allemande et survivant des camps, écrit en 1970 à son fils Jacek, vivant aux États-Unis, qu'il lui est apparu dans un rêve, perché au sommet d'une falaise rouge, et qu'il a alors décidé de s'inspirer de ses traits pour la figure de l'ange qu'il prévoyait de sculpter pour la crèche qu'il était en train de réaliser. Par ailleurs, il évoque à plusieurs reprises le voyage que son fils envisage d'entreprendre dans la vallée de la Mort du désert Mohave. L'un des étudiants auxquels Zyndram enseigne à l'académie des Beaux-Arts lui a expliqué que c'était là que les hippies se réunissaient avant d'entamer leurs pèlerinages vers l'Inde en quête d'une sagesse orientale.

Qu'il s'agisse de son apparition surnaturelle dans une chapelle, de son sacrifice pour le rachat des péchés de son frère ou de sa résurgence dans les rêves de Zyndram, les lettres se suivent pour tracer en pointillés la silhouette d'un personnage aux propriétés angéliques. Si l'évolution de cette figure nous intéresse, c'est qu'elle met en lumière la fonction du croisement qui est opéré au sein de ce roman entre les axes synchronique et diachronique. Si l'enchaînement des missives permet de replonger le lecteur à chaque courrier dans un nouveau présent, chacun de ces présents est aussi une occasion de contempler le passé qui le précède. Ainsi, à mesure de sa progression dans l'ouvrage, le lecteur peut comparer les évocations du passé familial avec les faits qu'il a lui-même lus sous la plume de ceux qui en ont été les témoins directs. Cette confrontation répétée permet de mesurer l'inflation de grandeur et de noblesse auxquels on soumet ces faits.

Revenons un instant sur le cas de Michaś. Si l'on collecte minutieusement les données factuelles à son sujet dispersées dans le roman, on apprend qu'il était en réalité un être humain de chair et d'os qui intégra une secte, en devint le premier chapelain et s'élança dans une aventure hasardeuse qui s'acheva sur le massacre de ses coreligionnaires. Mais les membres de sa famille, confrontés à son mutisme, ne disposaient pas de l'entièreté de ce récit. Aussi, lorsqu'ils cherchèrent à produire une narration qui restituât du sens à sa disparition, à son retour et à son suicide, ils puisèrent dans la tradition romantique des modèles de récits, exhumant en l'espèce celui du prophète martyr. Cette revisitation du récit du frère mutique présentait de nombreux avantages. Tout d'abord, elle disculpait partiellement Seweryn de son auto-

¹⁶ „Powiedz mi bracie, czemu ty dalej pożerasz siebie?”, K. Brandys. *Wariacje ...*, p. 54.

¹⁷ Ibid., p. 87–88.

anthropophagie en faisant porter à l'apparition de son frère une part de responsabilité de cet acte. Ensuite, elle euphémisait la brutalité de son suicide pour suggérer un sacrifice d'ordre christique, consenti pour le salut de l'âme de son frère. Et effectivement, à mesure que le temps historique s'écoule dans le roman, la figure historique de Michaś s'estompe, les reliefs de sa biographie se dissipent et laissent place à des avatars ectoplasmiques, des échos lointains d'une mythologie familiale dont on a perdu le point d'origine mais qui continue de hanter les mémoires. C'est ainsi que si son frère Seweryn lui prête des talents miraculeux en 1799, Julian croit déjà tenir de source sûre en 1932 qu'il aurait personnellement mené les Indiens dans leur lutte pour leur indépendance. Et voici qu'en quatre générations, le petit frère manipulable embarqué dans un fiasco mystique est devenu un héros militaire défenseur des peuples opprimés.

Le cachot-mausolée, au croisement des vraisemblances

Dans la culmination de sa lettre, Zyndram raconte comment il a été confronté à la masse de fragments qui composent cette mythologie familiale. Au cours d'une virée alcoolisée, il échoue sur les terres de Szymowizna où il se laisse convaincre de visiter un ancien cachot reconverti en musée où sont entreposés des objets historiques du passé local : « Dans la pacotille puissante et authentique on retrouve les esprits de nos aïeux. Et c'est ça qui m'a paralysé, tu comprends, ça m'a tellement saisi, cette pacotille spectrale, naturaliste ».¹⁸

Les objets que Zyndram observe, par leur entassement et la pauvreté de la scénographie où ils prennent place, lui apparaissent sous un jour neuf : ils cessent d'avoir une valeur de trace historique et se révèlent, contemplés dans leur nudité, comme de vulgaires reliques, de la pacotille, soit des artefacts de provenance indéfinie et suspecte. Et pourtant, c'est dans ces artefacts qu'il reconnaît l'esprit de ses aïeux dont il aurait pourtant juré qu'il était authentique. Il comprend dès lors brusquement que l'histoire de sa famille n'est ni plus ni moins que l'amas artificiel de ces bribes douteuses. C'est en cela qu'il peut simultanément qualifier cette pacotille de naturaliste et de spectrale : ces reliques ont autrefois été des objets ancrés dans un présent mais cela fait longtemps qu'on a perdu toute trace de leur histoire individuelle, ils ont été en quelque sorte désincarnés pour devenir des avatars d'eux mêmes, disponibles aux usages du récit général pour lesquels on les mobiliserait.

« Je sentais l'odeur d'huile brûlée et mes aigreurs d'estomac, j'en ai été pris de nausée. [...] Après cette nuit, je me suis senti caricaturé. Par moi-même, devant moi-même. Ce type m'a vidé de quelque chose, il a extrait mes entrailles pour les pendre à des crochets comme des boudins.»¹⁹

Déjà aux prises avec la difficulté de construire une narration de son existence qui fasse sens, Zyndram est submergé lorsqu'il réalise que ses tentatives sont vaines puisqu'elles procèdent d'une croyance erronée en son identité historique. La poignée de certitudes qui l'inscrivaient dans un récit généalogique sont exposées là devant lui

¹⁸ Ibid., p. 138. [W prawdziwych, potężnych chałach straszą duchy przodków. I to mnie obezwładniło, rozumiesz, to mnie tak wangażowało, ta chałowatość widmowa, naturalistyczna.]

¹⁹ Ibid., p. 138. [Czułem swąd oleju i zgage, chciało mi się rzygać. [...] Po tej nocy czułem się skarykaturowany. Sam przez siebie, przed sobą. Opróżnił mnie z czegoś ten facet, wnętrznosci ze mnie wyjął i porozwieszał na haczki jak kiszki.]

comme autant de preuves de leur complète manufacture, de leur absolue conventionnalité.

C'est pour ça que j'ai commencé à les injurier. [...] J'étais à l'agonie pendant une semaine, geignant rien qu'à leur souvenir. Et cette pensée atroce que moi aussi je charrie pareil cachot-mausolée ! Un cabinet de curiosités — avec ses chaînes, ses moustaches et sa main de cire ! Que moi non plus je ne peux rien m'offrir d'autre que ce culte des ordures, que je ne suis bon qu'à receler des reliques plus ou moins kitsch ».²⁰

Le pire n'étant pas tant que la solidité du récit généalogique auquel il s'accrochait ait été ébranlée par la révélation qu'il s'agissait d'un montage de pièces détachées, mais encore que ces pièces aient été si communes, qu'elles s'avèrent, une fois extraites de leur mise en scène, ce fatras de symboles sans grâce, empruntés au grand récit national dont il avait pensé se singulariser.

Conclusion

Fondamentalement, la frustration de Zyndram tient à la prise de conscience que l'élucidation du sens de son existence passe aussi par la compréhension de la façon dont il a intégré les symboles collectifs à sa propre histoire individuelle. Zyndram ne peut échapper au cachot-mausolée qu'il partage avec sa communauté nationale. Sa seule issue est d'en comprendre le fonctionnement. Si l'on veut bien considérer que ce constat était commun au narrateur et à l'auteur des *Variations postales*, on peut alors lire ce roman comme la tentative de s'acquitter de cette tâche : reconstituer une généalogie qui rende compte de la circulation du passé et permette de mesurer son impact sur tout présent auquel on s'arrête.

Cet exercice a nécessité de recourir à l'opposition mentionnée en introduction entre une *mimésis* classique, tournée vers l'expression du général au travers d'un récit ne craignant pas sa propre idéalisation, et une *mimésis* moderne, profondément romanesque, mettant en scène les efforts d'un narrateur pour produire un récit sur lui-même. Ainsi, il y a dans ce roman deux récits qui se croisent et s'entrechoquent, l'un collectif et familial qui procède de cette idéalisation et mythifie son passé, et l'autre individuel et singulier qui s'efforce de formuler sa cohérence dans l'immédiateté du présent. Or, dans cette scène finale, ce récit au présent prend conscience du fait qu'il ne peut parvenir à se formuler pleinement que s'il se livre d'abord à une analyse des rouages de la *mimésis* classique qui a produit les certitudes sur lesquelles ils fondent sa production d'une *mimésis* moderne. Et si l'on compatît avec le désespoir de Zyndram Zabierski lorsqu'il réalise l'ampleur de l'entreprise qui l'attend, on doit reconnaître à Kazimierz Brandys la virtuosité avec laquelle il s'y est lui-même employé dans ses *Variations postales*.

²⁰ Ibid., p. 138–139. [Dlatego lżyć je zacząłem. [...] Dogorywałem przez tydzień, na samo wspomnienie jęcząc. I ta myśl koszmarna, że ja też noszę w sobie taki loch-mauzoleum! Gabinet osobliwości — z łańcuchami, wąsami i woskową ręką! Ze mnie także na nic innego nie stać, tylko na kult odpadków. Na chronienie w sobie relikwi mniej lub bardziej kiczowatych.]

BIBLIOGRAPHIE

- M. Aucouturier, *Le réalisme socialiste*, Paris 1998 ;
M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris 1978 ;
T. Błażejowski, *Fragment o Wariacjach pocztowych*, Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica 2002, n°5, p. 127–136 ;
K. Brandys, *Drewniany koń*, Varsovie 1946 ;
—, *Matka Królów*, Varsovie 1957 ; *La mère des rois*. Paris 1958 ;
—, *Miasto niepokonane*, Varsovie 1946 ;
—, *Obrona Grenady*, [in:] *Czerwona czapeczka*, Varsovie 1956; *La défense de „Grenade”*, [in:] *La mère des rois*, trad. fr. V. Achères, Paris 1958 ;
—, *Wariacje pocztowe*, Londres 1972 ;
L. Burska, *Gesty i historie sekretne. O Wariacjach pocztowych K. Brandysa*, [in:] L. Wiśniewska (éd.), *Stare i nowe w literaturze najnowszej. Z problemów literatury polskiej po 1945 roku*. Bydgoszcz 1996, p. 110–116 ;
A. Czyżak, *Kazimierz Brandys*, Poznań 1998 ;
H. Gosk, *Zamiast końca historii: rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne*, Varsovie 2005 ;
M. Jarrety, *La poétique*, Paris 2003 ;
B. Kaniewska, *Jak się K. Brandys z historią zmagal. O Wariacjach pocztowych*, [in:] W. Panas et A. Tyszczyk (éd.), *Interpretacje aksjologiczne*, Lublin 1997, p. 268–279 ;
H. Kurczab, *Problemy odbioru Wariacji pocztowych K. Brandysa*, Prace Humanistyczne Towarzystwa Naukowego w Rzeszowie 1986, n° 27, p. 281–318 ;
R. Magryś, *«Jak kamienie przez Boga rzucone na szaniec !» Motywy emigracyjne i demaskacja mitów narodowych w Wariacjach pocztowych Kazimierza Brandysa*, Tematy i Konteksty 2011, n° 1, p. 222–237 ;
M. Medecka, *Epistolograficzny «apokryf rodzinny»*, Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska 2004, n° 22, p. 79–91 ;
M. Wołk, *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa*, Toruń 1999 ;
S. Wysłouch Seweryn, *Od socjologii do etyki. O twórczości Kazimierza Brandysa*, Pamiętnik Literacki 1989 (3), vol. LXXX, p. 119–138 ;
J. Ziomek Jerzy, *Kazimierz Brandys*, Varsovie 1964.

THE STRUCTURE OF VERISIMILITUDE IN THE WORKS OF KAZIMIERZ BRANDYS AND THE PRACTICE OF *MIMESIS*

This article offers a reading of the evolution of Kazimierz Brandys's approach to the notion of truth. However, what is analyzed is not the presence of the concept in the writer's works but the relation that the author establishes with it by the very act of representation. This relation materializes in the implementation of formal literary means in order to construct the verisimilitude of the depicted fictional universe. The article highlights the transformation of the practice of *mimesis* understood in the classical Horatian sense leading to its questioning by means of confrontation with a modern novelistic *mimesis*.

KEY WORDS: Kazimierz Brandys; *Wariacje pocztowe* [Postal Variations]; poetics; mimesis; Aristotle; Horace; verisimilitude; appropriateness; individual truth; epistolary novel; family saga; mythography.

KONSTRUKCJA PRAWDOPODOBIENSTWA W DZIELE KAZIMIERZA BRANDYSA, PRAKTYKI *MIMESIS*

W artykule zaproponowano analizę ewolucji stosunku Kazimierza Brandysa do pojęcia prawdy. Nie jest to jednak analiza obecności tego tematu w prozie autora, ale odtworzenie stosunku po-

wieściopisarza do aktu odwzorowania rzeczywistości, który aktualizowany jest poprzez wykorzystanie formalnych środków literackich w celu skonstruowania prawdopodobieństwa fikcyjnego uniwersum. Artykuł śledzi przemianę tej relacji wobec prawdy od praktyki *mimesis* pojętej w sposób klasyczny (w rozumieniu horacjańskim) do jej zakwestionowania poprzez zderzenie z nowoczesną *mimesis* powieściową.

SŁOWA KLUCZOWE: Kazimierz Brandys; *Wariacje pocztowe*; poetyka; *mimesis*; Arystoteles; Horacy; prawdopodobieństwo; stosowność; prawda pojedyncza; powieść epistolarna; saga rodzinna; mitografia.