



LA PARODIE DE LA *LONGUE DURÉE* : L'HISTOIRE VUE PAR KAZIMIERZ BRANDYS (*VARIATIONS POSTALES*, 1972) ET ANDRZEJ BART (*RIEN NE VA PLUS*, 1991)

Kinga SIATKOWSKA-CALLEBAT (Sorbonne Université, Paris)

«...le passé s'hérite sous la forme d'une anti-vérité commune à usage général.»¹

(Kazimierz Brandys)

Le roman *Wariacje pocztowe* [*Variations postales*] de Kazimierz Brandys, considéré par certains comme l'œuvre majeure de cet auteur², paraît en 1972, dans le contexte des événements qui ont suivi mars 1968 et touché l'auteur lui-même. Au moment de l'écriture, il passe plusieurs années en France, envisageant l'émigration. Brandys propose dans ce livre de revisiter deux siècles de l'histoire polonaise (de 1770 à 1970) sous un angle qui bouscule la vision stéréotypée de cette période, provoquant plusieurs réactions polémiques³. Publié près de deux décennies plus tard (mais écrit au début des années 1980), *Rien ne va plus*⁴ d'Andrzej Bart, reçoit un accueil bien plus favorable, récompensé

¹ «... przeszłość się dziedziczy w postaci wspólnej nieprawdy dla powszechnego użytku», K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, Varsovie 1994, p. 207 ; le roman n'ayant pas été traduit en français à ce jour, toutes les traductions sont de l'auteur de l'article (K.S.C.).

² Cf. *Wariacje pocztowe Kazimierza Brandysa*, I. Iwasiów, J. Madejski (dir.), Szczecin 1999.

³ Cf. par exemple J. Smulski, *Wariacje pocztowe. Kilka uwag historyka literatury [Variations postales. Quelques réflexions d'un historien de la littérature]*, [in:] *Wariacje pocztowe...*, I. Iwasiów, J. Madejski (dir.), p. 30–36.

⁴ A. Bart, *Rien ne va plus*, trad. fr. d'E. Destrée-Van Wilder, Lausanne 1993 (le titre original est en français). Au sujet du roman de Bart j'écris également dans l'article *Comment (ne pas) représenter l'Histoire. Les 'petites histoires' polonaises après 1989*, [in:] *Réécritures de l'histoire en Europe centrale et orientale après 1989*, S. Fiszler, A. Nivière (dir.), Nancy 2017, p. 191–208, ainsi que dans *Epitafia dla romantyzmu polskiego na przełomie lat 80. i 90. XX wieku*, [in:] *Romantyzm późnej nowoczesności*, P. Śniedziwski (dir.), Poznańskie Studia Polonistyczne (numéro on-line, en préparation).

par le prestigieux prix Kościelski en 1991. Bart y propose de revoir les deux mêmes siècles de l'histoire polonaise, en clôturant son livre au même moment que Brandys : avec l'émigration après mars 1968 et le marasme qui le suit. Coïncidence ? D'autant plus troublante que Bart, parmi d'autres casquettes, porte celle de cinéaste et réalise une série de films documentaires consacrés à la ville de Łódź, dont celui intitulé *Marian Brandys*, s'intéressant à toute la famille des Brandys⁵. L'œuvre de son frère Kazimierz ne lui était donc certainement pas étrangère. Cependant ce n'est pas tant la question d'une parenté possible qui importe ici que le traitement de l'Histoire que nous proposent ces deux auteurs, et qui reste à plus d'un titre semblable.

Chacun des deux auteurs utilise un artifice qui permet de suivre — à la fois à distance et tout en plongeant au cœur même des événements historiques — ces deux siècles de l'Histoire qui ont contribué à forger une mémoire culturelle polonaise commune : entre partages, insurrections, guerres mondiales et domination soviétique ; mémoire d'un peuple « choisi » pour souffrir le « martyr » de l'Histoire : deux siècles d'oppression par les pays copartageants (*zabory* — partages en polonais, sonne clairement dans le nom *Zabierski* des protagonistes de Brandys, toujours friand de procédés onomastiques). Pour revisiter cette vision stéréotypée de l'Histoire dans son ensemble, Brandys se tourne vers l'une des formes les plus anciennes : le roman épistolaire, qu'il déforme et exploite à sa manière⁶, alors que Bart introduit dans son roman un narrateur qui brouille tout référent au réel : le point d'observation est confié à un libertin italien, le prince d'Arzipazzi, ou plutôt son âme, immortalisée dans le tableau par un peintre diabolique⁷ que le hasard amène en Pologne au moment de l'insurrection de Kościusko. Nous sommes donc en apparence face à des procédés littéraires qui devraient permettre d'ordonner le passé dans sa *longue durée*⁸, perçu avec l'ingérence interprétative du présent. Or, il n'en est rien. Chaque auteur, à sa manière, tente de déconstruire l'Histoire pour accéder à un passé, fictionnel à outrance (les événements des plus invraisemblables caractérisant les œuvres des deux auteurs), et de plonger davantage dans le chaos notre imaginaire historique commun. Nous verrons donc comment Brandys et Bart mettent à mal l'Histoire polonaise stéréotypée par la poétique du non-dit et de l'allusion, de l'ironie qu'engendre la limitation narrative, pour nous livrer au final des faces cachées et des zones d'ombre de notre histoire nationale héroïque, en affublant la symbolique figure identitaire polonaise (Conrad) d'une ombre d'altérité.

⁵ Le film est réalisé en 1996, soit cinq ans après la parution du livre *Rien ne va plus*. Il fait partie de cinq court-métrages sur la ville de Łódź, intitulés *Złe miasto* [Mauvaise ville], cf. E. Cieszeńska, A. Michałak, *W służbie pamięci — o filmach dokumentalnych Andrzeja Barta* [Au service de la mémoire : sur les films d'Andrzej Bart], [in :] *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, [Voir soi-même. Le film documentaire polonais du tournant des siècles], M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska (dir.), Poznań 2011, p. 129–146.

⁶ La question d'une utilisation spécifique de cette forme romanesque est analysée dans l'article de M. Medecka *Epistolograficzny 'apokryf rodzinny'* [L'apocryphe familial épistolaire], *Annales Universitas Maria Curie-Skłodowska* 2004, vol. XXII, sectio FF, p. 1–13.

⁷ Les mythes de Faust et de Dorian Gray s'y mêlent à d'autres intertextes plus typiquement polonais.

⁸ Le terme braudélien de la *longue durée* n'est pas ici une référence historiosophique très précise, elle sert davantage de symbole du passage de l'histoire événementielle à une vision plus large des processus historiques (F. Braudel, *Histoire et Sciences sociales : La longue durée*, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 1958 13e année, n° 4, p. 725–753). Accessible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1958_num_13_4_2781 [accès mai 2016].

Rupture de linéarité, déplacement et décalage

Tout d'abord, il convient de remarquer que le livre de Brandys ne contient que six échanges épistolaires et une lettre laissée sans réponse, datant respectivement de 1770, 1799, 1833, 1867, 1900, 1932 et 1970, entre les pères et les fils de la même famille de la petite noblesse polonaise qui se transforme en intelligentsia au XX^e siècle. À chaque fois la lettre du père précède de quelques jours celle de son fils qui ne constitue jamais de réponse à la première. Il s'agit donc d'une série de monologues, dont le dernier reste « dépareillé »⁹, représentant ainsi des visions épisodiques qui reviennent à intervalles irréguliers, sans correspondre vraiment aux changements de générations, mais se fondant davantage sur des dates clés de l'historiographie « martyrologique » polonaise (confédération de Bar, soulèvement de Kościuszko, les deux insurrections...) que Brandys approche sciemment avec un léger décalage. Les lettres qui évoquent, comme en passant, ces événements historiques majeurs se situent cinq ans après l'insurrection de 1794, trois après celle de novembre 1830, quatre après celle de janvier 1863, alors que les événements de mars 1968 se retrouvent dans une lettre écrite deux ans plus tard. Entre ces lettres, s'instaure un silence, allant jusqu'à 38 ans¹⁰. Ainsi plusieurs événements importants, comme les deux guerres mondiales et le retour de l'existence étatique polonaise, ne font pas vraiment l'objet de la narration. Au décalage temporel s'ajoute un écart géographique : les Zabierski, pourtant mêlés aux grands événements « héroïques » de l'Histoire polonaise, se placent toujours un peu en marge (Liège comme centre de l'émigration polonaise au XIX^e siècle est loin de représenter le même phénomène que Paris), et leur participation à l'Histoire est vite démythifiée par les aventures qui ne permettent pas de les traiter « en héros » (accouplement avec un singe pour Jakub, défenseur de la foi chrétienne, auto-cannibalisme pour Seweryn, soldat napoléonien en déroute, exploitation des symboles patriotiques par Jan Nepomucen dans un spectacle de cirque...¹¹).

Ces deux siècles présentés « en pointillé » chez Brandys correspondent à une vision différente chez Bart. Il ne s'agit pas ici d'un échange épistolaire qui ne peut constituer qu'une série de scènes, à subjectivisation forte, entrecoupées de lacunes. Cependant la particularité de la narration bartienne permet aussi d'omettre certains faits et épisodes marquants. Le narrateur-tableau, limité dans son essence, ne maîtrise pas vraiment son champ d'observation : contre son gré, il s'endort à plusieurs reprises, notamment durant la période de l'entre-deux-guerres, ce qu'il commente ainsi : « On ne peut pas s'assoupir un seul instant [...] si l'on ne veut pas perdre aussitôt cette liberté tant attendue »¹². Bart évacue ainsi de deux cents années de l'Histoire de la Pologne « occupée » la petite parenthèse démocratique 1918–1939. Il opère également avec un autre procédé, lié au choix de son narrateur qui se trouve triplement « amputé », déformant ainsi la perception du monde représenté. Tout d'abord, en tant que tableau, il ne peut observer que des fractions d'événements détachés de leur contexte, ceux que le hasard place dans la pièce où il est présentement accroché. À la limitation spatiale et au point de vue immobile, avec toutes les conséquences que cela entraîne, s'ajoute la vision de l'Autre, d'un étranger à la culture polonaise, gardant bizarrement durant toutes ces années son esprit de libertin du XVIII^e

⁹ Je me réfère ici à la version « canonique » du roman, sans y inclure la publication londonienne de 1989.

¹⁰ Respectivement 29, 34, 34, 33, 32 et 38 ans.

¹¹ Cf. G. Ritz, *Wariacje pocztowe — nie zamknięty rozdział*, [in :] *Wariacje pocztowe...*, I. Iwasiów, J. Madejski (dir.), p. 191–207, (not. p. 198), et aussi le texte de Marcin Wołk dans le présent volume.

¹² A. Bart, *Rien ne va plus*, trad. fr., p. 277.

siècle qui, même lorsqu'il observe directement un événement marquant de l'Histoire — comme dans le cas du dialogue fatidique entre le prince Repnine et le dernier roi de Pologne — n'y comprend rien. Enfin, la perception du narrateur sera toujours influencée par l'opinion de ses propriétaires du moment. La conséquence est une série d'absurdités, d'événements aléatoires, avec une causalité inexistante — une histoire dans son *stade ironique*¹³. Ainsi nous observons les événements qui se passent à Varsovie en automne 1830 à partir d'une maison close qui l'est dans les deux sens du terme : en accueillant les filles de joie et leurs clients, venus de camps adverses, et qui ferme ses portes aux « agitations » extérieures. Il en est de même en 1863 : le tableau est situé dans l'appartement d'une famille bourgeoise de Cracovie, où le maître des lieux ferme également toutes les issues, pour empêcher son fils de partir, et prive ainsi notre narrateur-tableau d'une vue sur ce qui se passe au-dehors. Cela étant, le tableau est posé dans un voisinage proche d'événements historiques remarquables : il apparaît dans un manoir en Galicie peu de temps avant l'année 1846, date du tristement célèbre « massacre de Galicie », est déplacé dans la ville de Łódź à la toute fin du XIX^e siècle, saisissant la naissance du système capitaliste sur les terres polonaises dans cette ville emblématique, immortalisée par ailleurs dans la *Terre promise* (1897–1898) de Władysław Stanisław Reymont¹⁴, il se retrouve dans un grenier varsovien en avril 1943, au moment où éclate l'insurrection dans le ghetto. Ses errances le font « se frotter » à l'Histoire, l'empêchant toutefois d'en avoir une vision directe. Dans le roman de Bart rares sont les dates précises, les noms propres des personnages et des événements. Bart se plaît à y rajouter des brouillages factuels, confond personnages et époques, la métonymie et la paraphrase remplaçant toujours les noms propres (c'est ainsi que Chopin se cache derrière un « certain musicien au nom français » et Mickiewicz est « un poète de Lituanie »). Le même jeu de devinettes, proposé au lecteur, rappelle le roman de Brandys, bien qu'il y soit fondé autrement¹⁵.

L'effet obtenu par cette narration en pointillé, lacunaire et métonymique, est semblable dans les deux romans : la ligne de la narration se brise, nous proposant une série de « petites narrations », en apparence chaotiques et confuses, à la place d'une « grande » et globalisante. Le processus historique perçu dans sa *longue durée* ressemble davantage à un jeu de pistes pour initiés¹⁶, où l'image de l'Histoire canonique disparaît, ne constituant qu'un prétexte pour les petites histoires familiales, qui démentent les mythes laissés dans la mémoire commune.

Idéal patriotique désenchanté — identité complexe

Les deux siècles qu'englobe l'action de ces deux romans représentent la période où le paradigme romantique¹⁷ dans la culture polonaise se forge, se cristallise et, tel est en

¹³ J. Baudrillard, *Le pacte de lucidité et l'intelligence du Mal*, Paris 2004.

¹⁴ W. St. Reymont, *Ziemia obiecana*, 1897–1898, *Terre promise*, trad. fr. O. Gautreau, Paris 2011. Ce roman a servi pour le scénario du film d'Andrzej Wajda, *Ziemia obiecana* [*La terre de la grande promesse*] 1974.

¹⁵ Les auteurs des lettres s'imposent parfois une autocensure pour des raisons politiques. Ce qui n'est qu'un jeu de devinettes, illustrant la naïveté et l'ignorance du narrateur chez Bart, représente la « langue d'Ésope » chez Brandys.

¹⁶ Il est difficile de suivre l'idée selon laquelle Brandys aurait conçu ce livre pour un public étranger, tant il est illisible pour ceux qui ne connaissent pas bien l'histoire de la Pologne, alors que le livre de Bart est passé inaperçu dans sa traduction française, prouvant ainsi son caractère hermétique pour les étrangers à la culture polonaise.

¹⁷ Ce terme a été introduit par Maria Janion après 1989, lorsqu'elle imaginait que dans la nouvelle Pologne démocratique ce paradigme n'avait plus lieu d'être, annonçant son

tout cas le message des deux auteurs, fini par se vider de son sens. Se fondant sur la situation de l'oppression politique de la Pologne, et pour sauvegarder l'idée d'une communauté nationale imaginée en absence de l'existence étatique, les romantiques forgent deux figures identitaires fortes : celle du héros romantique, poète œuvrant pour l'indépendance de sa patrie, et celle de la Mère-Polonaise, lui sacrifiant son enfant.

Le choix de Brandys dans les *Wariacje pocztowe* [*Variations postales*] se porte donc tout naturellement sur une famille de noblesse, puisque la culture dominante en Pologne a longtemps été l'apanage de cette classe sociale et de l'intelligentsia qui a repris son flambeau. La famille Zabierski incarne un destin patriotique très stéréotypé : participation à la confédération de Bar de Jakub, guerres napoléoniennes pour Seweryn, insurrection de novembre, suivi de l'émigration pour Jan Nepomucen, insurrection de janvier et exil en Sibérie pour Hubert, séjour parisien de l'artiste Zyndram, et enfin l'émigration du dernier de la lignée, Jacek, qui fait des études cinématographiques aux États-Unis à la fin des années 1960. Autant de sorts tragiques et héroïques dans une même famille. Lorsque l'on regarde cependant de plus près le comportement de ces personnages, leur héroïsme ne correspond plus au schéma habituel, et leur engagement patriotique est bien plus nuancé (plus humain et plus attachant aussi). Jakub se rend de lui-même dans le camp du vizir turc, où il subit un sort humiliant, son fils Seweryn rêve de devenir le prisonnier des cosaques, Jan Nepomucen, membre de la Grande émigration d'artistes et de soldats, reprend la direction d'un cirque en épousant une riche veuve... Nous pourrions multiplier ces exemples car chaque couple père/fils présente la remise en question des comportements héroïques des Polonais. Dans cette saga au masculin, où l'autorité du père s'épuise peu à peu, les fils répondent avec de moins en moins de politesse et de plus en plus brièvement, le conflit générationnel croît (chaque fils « tuant » son père) et, à la série d'impertinences de 1900, répondra un télégramme laconique en 1932, lui-même suivi par le silence du dernier descendant de la lignée. Cette extinction progressive des lettres des fils n'illustre pas uniquement les changements des mœurs (de plus en plus libres et laissant une place de plus en plus importante aux révoltes de jeunesse) mais montre surtout l'épuisement de la transmission filiale, cette transmission qui lègue en héritage un passé commun, confiant parfois des épisodes honteux que mémoire commune tend à embellir et à déformer. Chaque père dévoile à son fils, ouvertement ou à demi-mot, une histoire déshonorante (visions diaboliques, zoophilie, auto-cannibalisme, sectes et affaires d'espionnage, suicide ou fratricide, malversations et ivrogneries... — la liste des méfaits des Zabierski est longue), et de cette manière la lettre devient confession. Seulement les fils ne répondent pas aux confidences de leurs pères, les lettres se croisent et les bribes d'événements passés créent toute une série des mythes familiaux, cette « anti-vérité » qui n'est pas tout à fait un mensonge mais se trouve aux antipodes de la relation première¹⁸.

Le thème du singe, un leitmotiv du roman peu commun dans une Pologne où le climat ne se prête guère à l'élevage des primates, est érigé en symbole : les Zabierski semblent « singer » les mythes héroïques des patriotes polonais, et même lorsqu'ils

« crépuscule ». Depuis, la chercheuse a réajusté sa vision de la nouvelle société polonaise, et le nombre de publications qui parlent du retour en force de la panoplie symbolique du « romantisme bas » (terme d'Agata Bielik-Robson) aussi bien dans le débat public que dans les textes littéraires, témoigne de la force de cette formation culturelle.

¹⁸ La véracité des narrations paternelles est aussi remise en question : tel est le cas de Jan Nepomucen se présentant à son fils comme riche entrepreneur au moment où il vit dans la misère.

empruntent la voie dorée de l'histoire martyrologique, ils touchent aux expériences extrêmes et, ce qui n'est pas sans importance dans notre comparaison, tragi-comiques¹⁹. Un autre trait frappant du roman de Brandys est la quasi-totale absence des personnages féminins, du moins dans la première partie du livre. En effet, la transmission (ratée) se fait de père en fils et les femmes dans les lettres des hommes restent « muettes ». En marge apparaissent les mères, les sœurs et les épouses, en dehors de la sexualité et des passions qu'éveillent des femmes suspectes, et d'une certaines manières « animales » (rappelant l'image fondatrice des rapports au sexe, celle du singe de la cage de Jakub)²⁰, y compris les femmes fatales qui dominent certains Zabierski (Madame de Brioux, la riche veuve italienne, première épouse de Jan Nepomucen, l'actrice Maria Sochnacka...). Enfin, la présence féminine en nombre (les patientes du sanatorium de Szymowizna, envahissent littéralement la lettre de l'entre-deux-guerres) est traitée en bloc et de manière très négative, ce sont « les hystériques de la capitale » (*stoleczne histeryczki*). Seul le personnage de la mi-Juive, mi-Créole, Adelajda, mère du fils de Jan Nepomucen, occupe une place à part. Bien que située, elle aussi, en marge, comme un élément honteux de la lignée, « souillée » par un sang « impur » (car non noble et non polonais), elle se retrouve dans la partie centrale du livre, là où la communauté imaginée polonaise est soumise à une critique particulièrement forte²¹, et constitue une sorte de pivot double, à partir duquel cette identité (masculine, nobiliaire, catholique) sera soumise à deux courants internes qui la déforment pour l'emporter presque complètement. D'une part, les lettres qui suivront (celles écrites au XX^e siècle) laissent une place de plus en plus grande aux femmes qui participent à la vie de famille Zabierski (et ce n'est pas un hasard que la lettre apocryphe, écrite par Jan Zieliński pour compléter l'édition de Londres de 1989²², présente dans la génération suivante Dawid, le fils de Jacek, élevé uniquement par sa mère)²³; d'autre part, l'identité cachée des Zabierski sort progressivement de l'ombre (ce qui est symbolisé aussi par le choix du prénom juif dans la lettre apocryphe), thème auquel je reviendrai dans la suite de l'article.

Chez Bart foin de singes mais son roman grouille également de faux patriotes, entre opportunistes du temps des partages et famille de Volksdeutsches durant la Deuxième Guerre mondiale. Là aussi n'est pas héros celui qui le paraît. À ce titre, l'histoire des frères Bornstein, Alfred et Henryk, est significative. Alfred, méprisant les occupations basement matérielles de Henryk faisant fortune dans l'industrie du textile à Łódź, intègre une organisation révolutionnaire qui élabore des plans d'assassinats des têtes couronnées. À cause d'une ruse subtile de la police tsariste, Henryk est arrêté à la place de son frère, et leurs rôles se trouvent échangés, faisant d'Alfred un homme d'affaires convaincu, et de son frère un vrai révolutionnaire.

Les actions et les gestes restent placés dans la même ambiguïté que les hommes : des soldats napoléoniens, MM. Durand et Chagrin, incarnant l'espoir éveillé en Pologne par l'avancée de Napoléon en Russie, après avoir été accueillis comme des

¹⁹ Cf. D. Snieżko, *Malpa a sprawa polska* [Le singe et la question polonaise], [in :] *Wariacje pocztowe...*, I. Iwasiów, J. Madejski (dir.), p. 55–82.

²⁰ Cf. I. Iwasiów, *Męska saga* [Saga masculine], [in :] *Wariacje pocztowe...*, I. Iwasiów, J. Madejski (dir.), p. 209–232.

²¹ Je remercie Aleksandra Wojda d'avoir attiré mon attention sur cette construction subtile du roman.

²² K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, Londres 1989.

²³ Au sujet du rôle des femmes dans le roman de Brandys cf. *Wariacje pocztowe...*, I. Iwasiów, J. Madejski (dir.), p. 209–232.

libérateurs par Madame Wolska ou Kolska, le narrateur a du mal à retenir son nom, une veuve vivant seule dans son manoir, se livrent au viol de celle qui symbolise ici la figure de la Mère-Polonaise. Et cette dernière, bien que capable parfaitement de se défendre, accepte finalement son sort de bon cœur, faisant de ce geste un acte patriotique, se fondant avec la Pologne bafouée par ses occupants :

Pour la première fois, je voyais le patriotisme triompher de la féminité offensée. [...] elle se métamorphosa en cette mère patrie dont elle aimait tant parler et qui avait cédé tout récemment à tant d'amants empressés et brutaux qui l'avaient prise bien souvent sans son accord... (*Rien ne va plus*, p. 65)²⁴

La relecture faite par Bart du paradigme romantique est très gombrowiczienne, et le « devoir patriotique », imposé par la forme nationale, s'y trouve ridiculisé : le narrateur qui porte sur cette scène un regard candide, dévoile l'absurdité de certains gestes (le libérateur devient ici l'envahisseur, alors que le martyr que l'on s'impose dans un geste patriotique n'est pas sans apporter un certain plaisir).

Par ailleurs, dans ce livre de Bart ce sont surtout les femmes qui jouent un rôle actif. Elles apparaissent toutes comme des avatars de la figure féminine qui ouvre le roman : belle, diablement intelligente et libertine, comtesse Sophie Krzywopalcza, se situant loin du modèle marial légué par les romantiques. Ces femmes qui œuvrent à l'ombre des hommes, celles qui, dans la version traditionnelle, devaient subir et se soumettre à l'Histoire (créée par les hommes), empruntent d'autres voies dans le roman de Bart. Rappelons encore un autre personnage épisodique : Bożena, rédactrice dans une maison d'édition à l'époque stalinienne qui, séduite par un beau ténébreux, espion de la police secrète, refuse la collaboration et se donne la mort. Cette figure de la femme qui refuse la soumission, pourtant culturellement imposée par la famille, par l'homme et par le système politique totalitaire, donnera naissance, hors du texte de ce roman, à son avatar, une femme faussement faible : Sabina, héroïne du film *Rewers* tourné d'après le scénario d'Andrzej Bart écrit près de deux décennies plus tard²⁵.

Il serait vain de chercher des personnages masculins, s'engageant activement dans l'Histoire sur les pages de *Rien ne va plus* : ils sont tout au plus portés (bien qu'enthousiastes) par le mouvement, comme Janek, jeune lycéen qui participe aux manifestations en 1968 et pleure, à la gare de Gdańsk²⁶, le départ de sa bien-aimée Zuzanna, forcée à émigrer avec ses parents.

Ainsi, nos deux auteurs décomposent le paradigme laissé par les romantiques, brouillent les références identitaires et nous lèguent une image absurde de la *longue durée* de l'histoire canonique. Brandys dira, deux décennies après la parution des

²⁴ « Po raz pierwszy widziałem, jak patriotyzm triumfuje nad urażoną kobiecością. Francuzi, chyba ciągle pijani i biorący zagładającą w oczy śmierć za kozacki kares, podjęli przerwane zajęcia. Honorata Kolska zaś [...] zamieniła się w teraz w matkę-ojczyznę, o której tak lubiła mówić, a która ulegała ostatnio wielu miłośnikom chętnym i brutalnym. » ; A. Bart, *Rien ne va plus*, p. 50.

²⁵ Le film de Borys Lankosz sort sur les écrans en 2009 (en France sous le titre : *Tribulations d'une amoureuse sous Staline*), le roman éponyme paraît la même année. Il est intéressant d'observer la réutilisation de la même intrigue par l'auteur dans un contexte historique différent et de voir la femme acculée à un acte de désespoir (le suicide de Bożena) devenir maîtresse de son destin (le meurtre commis par Sabina).

²⁶ Dworzec Gdański de Varsovie, lieu du départ de nombreux Juifs après la purge antisémite, constitue aussi un nom symbolique, permettant de parler de ces événements, sans jamais les nommer directement.

Variations postales, en montrant parfaitement le rapport à l'Histoire de nos deux auteurs :

... les vrais événements en Pologne ont un caractère surréel, comme si la vie d'elle-même se transformait en absurde, en sottise féérique²⁷.

Leurs romans ne présentent pas pour autant uniquement les ruines des symboles canoniques de l'imaginaire national. Un fil rouge les parcourt, structurant en interne la narration qui semble se disloquer.

À l'ombre des Conrad

Les personnages de héros traditionnels, ces Conrad (hommes, polonais, catholiques), sont accompagnés tout au long de deux siècles de l'Histoire non seulement par des femmes qui, aussi bien chez Brandys que chez Bart, trouvent une place différente de celle que leur réservait le modèle canonique, mais aussi par d'autres personnages de l'ombre : leurs voisins, leurs frères, leurs doubles. Ils s'appellent Hirszt, Hirszkowicz, puis Jeliński (une fois que « leur âme a été débarrassée du talmud »²⁸), parfois seulement « nos Israélites » ou « nos Juifs », et constituent une véritable lame de fond qui sous-tend la construction du roman épistolaire de Brandys. Ils sont au départ les messagers des Zabierski, sans lesquels les lettres ne pourraient pas circuler librement entre pères et fils, ils sont aussi leurs souffre-douleurs, subissant l'évangélisation forcée :

Je lis à Hirszkowicz l'Écriture Sainte chaque dimanche. Depuis que je l'ai placé dans la porcherie avec les cochons pour le convertir à notre sainte foi, le juif est devenu plus docile. [...] même s'il ne veut pas, il écoute en s'imprégnant malgré lui de notre douce foi catholique romaine qui lave son âme de la juiveté²⁹.

Ils rentrent finalement dans leur famille, avec le mariage entre Jan Nepomucen et Adelajda. Devrait-on d'ailleurs dire encore « ils » ? Les Zabierski deviennent eux-mêmes Juifs, bien que ce fait reste longtemps gardé secret, et c'est uniquement le geste de l'auteur de la dernière lettre, Zyndram, qui — en défendant son ami Antek Breitman, émigré en Suède après mars 1968, perd son travail — inscrit la famille Zabierski dans un destin commun polono-juif.

L'altérité juive est pourtant lourde à porter : les Juifs sont évoqués à chaque fois que l'on cherche un coupable. Leur sort est rappelé dans la scène d'un lynchage par la foule d'un ouvrier prisonnier, considéré comme coupable du « vol du sang » (il s'agit d'une apparition miraculeuse dans une vieille bâtisse de Szymowizna qui ne se produit

²⁷ « prawdziwe wydarzenia w Polsce mają charakter nadrealny, jakby samo życie przetwarzało się w absurd, w bajeczny idiotyzm », K. Brandys, *Sztuka konwersacji* [L'art de la conversation], Londres, 1990.

²⁸ « lorsque Hirszkowicz s'envolera comme un oiseau vers le ciel, Jésus me sourira et il me pardonnera ma faute, et récompensera peut-être encore sur terre ma bonne action. Pourvu que Hirszkowicz se débarrasse de son talmud » [gdy Hirszkowicz ptaszkiem pod niebo uleci, uśmiechnie się do mnie Pan Jezus, daruje mi winę moją, a może i jeszcze na ziemi nagrodzi zacny postępki mój. Byle jeno odmiękł z talmudu Hirszkowicz]., K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, p. 37.

²⁹ « Hirszkowiczowi Pismo Święte czytam co niedziela. Od tamtych pór, com go w chlewiku z wieprzkami posadził dla nawrócenia na świętą wiarę naszą, spokorniał żyd. [...] wszelako słucha, rad nie rad nasiąkając słodką wiarą naszą rzymską katolicką, która duszę jego z żydostwa omywa. », K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, p. 36–37.

pas le jour où, dans les années 1930, la foule, accompagnée des ecclésiastiques, vient pour admirer le miracle). Il s'appelle Misza Abszikier (anagramme de Zyndram Zabierski, lui-même l'anagramme de Kazimierz Brandys).

Abszikier ? Réfléchis, mon Zym. Rien ne te frappe ? Moi, je l'ai vu tout de suite. Pourquoi ai-je noté précisément ces lettres ? Regarde-les. Change leur ordre, regarde attentivement et compare avec notre nom. As-tu deviné ?³⁰

L'écho des légendes de sang est ici plus qu'évident, et l'apparition du nom-anagramme significative. Le Juif, victime innocente, sur qui est rejetée « la faute » (bien qu'il soit difficile dans ce cas précis de parler d'une quelconque « faute ») est le double de Zabierski, son autre face, une partie de lui-même. Alors que le lynchage de l'innocent, observé par la foule des Polonais groupés autour, sous leurs étendards patriotiques et religieux, est une préfiguration de la situation qui aura lieu une dizaine d'années plus tard sur ce territoire où se mêleront victimes, bourreaux et témoins passifs.

Les traces de la présence juive dans *Rien ne va plus* sont également disséminées en marge. Loin de constituer le thème principal, comme ce sera le cas dans d'autres ouvrages de Bart, *L'usine des attrape-mouches* (*Fabryka mucholapek*, 2008) par exemple³¹, elles constituent pourtant un élément fondamental pour la compréhension du roman³². Nous avons déjà évoqué les deux frères Bornstein qui sont une sorte de mise en abyme de la structure profonde du roman. Le prince d'Arzipazzi observe naïvement les acteurs qui forgent l'Histoire et sa perception première est souvent mise à l'épreuve : les personnages ne sont pas ce qu'ils semblent être, ils échangent leurs rôles héroïques contre ceux des traîtres et malfrats, cette transformation s'opérant dans les deux sens³³. Un autre personnage juif, antiquaire discret, M. Jedwab, illustre par son sort les pogroms, souvent orchestrés par le pouvoir en place³⁴. Derrière le nom de M. Jedwab n'y aurait-il pas d'ailleurs l'évocation du crime polonais contre leurs voisins juifs, massacrés dans le village de Jedwabne en juillet 1941 ? Enfin, durant la guerre, le tableau, récupéré de la décharge par un domestique et placé dans un grenier, se trouve être le témoin de la Shoah. Il est loin cependant d'y comprendre quoi que ce soit : plongé dans un demi-sommeil, il voit arriver un « jeune homme aux cheveux roux » qui s'appelle Abramek. Un jour, le jeune garçon apprend qu'au-dessus de la ville s'élève un immense incendie, il ouvre alors la fenêtre et s'élève dans le ciel en volant en direction des fumées — tel un personnage des nouvelles de Bruno Schulz ou d'un

³⁰ « Abszikier? Zastanów się, Zymu. Czy nic Cię nie uderza? Ja od razu spostrzegłem. Dlaczego nakreśliłem te właśnie litery? Przyjrzyj im się. Przesuń kolejność, wpatrz się, porównaj je z naszym nazwiskiem. Odgadłeś? », *ibid.*, p. 193. Cf. M. Wołk, *Sygnatury ukryte: Rudnicki, Strykowski, Brandys* [in :] *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec (dir.), Cracovie 2008, p. 345–363.

³¹ Ce roman présente un procès fictif de Chaïm Rumkowski, président du Judenrat du ghetto de Łódź. Cf. E. Słomińska, *Ślady żydowskie w twórczości Andrzeja Barta. Rekonesans* [Les traces juives dans l'œuvre d'Andrzej Bart. Esquisse], *Poznańskie Studia Polonistyczne, Seria Literacka* 2015, n° 26 (46) http://www.academia.edu/23882104/Ślady_żydowskie_w_twórczości_Andrzeja_Barta_Rekonesans_Jewish_traits_in_Andrzej_Bart_s_works_A_reconnnaissance [accès mai 2017].

³² L'entretien de Justyna Sobolewska avec Andrzej Bart, *Przeszłość trzyma się mocno* [Le passé se porte bien], *Polityka* 2009 n° 2703, p. 80–81.

³³ Soldats napoléoniens, famille bourgeoise de Cracovie, les Ptaszek (Ptaschek), Rena, etc...

³⁴ Dans ce cas, il s'agit de l'agitation de la police tsariste (cf. *Rien ne va plus*, p. 226–228) qui se termine par cette sentence : « Ainsi donc, chaque peuple, et même chaque tribu, a ses juifs. », *Rien ne va plus*, p. 228.

tableau de Marc Chagall. Nous n'en apprendrons pas plus sur l'insurrection du ghetto de Varsovie. L'histoire des camps de concentration ne sera pas plus explicite : ce n'est qu'après le Dégel que le narrateur verra les anciens prisonniers de M. Adolf Szczurołap (Adolphe Attrape-rats) se déguisant tenues rayées. Bart souligne l'importance des héros juifs de ce livre en leur donnant une deuxième vie fictive, à la manière de Bożena-Sabina : dans la *Fabrique d'attrape-mouches* à Henryk Bornstein et dans le *Goût de voyage*³⁵ à M. Jedwab.

Rien ne va plus se termine avec le départ de la fiancée de Janek, le fils de Michał, dernier propriétaire du tableau, après mars 1968. Et c'est précisément à cet instant que le narrateur-tableau perd enfin son regard éternellement candide :

Moi-même, je compris, alors seulement, que le plus grand crime est cet empoisonnement du sang qui ne permet pas à l'humain de se développer. [...] Depuis un certain temps, je souffre d'accès de plus en plus fréquents de honte brûlante à l'idée d'avoir osé, jadis, me moquer de lois divines immémoriales. Je ne m'attends non plus à rien de bon de la part de mon peuple, qui s'est apparemment hâté d'accepter son anoblissement. Contaminé par le poison, voudra-t-il lutter contre ses propres ténèbres et celles qui lui ont été imposées ? (*Rien ne va plus*, p. 360, 361)³⁶

Le crime d'avoir chassé les rares survivants de la Shoah de Pologne, un quart de siècle après la fin de la guerre, est de trop pour notre tableau-narrateur, qui, vendu au musée où il doit être restauré, décide de terminer sa « vie » et lègue ce message :

À mes braves Polonais [...], je souhaite tout le bien possible, mais à présent, il ne me faut plus que le repos. Le cosmos, voilà bien le lieu le plus calme qui soit pour mes rêves et mes médiations. Et vos meilleurs vernis, vos meilleurs frénactils ne changeront rien à ma décision... La paix, la paix et rien d'autre... (*Rien ne va plus*, p. 364)³⁷

C'est ainsi que s'achève le roman de Bart, faisant une sorte de contre-écho à la phrase finale des *Variations postales* : « Et vis en suivant tes désirs. Ton vieux Zym »³⁸.

Tous les deux proposant ainsi une fin à l'Histoire de la Pologne à l'aube des années 1970, l'un dans la dissolution totale et le détachement de ce destin sordide, l'autre, avec une vie accomplie, débarrassée du fardeau de l'Histoire nationale.

Pour conclure, revenons encore brièvement aux titres des deux romans qui nous montreront, au-delà des ressemblances qui m'ont occupée essentiellement ici, les différences fondamentales dans la vision des rapports entre l'homme (polonais) et l'Histoire de deux auteurs. *Variations* est une œuvre sur un thème déjà donné, en musique ou en littérature, elle peut être perçue comme la reprise d'éléments récurrents avec les variantes que proposent les différentes lettres, présentant les mêmes

³⁵ A. Bart, *Pociąg do podróży*, 1999; *Le goût du voyage*, trad. fr. Eric Morin-Aguilar, Lausanne, 1999.

³⁶ « Sam także dopiero wtedy zrozumiałem, że największą zbrodnią jest takie zatrucie krwi ludzkiej, które nie pozwala rozwijać się człowieczeństwu. [...] Od dłuższego czasu cierpiałem na coraz częstsze ataki palącego wstydu za niegdysiejsze przyzwolenie na żarty z odwiecznych praw boskich. Nie spodziewałem się też niczego dobrego po swoim ludzie, który, jak się zdaje, pośpieszył się z przyjęciem szlachectwa. Zarażony trucizną nie zechce stanąć do walki z ciemnotą własną i narzuconą... ». A. Bart, *Rien ne va plus*, p. 281–282.

³⁷ « Moim dzielnym Polakom także życzę jak najlepiej, ale teraz trzeba mi tylko spokoju. Kosmos, oto najspokojniejsze miejsce dla snów i rozmyślań. I nie zmienię mojej decyzji najlepsze pańskie werniksy i fenactile... Spokój, spokój by mieć tylko. » A. Bart, *Rien ne va plus*, p. 284.

³⁸ « I żyj według pragnień. Twój stary Zym », K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, p. 217.

événements d'une manière toute autre (c'est l'interprétation que donne au titre de Brandys Dariusz Snieżko³⁹). Ce sont aussi des variantes d'un thème bien connu : les deux siècles de l'Histoire polonaise, fondateurs d'une identité propre aux Polonais. Cependant, *wariacja* évoque en polonais également des termes (*z*)*wariować* (devenir fou) et *wariat* (fou). Brandys place ainsi au centre de son récit la figure de la folie : elle touche, à des degrés divers, toute la lignée masculine de la famille Zabierski, allant jusqu'au cas clinique de Michał, le frère de Seweryn, mais évoquant aussi la folie des faits historiques, dans lesquels Brandys scrute la part de la mystification, avant qu'ils ne deviennent un mythe⁴⁰. Chaque héros est un cabotin en puissance, certains jouant leurs rôles plus ou moins habilement : la lettre pour le fils est souvent l'unique lieu où la « vérité » se dévoile, alors qu'en parallèle la version mensongère, mais tellement plus « noble », se développe en prenant de plus en plus d'ampleur, jusqu'à la confusion absurde.

Si chez Brandys le jeu auquel s'adonnent les acteurs impliqués dans l'Histoire leur laisse le rôle de sujets, chez Bart l'idée du jeu va encore plus loin : les actions des hommes qu'observe le tableau semblent leur échapper totalement. Et c'est la Pologne qui, telle une bille de roulette (c'est l'expression française signifiant la fin de la mise au jeu de roulette qui donne le titre au roman), subit les conséquences des décisions hasardeuses des puissances voisines. L'homme reste impuissant dans ce pays où « rien ne va (plus) », une fois que l'impensable a été commis (élimination ultime de ceux qui constituaient auparavant une partie intégrante de la culture polonaise, bien qu'écartés du modèle symbolique).

Au final, dans les deux romans, de l'Histoire événementielle ne reste que quelques éclats sans importance, une décharge où gisent pêle-mêle : « deux faux en croix, entre elles une grenade d'insurgé, au-dessus le Commandant en tenue de sarmate, les yeux levés au ciel »⁴¹. La parodie de la *longue durée* braudélienne déplace une vision de l'Histoire commune vers le particulier, vers les petites histoires familiales, dans un singulier qui se transforme vite en mensonge, dès qu'un pluriel généralisant apparaît⁴². C'est le message que semblent nous transmettre Brandys et Bart, chacun à sa manière, bien particulière et singulière, nonobstant toutes les similitudes que je viens d'énumérer.

³⁹ D. Snieżko, *Małpa*, [in :] *Wariacje pocztowe...*, I. Iwasiów, J. Madejski (dir.), p. 55–83.

⁴⁰ L. Burska, *Gesty i historie sekretne. O Wariacjach pocztowych Kazimierza Brandysa* [Les gestes et les histoires secrètes. Sur les *Variations postales* de Kazimierz Brandys], [in :] *Lektury polonistyczne: Literatura współczesna*, vol. II, R. Nycz (dir.), Cracovie 1999, p. 330–338.

⁴¹ « Le Commandant se tenait debout devant le cercueil. En plâtre, le sourcil hirsute, appuyé sur une épée de deux mains. Derrière lui des faux. Deux, en croix, entre elles une grenade de résistant et, au-dessus, le Commandant en tenue de sarmate, les yeux levés au ciel » [Komendant stał nad trumną. Gipsowy, z brwią krzaczastą, o szablę wsparty oburącz. Za nim kosy. Dwie na krzyż, między nimi granat partyzancki, a wyżej Naczelnik w sukmanie, z oczami ku niebu.], K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, p. 209.

⁴² « Dans le passé, je n'étais pas un commandant mais ils ont reçu notre passé comme un scénario pour un film avec nous dans les rôles des commandants. Dans ce pluriel se trouve déjà la manipulation de l'histoire. Le film verra le jour — et moi, je mourrai. Et avec moi, disparaîtra ma vérité singulière ». [W przeszłości nie byłem majorom, ale oni dostali naszą przeszłość jako scenariusz z nami w roli majorów. I w tej liczbie mnogiej jest już manipulacja historii. Powstanie film — ja umrę. I ze mną odejdzie moja prawda pojedyncza.], *Ibid.*, p. 208.

BIBLIOGRAPHIE

- A. Bart Andrzej, *Fabryka mucholapek*, Varsovie 2008 ;
—, *Pociąg do podróży*, Montricher 1999 ; *Le goût du voyage*, trad. fr. E. Morin-Aguilar, Montricher 1999 ;
—, *Rewers*, Varsovie 2009 ;
—, *Rien ne va plus*, Łódź 1991 ;
—, *Rien ne va plus*, trad. fr. E. Destrée-Van Wilder, Montricher 1993 ;
J. Baudrillard, *Le pacte de lucidité et l'intelligence du Mal*, Paris 2004 ;
K. Brandys, *Sztuka konwersacji* [L'art de la conversation], Londres 1990 ;
—, *Wariacje pocztowe*, Varsovie 1994 ;
F. Braudel, *Histoire et Sciences sociales : La longue durée*, Annales. Économies, Sociétés, Civilisations 1958, n° 4 (13^e année) ;
L. Burska, *Gesty i historie sekretne. O Wariacjach pocztowych Kazimierza Brandysa* [Les gestes et les histoires secrètes. Sur les *Variation postales* de Kazimierz Brandys], [in :] *Lektury polonistyczne: literatura współczesna*, vol. II, R. Nycz (dir.), Cracovie 1999 ;
E. Cieszewska, A. Michalak, *W służbie pamięci — o filmach dokumentalnych Andrzeja Barta* [Au service de la mémoire : sur les films d'Andrzej Bart], [in :] *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, [Voir soi-même. Le film documentaire polonais du tournant des siècles], M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska (dir.), Poznań 2011 ;
Medecka Małgorzata, *Epistolograficzny 'apokryf rodzinny'* [L'apocryphe familial épistolaire], Annales universitatis Mariae Curie-Skłodowska 2004, vol. XXII sectio FF ;
Siatkowska-Callebat Kinga, *Comment (ne pas) représenter l'Histoire. Les 'petites histoires' polonaises après 1989*, [in :] *Réécritures de l'histoire en Europe centrale et orientale après 1989*, S. Fiszer, A. Nivière (dir.), Nancy 2017 ;
E. Słomińska, *Ślady żydowskie w twórczości Andrzeja Barta. Rekonesans* [Les traces juives dans l'œuvre d'Andrzej Bart. Esquisse], *Poznańskie Studia Polonistyczne (Seria Literacka)* 2015, n° 26 (46) ;
J. Sobolewska, *Przeszłość trzyma się mocno* [Le passé se porte bien], (entretien avec Andrzej Bart), *Polityka* 2009, n° 2703 ;
Wariacje pocztowe Kazimierza Brandysa, I. Iwasiów, J. Madejski (dir.), Szczecin. Serie Rozprawy i studia 1999, t. (CCCXCVII) 323 ;
M. Wolk, *Sygnatury ukryte: Rudnicki, Strykowski, Brandys* [in :] *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, M. Cieśla-Korytkowska, I. Puchalska, M. Siwiec (dir.), Cracovie 2008.

A PARODY OF THE LONGUE DURÉE: HISTORY SEEN THROUGH THE EYES OF KAZIMIERZ BRANDYS (*WARIACJE POCZTOWE*, 1972) [POSTAL VARIATIONS] AND ANDRZEJ BART (*RIEN NE VA PLUS*, 1991)

The article offers a comparative study of two novels exploring in an ironic way two centuries of Polish history which shaped modern Polish identity: from the demise of the old Polish-Lithuanian Commonwealth to the 1968 political crisis and its consequences. The article focuses on how the two writers undermine the stereotypical martyrological version of history. Both aim to disrupt historical linearity: Brandys by inserting “silence” between individual letters and by consciously detaching them from the most significant events (uprisings, wars), and Bart by presenting these events from the perspective of an ignorant, doubly limited by the painting which assumes the role of the narrator. Another motif that both novels have in common is that the Polish national hero (symbolic Konrad) is at all times accompanied, as if in the background, by a Jewish doppelgänger. It is most significant that for both writers the year 1968 is a turning point marking the end of common Polish-Jewish history, perhaps even more so than the Holocaust.

KEY WORDS: Andrzej Bart; Kazimierz Brandys; *longue durée*; history; irony; *petits récits*; romantic paradigm; Jewish studies; Polish 1968 political crisis; partitions of Poland.

PARODIA DŁUGIEGO TRWANIA. HISTORIA WIDZIANA OCZAMI KAZIMIERZA BRANDYSA (*WARIACJE POCZTOWE*, 1972) I ANDRZEJA BARTA (*RIEN NE VA PLUS*, 1991)

Artykuł jest studium porównawczym dwóch powieści przedstawiających w sposób ironiczny dwa wieki polskiej historii, stanowiącej do dziś o kształtowaniu się polskiej tożsamości: poczynając od końca dawnej Rzeczypospolitej, a kończąc na wydarzeniach marcowych 1968 roku i ich konsekwencjach. Celem studium jest przyjrzenie się metodom, jakimi posługuje się każdy z autorów w walce ze stereotypową wizją martyrologicznej wersji historii. Obaj dążą do rozerwania linearności historycznej — Brandys poprzez „ciszę” pomiędzy poszczególnymi listami i świadome ich przesunięcie wobec wydarzeń znaczących (powstania, wojny), Bart poprzez przedstawienie tych wydarzeń z perspektywy nic nierozumiejącego, w dwójnasób ograniczonego narratora-obrazu. Innym motywem, łączącym obie powieści, jest wprowadzenie, niejako na drugim planie, w cieniu polskiego bohatera narodowego (symbolicznego Konrada), towarzyszącego mu przez cały ten okres Żyda-sobowtóra. Fakt, że punktem granicznym dla obu autorów staje się rok 1968, prawdziwy koniec tej wspólnej historii, bardziej może nawet niż sama Zagłada, jest także znaczący.

SŁOWA KLUCZOWE: Andrzej Bart; Kazimierz Brandys; długie trwanie; historia; ironia; małe narracje; paradygmat romantyczny; problematyka żydowska; rok 1968; rozbiory Polski.