

Ryszard Przybylski

Eros et Thanatos

Literary Studies in Poland 25, 83-109

1992

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ryszard Przybylski

Eros et Thanatos

Car la vie, c'est déjà presque la mort,
Car la mort, c'est déjà la vie.

Jarosław Iwaszkiewicz

Dans les *Demoiselles de Wilko*, ce qui fascinait Iwaszkiewicz, c'était le mouvement même du temps, mouvement qui détruit sans cesse l'actualité de l'homme, en le condamnant à construire son „moi” à partir de lambeaux d'un passé gardé en mémoire et mystifié. Aussi le thème de ce récit était-il la mémoire. *Le bois de bouleaux*, cette oeuvre écrite en cette même année 1932 et parue en même temps que les *Demoiselles de Wilko*, cet autre chef-d'oeuvre des années trente, attire l'attention non plus sur le mouvement même du temps humain, mais sur sa direction. Comme l'existence humaine tend vers l'anéantissement, le thème du *Bois de bouleaux* est la mort.

Ce grand thème de la Jeune Pologne a été traité par Iwaszkiewicz sur un mode qui mérite une attention extrême. Pour le modernisme, la mort était une idée, un phénomène métaphysique. Face à la mort, l'homme du modernisme devait résoudre un problème essentiel, qui concernait la métaphysique de l'existence. *La mort*, le livre célèbre de Maurice Maeterlinck (1912) est un exemple remarquablement élégant d'une telle po-

sition. Chez Iwaszkiewicz, il en va tout autrement. En principe, le thème de ce récit n'est pas la mort. La formulation précédente n'est donc pas tout à fait exacte. Le thème du *Bois de bouleaux*, c'est l'homme en tant qu' „existence en marche vers la mort”. La mort - conformément à la philosophie existentialiste - est toujours présente dans la structure même de l'existence humaine qui peut dès lors être appelée une existence condamnée à finir, une „existence en marche vers la mort”.¹ C'est ainsi précisément qu'a été traité l'homme dans *Le bois de bouleaux* d'Iwaszkiewicz; pour celui-ci, la mort n'est plus une idée, mais un phénomène existentiel. C'est du reste un des principes de son monde. Il est certes difficile de prétendre qu'Iwaszkiewicz, dès les années trente, s'était pénétré de la philosophie de l'existentialisme du XX^e siècle. C'est plutôt que toute grande littérature est, par sa nature, à chaque époque, une variante particulière, sinon la plus judicieuse, de cette philosophie. Tous les grands philosophes existentialistes, de Kierkegaard à Sartre, ont fait de la littérature, de la littérature plus ou moins bonne. Tous les grands écrivains, de façon plus ou moins réussie, ont fait de la philosophie existentialiste.

I. La mort, source de vie.

L'organicisme du XX^e siècle nous a légué le concept de la vie-incessante agonie.

Oui, vivre, c'est mourir - dit dans la *Montagne magique* Behrens à Hans Castorp - il n'y a rien à enjoliver là-dedans - une destruction organique, comme je ne sais quel Français, en sa légèreté innée, a une fois appelé la vie. D'ailleurs, c'est l'odeur qu'elle a, la vie! (trad. par Maurice Betz, Livre de Poche).¹

„Car la vie, c'est déjà presque la mort”, écrira Iwaszkiewicz dans ses „Sombres sentiers” (59). Cette conviction trouvera son expression dans

¹ Cf. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, v.II, ch.1. /dans:/ *Filozofia egzystencjalna*, Varsovie 1965, pp. 256-273.

¹ Thomas Mann, *Montagne magique*, trad. J.Kramsztyk, Varsovie 1956, v.I, p.381.

Le bois de bouleaux. Mais comme le monde d'Iwaszkiewicz - ainsi qu'il se laisse lentement dévoiler - est un monde paradoxal, il y règne également une autre loi qui constitue précisément l'inverse de la première: dans *Le bois de bouleaux*, la mort est source de vie.

Il ne faut pas déduire cette deuxième conviction d'une conception chrétienne du monde. Pour le chrétien qui prononce une telle phrase, la „vie” signifie en effet l'existence après la mort, la „vie éternelle”. La mort - conformément à l'*Écriture* - est source de „vie” puisqu'elle est la porte du paradis. L'existence temporelle du chrétien n'est qu'un préambule à la „vie” véritable, éternelle. La mort, dans cette conception, est un moment-frontière où l'âme, en se débarrassant du corps, achève sa misérable existence terrestre. L'idée chrétienne de la mort métamorphose donc la vie humaine en une existence-en-marche-vers-l'éternité puisque - comme le dit l'*Écriture* -

aucun de nous ne vit pour lui-même et aucun ne meurt pour lui-même: en effet, si nous vivons, nous vivons pour le Seigneur, et si nous mourons, nous mourons pour le Seigneur.
(*Ep. aux Romains*, 14, 7-8).

Dans le monde d'Iwaszkiewicz, l'homme vit pour lui-même, pour son prochain, pour sa nation ou pour l'humanité. Ceux de ses héros qui croient en la parole de l'*Écriture*, tel le Julek du *Moulin sur l'Utrata*, la rejettent plus tard violemment. En ce monde, la mort peut signifier quelque chose uniquement pour une vie conçue surtout comme la durée incessante du monde organique. La conviction d'Iwaszkiewicz selon laquelle la mort est source de vie peut même avoir un caractère religieux, mais seulement dans la mesure où la philosophie de Bergson porte, elle aussi, un caractère religieux. C'est d'une telle religiosité que parlait Settembrini à Hans Castorp:

Permettez, permettez-moi, ingénieur, de vous dire - et j'insiste auprès de vous sur ce point - que la seule manière religieuse de considérer la mort consiste à la rencontrer et à l'éprouver comme une partie, comme un complément, comme une condition sacrée de la vie, et non pas - ce qui serait le contraire de la santé, de la noblesse, de la raison et du sentiment religieux - de l'en séparer en quelque sorte, de l'y opposer, ou même d'en faire un argument contre elle (trad. par M. Betz, Livre de Poche).²

² Thomas Mann, *Montagne magique*, v.1, p. 289.

Pour Settembrini, toute adoration de la vie a un caractère religieux. *Le bois de bouleaux* est tout entier imprégné de cette idée dont il faut chercher la généalogie la plus proche dans la „religion païenne de la vie” de Friedrich Nietzsche. Nous y avons affaire à une religiosité dionysiaque qui a trouvé son expression poignante dans la célèbre *Chanson pour une morte*.³

Si la mort est source de vie, il faut considérer *Le bois de bouleaux* comme un éloge du vitalisme. On a déjà exprimé une telle conception.⁴ Elle est juste dans son principe, mais on ne peut bien sûr s’en tenir là.

En 1892, Ignacy Dąbrowski publia son premier, son meilleur roman, l’une des réalisations les plus éminentes de la prose de l’époque de la Jeune Pologne, une oeuvre qui fut à juste titre rappelée à notre mémoire après la guerre par Hugo Malanowicz et par les Editions Littéraires de Cracovie. Ce roman s’intitulait *La mort* et était pourvu d’un sous-titre: *Etude*. Il se compose de la description pénétrante, naturelle de la conscience d’un jeune homme occupé à mourir de tuberculose. Le livre se rapproche donc du *Bois de bouleaux*, par son contenu même. Il y a ce moment où le tuberculeux condamné à mourir se livre à une critique intransigeante du vitalisme, de cette conception du monde qui lui était très proche jusqu’alors.

La théorie du vitalisme expliquait l’existence de l’organisme et il me semblait la comprendre parfaitement. Si des doutes surgissaient à propos de la compréhension de ces concepts, j’en reportais l’approfondissement à plus tard, en un temps indéfini, lointain...

Ce tuberculeux se passait des „idées métaphysiques” et il avait les yeux tournés non vers le ciel, mais vers la terre.

C’est sur la vie - assurait-il - que nous fondons tout, c’est pour la vie que nous travaillons sans cesse, sans rien distinguer d’autre que cette vie. Et il est bon de vivre ainsi, de vivre seulement; mais quand il faut mourir, nous devenons la proie du désespoir.⁵

³ Cf. Jerzy Kwiatkowski, *Eleuter*, Varsovie 1966, pp.140-142.

⁴ Wacław Kubacki, *Proza Iwaszkiewicza*, /dans:/ *Krytyk i twórca*, Łódź 1948, p.287.

⁵ Ignacy Dąbrowski, *Śmierć. Studium*, Kraków 1959, pp. 134-135.

Cette confession était une accusation portée contre la génération positiviste qui avait renoncé à la problématique métaphysique, mais pour nous, un autre de ses aspects nous importe davantage.

Indépendamment de l'avis de l'auteur sur la question du vitalisme, indépendamment donc des mots qu'il a attribués au mourant, Dąbrowski a placé son héros face à un certain „ou bien-ou bien”. Devant la mort, aussi bien toute la vie concrète, unique, vécue jusque là par un homme que la vie en tant que phénomène organique soit se métamorphose en une absurdité funeste, soit revêt sa signification suprême. La mort métamorphose donc la vie en une absurdité totale ou en une valeur suprême. L'auteur a dû considérer chacune de ces vérités dans deux perspectives: celle d'un mourant et celle d'un homme qui reste du côté de la vie. L'oeuvre de Dąbrowski fut cependant écrite sous la forme du journal d'un mourant. La totalité de la problématique, y compris la conscience de ceux qui regardaient cette agonie, a dès lors été saisie uniquement et exclusivement du point de vue d'un condamné à mort. La forme *Icherzählung*, qui élimine complètement le narrateur objectif, rend impossible la saisie du phénomène selon deux points de vue. La vie et la mort ont été soumises, uniquement, au jugement d'un homme dont le fragile scientisme positiviste n'a pas supporté la pression de la „peur et du tremblement”. Dans cette narration spécifique à la première personne qu'est le journal d'un mourant, un traitement - typique du modernisme - de la mort en tant qu'idée autonome et principale a donc trouvé son expression. La vérité ne peut être exprimée que par un mourant, lui seul en effet voit l'existence et le néant dans la perspective de la mort. Les pensées et les gestes de ceux qui restent en vie, nous n'en prenons connaissance qu'à travers la conscience du mourant. La fascination très „Jeune Pologne” de la mort s'exprimait donc dans ce choix même de la forme du journal d'un mourant, forme grâce à laquelle le roman de Dąbrowski - pour utiliser la définition de Thomas Mann - s'était fait prose voluptueuse, se complaisant maladivement dans l'agonie.

Il en va tout autrement chez Iwaszkiewicz. Dans *Le bois de bouleaux* comme dans toutes les oeuvres d'Iwaszkiewicz, nous avons affaire

à une narration personnelle typique. Autrement dit: l'auteur raconte en principe de son point de vue quoiqu'il limite son savoir à celui de ses personnages littéraires. En un mot: il relate le point de vue de ses héros. *Le bois de bouleaux* n'est donc pas un récit à la première personne. La totalité de la problématique est donc ici montrée selon deux points de vue radicalement différents. C'est pourquoi nous considérons la vie et la mort tant avec les yeux du mourant, Staś, qu'avec ceux de celui qui reste en vie, Bolesław. Iwaszkiewicz nous présente le jugement du condamné sur le grâcié et vice versa.

Dans cet abandon du principe de l'*Icherzählung*, dans cette présentation même de deux positions différentes, s'est exprimée la conviction selon laquelle la mort est une des manifestations de la vie. En effet, le mourant a droit à un nihilisme total, à l'amour de la mort, à la négation totale de la vie. Quoiqu'il en pense, cet homme va être anéanti et c'est pourquoi sa mort concerne davantage ceux qui restent. Cette manière de voir, à laquelle arriva également Hans Castorp dans la *Montagne magique*, a non seulement décidé du choix de la narration personnelle, elle a également façonné, simultanément, la composition du récit. *Le bois de bouleaux* est, avant toute chose, un récit sur un mourant, Staś. Mais en même temps, c'est un récit qui parle d'un vivant, quoique d'un vivant contaminé par la mort; il parle de ce Bolesław que l'agonie et la mort de son frère arrachent précisément à une apathie pessimiste, à un état d'empoisonnement, de semi-existence. La disposition du matériau du récit se présente en effet comme suit. Dans une maison forestière reculée vit et travaille Bolesław qui a perdu sa femme, peu de temps auparavant. Il l'a enterrée non loin de là, dans le bois de bouleaux, car c'était alors la fonte des neiges et il n'y avait pas moyen de célébrer de funérailles dans un cimetière „normal”. Bolesław, un incroyant, n'a vu aucune apparition dans cette

brume qui l'entourait depuis la mort de sa femme. La tombe, le corps n'existaient pas pour lui, il ressentait vraiment la mort de cette femme laide, mais si douce, qui avait été son

⁶ Thomas Mann, *Montagne magique*, v. II, p. 253.

épouse pendant un certain nombre d'années. Il sentait qu'elle n'était plus. Il se rappelait qu'elle était morte. Cela seul était réel, tout le reste ne l'était pas.

Occupé à revivre cette agonie, il considère toute joie de son frère condamné à mort comme un manque de tact. Basia, morte, dirige ses pensées et son comportement. Bolesław est donc, en un certain sens, un spectre, un homme qui „est encore en ce monde, mais n'est plus de ce monde”. Chez ce spectre arrive ce frère que le sanatorium - comme cela arrive souvent - a renvoyé mourir, en lui recommandant, miséricordieusement de se rendre dans une forêt de pins, bien connue pour ses pouvoirs guérisseurs. Le phtisique condamné à mort n'a aucune illusion. Il est venu mourir dans cette maison forestière. Et voilà que cet infortuné, ce cadet n'a pas encore défait ses valises qu'il commence son finale en admonestant ce frère qui s'est laissé aller. Suit la description des dernières semaines du condamné, de sa lente agonie, de sa méditation sur la vie et la mort. Pendant tout ce temps, le narrateur nous relate, simultanément, l'état de conscience et le comportement de Bolesław. Vient ensuite la mort de Staś, et le narrateur, dans un ample et dernier chapitre, passe au compte rendu exhaustif de la résurrection spirituelle de Bolesław après l'enterrement de son frère.

Le bois de bouleaux est donc, en un certain sens, un paradoxe. Car tout de même, c'est la mort qui ramène ici à la vie ce spectre contemporain. La mort d'un frère. Bien sûr, il y a là un éloge du vitalisme, mais un éloge bien pervers. Quand nous nous occupons avec un peu plus de précision du contenu du *Bois de bouleaux*, nous voyons qu'à la base de la résurrection de Bolesław, il y avait cette avidité de Staś à l'égard de la vie, cette avidité qui suscita chez le spectre les réflexes les plus primitifs: la jalousie, l'amour. Staś, pleinement conscient que l'homme est un être en marche vers la mort, placé face à ce „ou bien-ou bien”, effectue son ultime choix de vie et donne une grande leçon de vitalisme à un homme qui est condamné à l'existence sans comprendre la valeur de celle-ci.

2. Eros, ou l'harmonie du monde.

L'histoire de Staś est l'histoire d'une mort. L'expérience de la mort - l'inestimable Settembrini l'enseignait à Hans Castorp - doit être, en définitive, une expérience de vie, sinon ce n'est qu'un fantôme.¹ Puisque la psychologie de la mort - comme l'écrit Martin Heidegger² - permet de pénétrer la vie du mourant plus que sa mort même, le motif de la longue et lente agonie est, pour l'écrivain, extraordinairement essentiel. Dans sa prose des années trente, aucun des héros d'Iwaszkiewicz ne mit tant de temps à mourir. Ils meurent de façons très diverses, mais aucun de ces voyages vers le néant ne donne à Iwaszkiewicz de ces possibilités qu'ouvre ici pour nous la description de la mort du phthisique. Faisons une petite comparaison.

Les tués n'entrent pas du tout en ligne de compte. Ils s'en vont soudainement, sans s'être le moins du monde attendus à cette fin. C'est pourquoi les narrateurs d'Iwaszkiewicz sont plutôt intéressés par les assassins. Ignasia, dans le *Soleil dans la cuisine* se libère, en tuant son bien-aimé, de sa peur continuelle du départ de celui-ci. Le meurtre est né ici de l'aspiration au calme absolu, à cet état dans lequel l'homme ne manifeste aucun désir puisqu'il a déjà anéanti sa valeur la plus haute. C'est vraiment une forme de „nirvanisme” moderne.³ La perte du bonheur est ici le bonheur suprême puisqu'elle annihile la crainte de cette perte. Le meurtrier, en ôtant la vie à l'être cher, se transforme lui-même en un spectre. Et tel est vraiment le sens ultime de l'histoire d'Ignasia. S'il n'y avait l'administration judiciaire qui l'attend, Ignasia se trouverait dans la situation de Bolesław.

Il en va autrement des suicidés. Le suicide constitue une espèce perverse de mort. Son caractère „non naturel” consiste surtout en ceci: celui qui se suicide - et il en est justement ainsi dans l'oeuvre d'Iwaszkiewicz

¹ Thomas Mann, *Montagne magique*, o.c., v.II, p.155.

² Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, p. 258.

³ Cf. Erich Fromm, *Les Essais sur la psychologie de la religion*, Varsovie 1966, p. 146.

- ne nie pas la vie. Il nie sa propre essence, son caractère propre. Kaniński, dans les *Passions de Błędomierz* se tue, car il comprend que son caractère le condamne à répandre le mal et le place en dehors des valeurs créées par l'humanité. Ses réflexions ne concernent cependant pas la dialectique de la vie et de la mort. Il se nie seulement lui-même, il nie son essence, qui a transformé son existence en un état insupportable. S'il n'y avait son caractère, sa vie pourrait continuer.

Il est encore une espèce de mort rapide, même si elle n'est pas subite: celle causée par accident. C'est ainsi que meurt Julek dans le *Moulin sur l'Utrata*. Et quoique ce départ semble absurde, nous savons en même temps que la mort est ici apparue à sa manière. Ce qui constituait dans la vie de Julek la valeur suprême s'est dispersé absolument et pour toujours. Il en est de même de l'abbé Henryk des *Boucliers rouges* qui est capable d'établir les comptes de la vie et de la mort, car une lente agonie lui procure cette chance. Henryk lui aussi - tout comme Julek - a enclos le contenu de sa vie dans une idée. Quand l'idée a été anéantie, sa vie a perdu toute signification. Tous deux ont nié leur propre existence, mais non la vie en tant que phénomène organique, en tant que don de Dieu. L'un dans l'indécision, l'autre dans le calme ont accueilli la mort qui apportait une solution naturelle à leur défaite.⁴

Dans tous les cas qui ont été relatés ici, il s'agit d'une opposition entre la vie et l'essence de l'homme ou entre la vie et l'idée. Seule, la description de l'agonie d'un jeune phthisique a permis à Iwaszkiewicz d'opposer l'une à l'autre la vie et la mort en tant que phénomènes primaires.

Comme toute maladie grave et chronique, la tuberculose habitue l'homme cette pensée: le moment où il sera forcé de partir est tout à fait proche, réel; en même temps, elle l'emplit d'une insouciance étrange, presque burlesque, qui lui permet de traiter le danger à la légère même

⁴ Dans une excellente tragi-farce *Róża*, la mort prend un autre caractère. L'homme qui meurt, n'est ici qu'une chose. Et, si dans *Les trois morts* de Tolstoï c'est le paysan dont la vie a fait preuve à la religion naturelle qui meurt, dans *Róża* c'est ne qu'un paysan-chose, et sa valeur est uniquement matérielle.

un instant avant de mourir. Ces deux contraires se manifestent en d'incessants changements d'humeurs, en appréciations carrément contraires, par le malade, de sa situation, en une errance entre l'horreur et l'insouciance, l'effroi et l'espoir, la mélancolie et la gaieté. Ces errances transforment la mort en un phénomène d'une réalité cauchemaresque, en un phénomène très familier en même temps que lointain et irréel. Mais elles n'ont aucune influence sur la relation du tuberculeux avec la vie. La maladie lui apprend à traiter la vie comme un bien en soi. Aucune idée ne doit conférer sa valeur à la vie. Le plus essentiel, c'est la durée même de l'existence. Le monde d'un phthisique agonisant est donc, par la nature des choses, réduit à l'opposition vie-mort. Dans sa conscience, cette opposition existe tout en n'existant pas. Elle apparaît et disparaît. Elle apparaît comme la tragédie ultime, vécue dans une tension extrême, et par moments, elle disparaît complètement. Le mourant est donc susceptible, dans une égale mesure, d'être horrifié par la mort et joyeux de vivre.

De telles possibilités existaient déjà dans le thème même du poitrinaire agonisant. Il faut s'en souvenir en lisant le *Bois de bouleaux*. Ces possibilités ont été du reste exploitées dans la *Montagne magique* de Thomas Mann qui constitue, en un certain sens, un traité de phénoménologie de la tuberculose. Les phthisiologues ont saisi cela extrêmement vite. Autrefois, et du reste tout récemment encore, ce livre était interdit des bibliothèques des sanatoriums.

Staś arrive dans la maison forestière tout à fait résigné à son sort. Tout, à l'entour, lui rappelle la mort: la tombe de Basia dans le bois de bouleaux, le bruit du sable tombant entre les rayons des roues de la carriole, la phthisique agonisante dans une bourgade du voisinage, le piano noir comme un cercueil. Mais Staś est calme. C'est la courte époque du „mieux” avant la fin. La tuberculose a cessé de maltraiter son corps et c'est pourquoi - quoique l'arrêt soit irrévocable - le malade peut compter sur de courts instants de foi profonde et de „certitude” absolue, il peut croire que sa mort n'est qu'une hallucination hystérique, une exagération due à la panique. Son calme a encore une autre origine. Staś n'a

pas réussi à transformer la vie en une idée, mais il en possédait déjà une certaine représentation. Le monde, c'est la *Montagne magique*, Davos, les chansons à la mode, la société internationale, le clinquant des sanatoriums, les belles toilettes. En quittant la Suisse, il a pensé perdre tout ce qu'il avait à perdre. Il a fait ses adieux au monde.

Boleslaw ne pensa pas un instant que si Staś était d'aussi bonne humeur, c'est qu'il avait déjà traversé le pire. Il avait fait ses adieux au monde de là-bas, comme si c'était cela le monde, vraiment. La frêle Miss Simons, et la mousseline de soie de sa robe, et la surface unie du lac, et les nuages au-dessus des glaciers, et les disques de Paris, et les malles de Londres. /.../ là-bas, c'était la vie. Ici, des bouleaux et des tombes, de pauvres fleurs et un enfant délaissé - ce n'était pas l'existence véritable.

Staś n'avait cependant pas idée de ce qu'était la vie, prenant les plus médiocres clinquants de la civilisation pour les charmes de l'existence. Le „mieux” lui permettra de comprendre l'étendue de son erreur. Le sanatorium est au fond un établissement où la vie s'échange contre ces valeurs sans grand prix que la civilisation peut nous offrir. Dans la maison forestière, Staś s'est retrouvé hors du monde de ces valeurs apparentes. L'instinct lui révèle ici une vie non masquée par de fausses représentations.

Staś s'éprend de Malina. C'était une jeune fille assez simple, mais - comme tout l'indique - pleine de tempérament. Staś, justement, n'avait encore jamais aimé. Il ressentait cela comme une infirmité psychique. A présent qu'est apparu son sentiment pour Malina, il a compris que toute sa vie, jusque là, était vide. Il s'est réjoui de connaître encore l'amour avant de mourir, l'amour seul lui a révélé ce qu'était la vie.:

...il pensait qu'il s'était composé un finale extraordinaire. D'ailleurs, ce n'était pas un finale, c'était une ouverture. Vraiment, la vie ne faisait que commencer. C'était beau et plein d'harmonie.

Comme la plupart des femmes qui vivent dans le monde d'Iwaszkiewicz, Malina est une incarnation de la force de la vie. Elle est un symbole bacchique et phénixal de la durée puisque, docile aux lois de la nature, elle veille sur l'amour qui garantit la procréation de la vie. C'est grâce à elle que les éléments épars du monde se relie pour Staś en un tout cohérent et sensé. C'est elle qui chasse des hommes la „peur méta-physique”. Quand Staś était seul, le ciel l'emplissait d'effroi. Quand il

posait sa tête sur l'épaule de Malina, même une étoile solitaire, cet oeil de l'univers, n'éveillait pas en lui la moindre alarme.

Iwaszkiewicz avait déjà traité de la même façon la femme dans les *Demoiselles de Wilko*. Mais ce n'est que dans le *Bois de bouleaux* qu'elle a été conçue comme un principe premier, mythique de l'existence. Peut-être est-ce parce que Malina est si simple qu'aucune discipline culturelle n'est capable d'étouffer sa fonction fondamentale. A cet égard, elle ressemble à madame Łowiecka du *Moulin sur l'Utrata*. Dans le monde d'Iwaszkiewicz, la femme est donc une bénédiction pour les hommes que tourmente leur intellect, une vision avec laquelle ne pouvait s'accorder la bohème moderniste de *Vermoulure* de Berent. Mais finalement, les héros de l'*Accord entre hommes* n'étaient pas capables de saisir la véritable fonction de la femme. Seul Staś a compris cela, dans ce *Bois de bouleaux* où la fraîche fille simple des poètes de la Jeune Pologne a été élevée au rang de mythe immémorial.

Staś n'est pas un homme cultivé. Il n'a pas eu le temps de le devenir, tout simplement. Mais si nous considérons la chose en profondeur, nous sommes forcés de reconnaître en lui un des épicuriens les plus conséquents qu'ait produits la littérature polonaise, laquelle ne fut guère favorable à cette attitude de vie. Juste avant son départ ultime, Staś a préféré jouir de restes de vie plutôt que de transformer la vie en une idée consolatrice. De ce point de vue, le *Bois de bouleaux* est un hymne splendide à la gloire de l'héroïsme épicurien qui se trouve à la base de toutes les affirmations selon lesquelles la mort et l'agonie sont source de vie.

Cette façon de poser le problème permet de saisir l'âme de Staś comme le lieu d'une lutte opposant l'impulsion de vie à l'impulsion de mort, c'est-à-dire - pour parler la langue de Zygmond Freud - Eros à Thanatos. Eros suscite en effet chez Staś l'instinct de vie et oppose celui-ci à l'instinct de mort.

Selon Freud, la libido change de signification face à la mort et se trouve métamorphosée en un Eros mythique.⁵ Freud a du reste souligné

⁵ Cf. Paul Ricoeur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris 1965. Troisième partie: *Eros, Thanatos, Anankè*. pp. 254, 285, 286-288.

que chaque être vivant meurt en vertu de raisons internes et que le but de toute existence est la mort. Cette insistance sur la puissance de la mort avait des causes doubles. Tout d'abord, Freud voulait familiariser les gens avec la nécessité et sublimer la mort en la présentant comme le destin, comme l'Anankè. Ensuite, il voulait de cette façon - comme l'écrit Paul Ricoeur - entonner un grand péan en l'honneur de la vie, en l'honneur d'Eros. En effet, seul Thanatos dévoile le sens d'Eros-force de résistance face à la mort. La vie tend vers la mort par la nature des choses, mais la sexualité est, sur ce fond d'élan total vers la mort, quelque chose de tout à fait exceptionnel. C'est la sexualité précisément qui éveille en l'homme l'Eros, c'est-à-dire l'impulsion de vie. Dans l'existence en solitaire, Freud ne trouvait que la décomposition de la mort. L'homme ne peut lutter contre sa mort qu'à l'aide d'un proche. En effet, son existence propre n'est gouvernée que par un mouvement intérieur qui tend vers le néant. L'homme ne peut donc être sauvé que par Eros, c'est-à-dire par n'importe quelle forme de lien entre mortels. C'est pourquoi aussi là où il y a mort, il doit toujours y avoir également amour et sexualité.

Ces vérités ont été montrées dans le *Bois de bouleaux* de manière magistrale. Iwaszkiewicz fait bien voir combien l'amour permet à Staś de retrouver l'essence - inexprimable du reste - de l'existence, qui respire la joie même face à la mort. Seul l'Eros lui a révélé „le vrai visage” de la vie et l'a aidé à découvrir ce mystère.

Ainsi donc, j'ai quand même trouvé - se répétait-il. Et il ne fallait pas lui demander ce qu'il avait trouvé. C'était une essence secrète et inexprimable, une face cachée, la doublure de tout ce qu'il voyait, des arbres, des maisons, des édifices, des gens. Quelque chose qui était le fond et en même temps l'essence de cela, et qui le remplissait d'une joie égale, immuable.

L'Eros l'a doté de l'arme la plus puissante contre la mort dont l'homme dispose: de la joie de durer. Cette découverte du sens bergsonien de l'existence a du reste un caractère presque mystique. Par contre, le lien qui unit la sexualité à la mort a été montré d'une façon qui rappelle par son audace les saillies ou les allégories baroques. Staś s'est couché dans l'herbe, avec Malina, à quelques mètres de la tombe de Ba-

sia, de ce „lieu de décomposition et de vie nouvelle”, quelques instants après avoir médité, pensé que quelque temps plus tard, c’est lui, tout de même, qu’on enterrerait à côté de cette tombe.⁶ Et ici - comme dans les *Demoiselles de Wilko* - ont été juxtaposés le cadavre en décomposition et le corps vivant, chaud. C’est pourquoi d’ailleurs l’érotisme de Staś, en dépit du fait qu’il est un homme très jeune, est un érotisme d’adulte. L’agonie de plusieurs mois dans laquelle il se trouve, cette présence continuelle de la mort a faussé la conscience de Stanisław de telle sorte que le corps s’associe à ses yeux, continuellement, à la décomposition. Dans son cas, le rôle du temps qui, avec la maturation, détruit la spontanéité claire et la joie d’éprouver a été joué par la maladie. La sensibilité de Staś est déjà aussi empoisonnée que celle d’un Wiktor Ruben qui a presque le double de son âge. Ce n’est pas pour rien que l’on dit que la maladie vieillit un homme.

Cependant, dans le *Bois de bouleaux*, Eros n’a pas qu’un caractère freudien. La sexualité défend l’homme de la mort puisqu’elle transforme la vie en un phénomène joyeux. Mais ce n’est pas son unique fonction. Eros transforme le monde en un tout harmonieux. Comme Wiktor Ruben, Staś a une nature d’artiste. C’est un musicien. Il n’est donc en rien étonnant que, dans l’état d’extase que provoque le bruit continu de la pluie, il ressent soudain avec toute sa force le principe musical du monde.

L’harmonie du monde qui s’était découverte à lui ce soir lui causait un sentiment de plénitude extraordinaire, au-dessus duquel s’élevait le murmure de la pluie tiède, incessante. Tout était beau et semblait composé en tableau ou en oeuvre musicale. Le tilleul, qui reposait de ses feuilles mouillées sur le toit et presque sur la fenêtre de sa chambre, avait la forme d’un roman parfaitement élaboré, se divisant ingénieusement en ramifications. /.../ ... il était pénétré d’un frisson de volupté profonde de l’existence. Et ainsi, le jour commençait, un jour qui se dirigeait vers sa fin sans être traversé du moindre événement, mais que comblait une lumière intérieure. Dans l’éclat de cette lumière, même le sombre Bolesław semblait une créature pleine de joie.

⁶ Cette liaison entre la maladie, la mort et la sexualité est constamment démontrée dans la *Montagne magique*. Cf. Ignace Feuerlicht, *Thomas Mann und die Grenzen des Ich*, Heidelberg 1966, p. 144.

Eros ne change pas le monde en une idée. Eros le métamorphose en une oeuvre d'art qui - comme toute structure artistique - s'explique d'elle-même. En un mot, il change le monde en un signe chargé de sens. C'est seulement après cette opération que la vie prend sa plénitude. La joie de l'existence est donc liée au fait de concevoir le monde comme un tout signifiant et beau. L'harmonie que ressent Staś n'est pourtant pas un concept intellectuel. Ce n'est pas cette grande illusion de l'esprit qui fascina les philosophes des siècles durant avant de se dissoudre totalement - comme on peut le voir dans l'étude remarquable de Leo Spitzer - ne laissant derrière elle que regret et nostalgie.⁷ L'harmonie, dans le *Bois de bouleaux*, est la vérité psychologique de l'homme qui a découvert la joie de vivre. Eprouver cette vérité a un caractère presque mystique. En tout cas, c'est comme le don d'une grâce qui dévoile soudain tout le charme, tout le sens des „douces bagatelles” de la vie. Dans cette vision harmonieuse, tout se met à être signifiant et beau. L'odeur des pommes de terre qu'on cuit pour le porc, les crépitements des bûchettes qui brûlent, l'eau qui bout se mettent à procurer un bonheur profond. Eros transforme donc, chez Iwaszkiewicz, le monde en un tableau flamand palpitant de cette joie que donnent la matérialité concrète des choses, les menues manifestations de la vie, le charme de l'existence.

Dans le *Bois de bouleaux*, Eros confère donc un sens à la représentation que se fait l'homme de sa situation, de ses liens avec la nature. La vie s'y trouve donc liée au sens du monde. L'homme vit aussi longtemps qu'il est convaincu de l'harmonie de l'être. Et Staś vit jusqu'au moment où dure encore l'influence d'Eros, lequel n'est plus, comme chez Freud, un entremetteur schopenhauerien, qui associe deux existences infortunées, effrayées par la misère de leur destinée et par la menace de la mort, mais un artiste donneur de vie, qui crée une belle fable du monde afin que la mort ne puisse abattre l'homme. Voilà qui est bien dans l'esprit d'Antoni, le héros de *La lune*: le véritable artiste est donneur de vie.

⁷ Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of Word Harmony*, Baltimore 1963.

3. Thanatos ou la désagrégation de l'harmonie du monde.

Pour comprendre pleinement le *Bois de bouleaux*, nous devons nous rappeler que ce texte est une réplique à *La mort d'Ivan Ilitch* de Lev Tolstoï. La relation assez compliquée d'Iwaszkiewicz avec ce texte exige que nous nous occupions un peu plus amplement du problème de la mort dans l'oeuvre du Vieillard de Iasnaïa Poliana.

Le premier ouvrage littéraire de Tolstoï sur ce thème, c'était *Trois morts* (1858). L'auteur lui-même a exposé l'idée de ce roman dans une lettre à Alexandra Tolstoï (tante Alexandrine) datée du 1^{er} mai 1858¹. Il voulait montrer la mort d'une dame du monde, celle d'un paysan et celle d'un arbre. La dame est plaintive et vide, elle ment même devant la fin. Son christianisme superficiel n'est pas capable de l'aider à résoudre ses problèmes extrêmes. La dame ne peut même pas comprendre que la mort est nécessité. Elle s'en va irritée contre le destin. Le paysan meurt calmement justement parce qu'il n'est pas chrétien. Quoiqu'il se soit, par habitude, toujours acquitté de ses devoirs religieux, il professait en réalité la religion de la nature. Il a compris que la mort est la loi de la nature et, à l'inverse de la dame, il s'est réconcilié avec la mort dans la simplicité de son coeur. A vrai dire, seul l'arbre meurt sereinement, noblement et bellement. Bellement, vraiment, car il ne ment pas, ne joue aucune comédie, ne craint et ne regrette rien.²

La hiérarchie certaine, évidente qui existe ici a été complètement anéantie en 1860, par la mort de Nicolas (Nikoleńka), le frère chéri, mort à laquelle Lev Nikolacivitch a assisté. Cette épreuve l'a plongé dans le désespoir et Tolstoï a commencé à chercher avec véhémence du secours dans l'idée chrétienne de la mort. Il en est venu à la conclusion que s'il n'existe pas de vie outre tombe, alors la souffrance et la mort

¹ *Tolstoïovski mouseï*, v. I, Saint-Petersbourg 1911, p. 101.

² Après la lecture de cette lettre l'opinion de Käte Hamburger, qui considère *Les trois morts* comme une contestation de l'idée chrétienne de la mort, paraît exagérée. Cf. *Käte Hamburger, Tolstoï. Gestalt und Problem*, Göttingen 1963, pp. 63-64.

sont une cruelle absurdité et notre sentiment de justice un préjugé.³ *La mort d'Ivan Ilitch* (1886) est justement l'ultime réponse de Tolstoï à ces problèmes qu'avait engendrés le décès de son frère. Cette réponse a été enclose dans les dernières paroles du héros mourant:

«Et la mort, où est-elle?»

Il cherchait son épouvante passée devant la mort et ne la trouvait plus. Où était-elle, la mort?... Et qu'était-elle?

Plus de terreur, car il n'y a plus de mort.

Une grande lumière en guise de mort.

- C'est donc cela! fit-il tout haut... Oh! quelle joie!

Cela s'était produit, l'espace d'un instant, et dès lors plus rien ne changea.

Pour l'entourage d'Ivan Ilitch, l'agonie se prolongea encore deux heures. Quelque chose glougloutait dans sa poitrine, et son corps frissonnait. Ensuite, la respiration et les râles se firent de plus en plus rares.

- C'est fini! dit une voix au-dessus de lui.

Il entendit ces mots et les répéta dans son âme.

»Finie la mort! songea-t-il... Elle n'existe plus!«

Ivan Ilitch aspira une bouffée d'air, s'arrêta à mi-souffle, étira ses membres et mourut.⁴

(traduit par Michel-R. Hofmann, *Le Livre de Poche*)

Plus tard, Tolstoï termina son livre *Le chemin de la vie* par les mots d'Ivan Ilitch mourant: la mort n'existe plus. Et dans son ouvrage *Le cercle de lecture*, il nota que la vie était un songe, et la mort le réveil.⁵ Il pouvait donc dire finalement, avec l'*Écriture sainte*:

La mort a disparu dans la victoire. O mort, où est donc ta victoire? Mort, où est ton aiguillon? (Cor. 15,55)

Comme l'écrit Käte Hamburger, *La mort d'Ivan Ilitch*, c'était la négation totale de la thèse qui veut que l'homme soit un existence-tendant-vers-sa-fin. Tolstoï s'y montre convaincu que la mort est un phénomène grâce auquel la vie se transcende elle-même.⁶ Conformément à l'aphorisme d'E.M. Forster, la mort anéantit l'homme, mais l'idée de la mort

³ Lev Tolstoï, *Dniwnik*. La note du 12 novembre 1860. *Polnoie izddanie ...*, v. 48, p. 30.

⁴ Lev Tolstoï, *Śmierć Iwana Ilicza*. /Dans:/ *Śmierć Iwana Ilicza i inne opowiadania*, Varsovie 1954, p. 198.

⁵ Nicolas Weisbein, *L'Évolution religieuse de Tolstoï*. Paris 1960, p. 265, 429.

⁶ Käte Hamburger, o.c., pp. 67,73.

le délivre, le sauve.⁷ Dans ce cas, il s'agissait de l'idée chrétienne de la mort.

Le bois de bouleaux n'était pas chez nous la première réplique au grand récit de Lev Tolstoï. Le livre d'Iwaszkiewicz avait été précédé par le roman, cité ici à plusieurs reprises, d'Ignacy Dąbrowski. Dąbrowski ne polémiquait d'ailleurs pas contre Tolstoï. Le prêtre appelé au chevet du mourant incrédule, avec l'accord de celui-ci, désire seulement que la souffrance relie le tuberculeux au Christ martyrisé, que le mourant accepte son destin d'homme, prenant exemple sur Jésus-Christ. Et le prêtre atteint son but. C'était là le triomphe des contenus humanistes du christianisme. Dans la tête de l'infortuné fourmillaient toutes les idées possibles de la mort excepté l'idée chrétienne. Mais seule, cette idée, justement, lui apporta consolation et apaisement.

La relation qu'entretient Iwaszkiewicz avec *La mort d'Ivan Ilitch* a été soumise à certains changements. Dans *Passions de Błędomierz* (1938), le vieil écrivain Zamoyłto, un personnage imité du reste sur Tolstoï lui-même, meurt comme Ivan Ilitch. Il n'affirme pas, il est vrai, que la mort n'existe plus, mais au lieu des ténèbres, c'est la lumière qui lui apparaît: „... mais là-bas, là-bas il fait clair!”⁸ Peut-être est-ce parce qu'il a perçu ces ténèbres indéfinies, ces ténèbres claires (seul, l'oxymoron convient ici) qu'on lui dit adieu comme on a dit adieu à Tolstoï lui-même: le peuple s'agenouilla devant lui en plein air, sur la terre nue. En 1968, parmi trois oeuvres dans lesquelles se trouverait contenu, comme il l'a exprimé lui-même, son idéal de la littérature, Iwaszkiewicz cita justement, à côté de *La steppe* d'Anton Tchekhov et des *Suchodoł* d'Ivan Bounine, *La mort d'Ivan Illitch*.⁹ Il traduisit du reste ces trois livres. Il déclara aussi qu'il y avait dans le troisième quelque chose qu'il vou-

⁷ L'aphorisme cité par Lionel Trilling, *Freud and the Crisis of Our Culture*, Boston 1955, p.40.

⁸ Jarosław Iwaszkiewicz, *Pasje Błędomierskie*, /dans:/*Dzieta. Powieści*, t.II. Varsovie 1958, p.677.

⁹ Jarosław Iwaszkiewicz, *Od tłumacza. Wprowadzenie do "Suchodołów" Iwana Bunina*. *Twórczość* N°8/1968, p.11.

lait lui-même exprimer et que seul Tolstoï avait pu réaliser de manière parfaite.

Je ne sais si Iwaszkiewicz ne recherche pas parfois un idéal qui a déjà été détruit par lui dans *Le bois de bouleaux*. *Le bois de bouleaux* peut être compris, en effet, comme une polémique contre le grand récit de Tolstoï. Tolstoï, tout de même, traitait la mort comme une idée, comme le réveil chrétien à une vie meilleure et éternelle. Par contre, chez Iwaszkiewicz, la mort n'est pas une idée, mais un phénomène existentiel. Conformément à la mentalité XIX^e siècle, Tolstoï cherchait quelle était l'essence de la mort. Conformément à la mentalité XX^e siècle, Iwaszkiewicz n'a défini que sa fonction, qui consiste en l'anéantissement de l'existence humaine.

Le modernisme européen, si fortement lié à la culture spirituelle du christianisme, traitait, tout comme Tolstoï, la mort comme une idée. A l'époque de la Jeune Pologne, la mort était donc une énigme métaphysique, un frémissement de mystère, un médecin-émancipateur.¹⁰ Le roman modèle, cité ici, d'Ignacy Dąbrowski est justement un catalogue des visions Jeune Pologne de la mort. Le tuberculeux agonisant en arrive à cette conclusion: il y a „autant de morts que de conceptions de la mort”, et sa conscience dominée par „la crainte et le tremblement” présente la plupart de ces conceptions à la file, car à mesure que grandissent son désespoir et son hystérie, l'homme se défend par une nouvelle fiction, par une nouvelle idée de la mort. La mort est donc ici une énigme, un néant, un nirvana, une nostalgie et une soif. Dans *Le bois de bouleaux*, Staś mourant ne change pas la mort en une idée. Ce récit est seulement le tableau de la fin d'une certaine existence. Et rien de plus.

Mais cela ne signifie pas que l'époque de la Jeune Pologne n'ait pas exercé une influence sur la vision d'Iwaszkiewicz. Les naturalistes de la Jeune Pologne traitaient finalement la mort comme la fin d'un certain

¹⁰ Kazimierz Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1959, pp. 58-61.

organisme. Mais chez eux, tout organisme vivant est un être défini par la force des choses. Le tableau naturaliste d'une agonie est en fait la description de l'achèvement de l'existence d'un être défini, une description dans laquelle on a accordé une attention peut-être exagérée à l'aspect physiologique de ce fait. Dans le naturalisme, l'homme était d'ailleurs traité de façon incroyablement perspicace. La littérature du XX^e siècle, y compris la prose d'Iwaszkiewicz, lui doit énormément. Plus qu'on ne le pense en général.

La physiologie du trépas du tuberculeux n'a du reste pas été montrée dans *Le bois de bouleaux* avec une précision spécialement détaillée. Même plus tard, dans ses *Amants de Marone*, dans cette oeuvre où l'écrivain a consacré à ce trépas plus de place, nous ne pénétrons pas dans la chambre du mourant, nous l'abandonnons et finalement, nous nous occupons du destin de celle qui reste. Cette distance provient du principe selon lequel la mort d'un homme a surtout un sens pour les vivants. Dans *Le bois de bouleaux*, tous, à partir d'un certain moment, acceptent la mort de Staś et attendent sa retraite finale. Le narrateur ne s'intéresse pas à la conscience torturée par l'effroi physiologique et par les tourments de l'agonie. Les dernières pensées de Staś nous ont été montrées dans un tout autre but.

Quand Iwaszkiewicz terminait à Atma, dans sa chambre à l'étage, son récit, au rez-de-chaussée Karol Szymanowski travaillait simultanément à ses *Chants kourpes*.¹¹ Nous devons à ce voisinage cet extrait où Staś agonisant écoute une chanson populaire chantée par Malina. Dans cette scène, nous reconnaissons la nature d'artiste de Staś qui s'efforce de transposer tout ce qu'il vit en tableaux concrets et symboliques. En décrivant la conscience du mourant, le narrateur désirait donc nous transmettre l'essence du caractère de Staś pour que nous sachions bien où se cachait la raison de sa relation avec les problèmes de la vie et de la mort.

¹¹ Jarosław Iwaszkiewicz, *Spotkanie z Szymanowskim*, /dans:/*Dziela. Pisma muzyczne*, Varsovie 1958, pp.99-100.

Il n'est pas exclu que cette sensibilité esthétique justement ait exposé son amour pour Malina à certaines dissonances. Dans *Le bois de bouleaux*, le conflit entre l'homme et la femme est caché plus profondément. Au premier plan, nous avons plutôt une présentation de cette conviction selon laquelle l'homme peut et doit, surtout quand il est dominé par la peur de l'existence ou l'angoisse de la mort, s'efforcer de comprendre la vie. *Le bois de bouleaux* raconte comment l'homme peut comprendre le sens de la vie. La femme ne doit pas faire d'efforts de ce genre. Elle est la vie, tout simplement. Mais ce système n'exclut pas un conflit profond dans son essence.

En véritable artiste, Staś voulait se „composer” son finale. Ou plutôt en compléter la composition, car c'était à vrai dire Malina qui le lui composait. Il voulait situer dans le cadre de cette composition le thème de l'amour unique, exclusif et éternel. Cet amour romantique est une idée que l'élément intellectuel „viril” veut imposer à la vie. Cette idée entre aussitôt en conflit avec la vie.

Malina n'est pas immorale. Comme la nature même, elle est amoureuse. Conformément à la loi de la procréation, conformément à sa fonction de consolatrice, elle comble de son amour tout homme qui s'approche d'elle. Elle aime donc Staś, elle aime aussi Michał, le chasseur. Quand la bohème, dans *Vermoulure*, parle de la femme, c'est ce trait, précisément, qui suscite parmi les hommes aversion, sarcasme, crainte, horreur. Staś est irrité, lui aussi. Comme dans les grands poèmes romantiques, la femme du monde d'Iwaszkiewicz peut être, en effet, cette impulsion indispensable qui permet à l'homme de transformer sa vie en une structure esthétique harmonieuse. Mais elle peut aussi anéantir toutes les idées viriles, l'oeuvre d'un intellect exubérant. Puisqu'elle est elle-même la vie, elle anéantit toute atteinte intellectuelle à la vie. C'est pourquoi Staś ne connaîtra pas l'amour éternel, mais vivra une liaison vitale.

Staś n'a pas eu le temps d'approfondir tous les charmes de l'amour que s'est approché le terme ultime, qu'a commencé le temps où l'homme, si héroïque soit-il, est enlevé au pouvoir d'Eros. Le temps où la

souffrance et l'effroi le changent désormais en „une chose brisée, abattue, impropre même à la mort”¹². Cette période finale est considérée par beaucoup d'écrivains comme étant encore un symptôme de vie. Aussi longtemps que l'homme souffre, il vit. Une telle position était celle de Maurice Maeterlinck.¹³ Telle était aussi l'opinion, dans *La montagne magique*, du conseiller Behrens qui était contraint, en vertu presque de sa charge, de dispenser aux mourants des consolations „scientifiques” qui se réduisaient au fond à de tels aphorismes épicuriens.¹⁴ Dans *Le bois de bouleaux*, ce temps est conçu autrement que dans la grande majorité des oeuvres modernistes. C'est le moment où l'homme vit encore quoiqu'à vrai dire, il soit déjà mort. Il vit, mais il est mort. Staś est donc devenu, lui aussi, un spectre, comme son frère Bolesław. Mais Bolesław, lui, est condamné à la vie, tandis que Staś l'est à la mort. Ce n'est qu'en lisant les pages consacrées à la mort de Staś que nous pouvons comprendre ce qu'est vraiment la contamination de Bolesław par la mort.

Avant d'anéantir l'être, Thanatos remplit cependant encore une fonction: anéantir dans la conscience du mourant tout le grand travail d'Eros. Tout ce que Staś avait accompli dans sa vie lui semblait maintenant „tapage inutile” qui n'avait eu qu'un bon côté: celui d'assourdir la souffrance, de permettre d'oublier l'effroi. Cependant, face à la mort, ce tapage aussi avait commencé à perdre son sens. La grande oeuvre d'Eros, cette harmonieuse vision du monde, s'est finalement écroulée. *Les douces bagatelles* de l'existence ont cessé d'être belles. Il n'entendait plus le murmure musical de la flamme. L'odeur des pommes de terre commença à lui donner la nausée. Les liens de la vie se disloquaient.

¹² Entre 1926 (quand il a écrit *Pejzaże sentymalne / Les paysages sentimentals*) et 1936 (*Młyn nad Utratą / Le moulin sur Utrata*), ou même plus longtemps, Iwaszkiewicz reste sous l'influence d'un imminent philosophe chrétien, Leon Bloy. Il est intéressant que même ce Saint François contemporain ne ressentait pas, face à la mort, aucune joie mais seulement la peur. Cf. Jean Steinmann, *Leon Bloy*, Paris 1956, p.443.

¹³ Maurice Maeterlinck, *Śmierć (La mort)*, Varsovie 1921, s.4.

¹⁴ Thomas Mann, *Montagne magique*, v. II, p.260.

Et maintenant, tout ce qui l'entourait semblait s'éparpiller comme perles d'un rosaire, comme ces perles de verre que portait jadis au cou miss Simons. Il distingua encore, vers le matin, une lumière verte aux fenêtres de sa chambre, mais cette lumière ne brûlait pas de l'intérieur, n'émanait pas de lui - et, en s'éveillant, il la repoussait à contre-cœur, elle ne lui éclaircissait rien, ne constituait pas l'essence de ce qui, autrefois, occupait ses pensées d'une joie tellement immense, comme quelque nouvelle découverte. Les pins et les tilleuls, la pluie et le beau temps se disloquaient, existaient à part - se dressaient séparément, plantés de façon un peu absurde dans l'écheveau de ses sensations et de ses pensées.

Cela suscitait en lui une souffrance poignante. Ni la faiblesse, ni le manque de forces, ni l'impossibilité de consommer la moindre nourriture ne lui causaient cette douleur que lui causait cette perte du monde entier se transformant sous ses yeux en désordre et en chaos.

Dans *Le bois de bouleaux* d'Iwaszkiewicz, Thanatos métamorphose donc le monde en chaos et, arrachant ainsi l'homme au pouvoir vivifiant d'Eros, il le place face à lui, tout à fait désarmé. Iwaszkiewicz ne se prononce pas: ce travail de la mort qui fait apparaître à Staś la vie comme une absurdité facilite-t-il à l'homme l'issue ultime? Le grand regret de Staś atteste que, si c'était possible, il se livrerait de nouveau à Eros et que les éléments particuliers du monde se recomposeraient en une belle oeuvre d'art.

4. „La comédie de l'esprit” et les „douces bagatelles”

Pour la vie qui continue son cours, la mort de Staś n'a qu'un sens: elle provoque une résurrection de ce spectre qui végétait quelque part à la périphérie de l'existence. Dans une telle attitude, on peut rechercher l'influence de Bergson qui a eu une part importante dans la construction du monde d'Iwaszkiewicz. Voici que qu'écrivait le grand philosophe dans sa polémique avec André Lalande qui s'en tenait à la thèse selon laquelle tout tend vers la mort.

... dans le monde organique, la mort des individus ne se présente pas le moins du monde comme un amoindrissement de "la vie en général" ni comme une nécessité que la vie supporterait à contrecœur. Comme on l'a remarqué maintes fois, la vie n'a jamais fait l'effort de prolonger indéfiniment la vie d'un individu alors qu'en tant d'autres points, elle faisait tant d'efforts heureux. Tout se passe comme si cette mort était voulue, ou pour le moins acceptée pour un plus grand progrès de la vie en général.¹

¹ Henri Bergson, *l'Évolution créatrice*, Varsovie 1957, p.219.

Le monde humain, qui est une partie du monde organique, suit encore d'autres lois. Les hommes sont capables d'accepter que la mort ait un sens si outre la signification qu'elle possède pour „la vie en général”, elle donne quoi que ce soit à un homme en particulier ou à une collectivité humaine. Dans *Le bois de bouleaux*, l'agonie de Staś contribue au retour à la vie du frère contaminé par la mort. En vertu d'un paradoxe qui est à la base du vitalisme d'Iwaszkiewicz, la mort contribue ici au triomphe sur la mort. „Car la mort, c'est déjà la vie” (*Sombres sentiers*, 59).

Staś avant eu d'abord une influence accidentelle sur le réveil de Bolesław. Bolesław ne soupçonnait pas le moins du monde que sa défunte femme ait pu avoir une vie affective et érotique en dehors de son mariage. Une telle pensée - qu'importe qu'elle fût justifiée ou non - lui vint précisément au moment où sa prostration était au plus bas: la vie qu'il menait lui semblait pure imagination. Il était la proie du vide, il avait même cessé d'aller sur la tombe. Cet homme à la santé éclatante ne savait que faire de sa vie. Ayant accepté que Basia ait pu être intéressée par Michał, Bolesław sentit que ce jour avait commencé à se différencier des autres, que s'éveillait en lui un intérêt pour les choses.

Cela ne lui était pas désagréable, il s'éveillait comme une autre vie en lui, qui l'intéressait. La paresse de midi lui colora tout son après-midi, toute sa soirée d'une façon qu'il ne connaissait pas. Il se sentait comme s'il avait vaincu un dangereux narcotique .

Quand il regardait le bois de bouleaux, les troncs des arbres commencèrent à lui rappeler des bras de femme. Cette boulaie lui faisait l'impression d'un „temple sensuel”. Il n'y avait là ni mort, ni épouvante, mais la vie, que respirait la forêt.

Cette résurrection de Bolesław survint sous l'influence de l'avidité de Staś pour la vie. Bolesław passe par un processus semblable à ce que vit son frère condamné: la sexualité, en réclamant ses droits, ouvre la voie à Eros qui rend Bolesław à la vie. Staś a vécu tout cela avant de mourir. Bolesław a devant lui une longue vie, une vie de bonne santé comme tout semble l'indiquer.

Cette première impulsion a été provoquée par une jalousie superbe, ordinaire dont l'objet était moins Malina que, tout simplement, la vie

érotique du frère et de Michał. Bolesław en est arrivé à épier les amours de Malina. Il a voulu piquer son frère infortuné, d'une triste dénonciation. Il était épouvanté par sa propre vilenie, mais ne pouvait s'en retenir. Dans un état de furie insensée, il a interdit à Malina de fréquenter Staś. Un baiser l'a calmé, un baiser auquel a consenti la jeune fille, incline à prodiguer son amour à un troisième homme. Il pleurait d'être là à guetter cet endroit, près de Malina, après son frère mourant. Mais il guettait. Il attendait déjà ce trépas, il attendait ces amours et projetait de quitter cette maison forestière où viendrait s'ajouter encore une tombe. Il n'était plus un spectre et ne voulait que ce qui se passe dans les tombes lui empoisonne la conscience.

Conformément à l'axiome esthétique moderniste exprimé si courageusement par Karol Szymanowski, Iwaszkiewicz considérait que le trait fondamental de l'artiste était son indifférence morale qui ne lui permettait pas de s'apitoyer. Aussi fut-il intransigeant dans *Le bois de bouleaux*, montrant que la jalousie à la faveur de laquelle naissent l'amour et le retour à la vie, concerne même le cadavre.

Un jour, alors que Bolesław n'accordait encore aucune attention à Malina, il avait imaginé qu'après la mort de Staś, pour laver le corps viendraient de vieilles grands-mères, mais sûrement pas Malina.

Ce n'est pas l'affaire des jeunes filles, tout de même, ce sont toujours les vieilles qui font ça. Elle-même ne voudra pas, c'est tout à fait impossible. Qui s'empresserait d'aller laver un misérable corps de tuberculeux?

Et voilà que Malina est venue laver le corps de Staś défunt. Elle a rompu avec la coutume immémoriale. Mue par quoi? Dieu seul le sait. Par l'amour ou par la curiosité? En tout cas, elle a enfreint le principe qui veut que le corps d'un mort n'appartienne plus qu'à des créatures déjà débarrassées de leur sexualité, à de vieilles femmes. Cela a provoqué un éclat furieux de la part de Bolesław qui finit par éclater en sanglots et par poser la tête dans le giron de Malina. C'est du reste un motif très iwaszkiewiczien: dans le monde d'Iwaszkiewicz, les hommes posent très volontiers leur „tête soucieuse” dans les mains des femmes. Ce geste procure l'apaisement. C'est comme un sacrement d'alliance avec la vie.

Après la mort de Staś, Bolesław s'aperçut que sa vie s'en trouvait dénouée. Avec l'absence de son frère surgit un calme serein, une acceptation de tout ce qui lui arrivait.

Il travaillait très légèrement, facilement, chaque rencontre avec Malina le liait de plus en plus au monde. Quand se rapprochèrent les noces de Malina et de Michał, il ne pensait déjà plus qu'à son déménagement, à son nouvel emploi. Il avait atteint „le calme, le calme, presque le bonheur” .

Comme cela avait été le cas pour Staś, Eros ouvre devant Bolesław la voie de la vie. Mais la vie elle-même, ce spectre ressuscité la concevait tout à fait autrement que le tuberculeux défunt. On peut dire que chacun des frères représente un modèle de vie différent. Ni l'un ni l'autre, ils ne vivent pas dans le monde de l'idée. Leur conscience reste dans la sphère des impressions, des sensations et des instincts. Mais le caractère de ces sentiments, de ces sensations est tout à fait différent d'un héros à l'autre. Dans *Le bois de bouleaux*, on assiste tout simplement à un dédoublement d'un héros type de la prose d'Iwazskiewicz, de ce héros qu'est Antoni dans *La lune*. Tout ce qui dans les sentiments d'Antoni avait un caractère „religieux” - ses „élans cosmiques”, ses impressions à la limite des expériences mystiques - ne s'est concentré qu'en Staś. C'est que Staś est un artiste. Il est donc condamné à une conception esthétique du monde, c'est-à-dire - pour utiliser l'expression de Paul Valéry - à une „comédie de l'esprit”. Dans le cas de Staś, la vie désigne un envol de l'imagination, un élan des sentiments esthétiques, une transformation continue du monde en oeuvre d'art, une composition incessante des „douces bagatelles” en un tout artistique. Par contre, tout ce qui, en Antoni, était simple action de grâces pour le fait de durer, pour „cette table, ce lit, cette chambre, cette conversation - la nôtre -, cette feuille” qui existent tout simplement, tout cela s'est concentré en Bolesław. Eros, dans le cas de Bolesław, ne s'évertue pas à musicaliser le monde. Ce serait complètement stérile. Eros le rend à la vie qui est traitée comme un lien obsessionnel avec les „douces bagatelles”, comme la joie très simple de l'existence des choses, de l'homme. La vie, pour Bolesław, ne désigne pas un élan esthétique. C'est pourquoi aussi Thanatos ne peut le jeter à bas de son voyage en ce monde. Il ne peut

défaire la solide construction d'Eros puisque dans la conscience de Bolesław, Eros ne métamorphose pas le monde en une structure musicale. Bolesław n'a pas une nature d'artiste. Un jour, Thanatos viendra lui reprendre les „douces bagatelles” de la vie. Et voilà. Mais je pense que si Iwaszkiewicz nous montrait la conscience de Bolesław mourant, alors la perte ordinaire de ces „douces bagatelles” s'avèrerait une tragédie non moindre que la dissolution de l'harmonie du cosmos.

traduit par *Elisabeth Destrée-Van Wilder*