

Włodzimierz Bolecki

"Maison-Laffite, 13 décembre"

Literary Studies in Poland 26, 45-67

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.

Włodzimierz Bolecki

„Maison-Laffite, 13 décembre”

Une consignation du *Journal écrit la nuit* de Gustaw Herling-Grudziński est dans son intégralité ceci:

Maisons-Laffite, 13 décembre.

Pas un mot. En dehors de la date, pas un mot.

Le caractère laconique de cette note est choquant. Il suffit de rappeler les narrations d'autres auteurs écrites à cette date. Chacune d'elles semble infiniment plus riche. Chacune d'elles, en effet, est un essai de réponse à la question la plus importante de ce jour-là. En chacune, on s'interroge donc: Est-ce vraiment arrivé en République Populaire de Pologne ce 13-XII-1981? Que sais-je de ces événements? Que disent les autres? Quel est le sort réservé aux dirigeants de „*Solidarność*”, à leurs proches, à leur famille, à leurs amis, à leurs relations? Quelle est l'échelle réelle de la répression? Comment réagit la Silésie? Comment réagit Gdańsk?

Outre à ces narrations de chroniqueurs, à ces titres de nouvelles écrits au vol, ces notes consacrées aux événements du 13 décembre laissent aussi une place importante au commentaire de leur auteur: comment nommer ce qui vient d'arriver là? Que constitue ce jour dans l'Histoire de

l'Europe de l'après Yalta? Que constitue-t-il dans l'Histoire interne de la Pologne? Comment la presse, la radio, la télévision de l'étranger commentent-elles la situation en Pologne? On y trouve aussi les questions les plus simples: Que va-t-il se passer?... Demain?... Dans une semaine?... Combien de temps cela va-t-il durer?

Enregistré, non nommé...

A la date du 13 décembre 1981, on ne trouve pas de telles questions dans le *Journal* de Herling-Grudziński. Ce serait une naïveté de supposer que cette ascèse stylistique et informative résulte simplement de l'éloignement — dû à l'émigration — de l'écrivain de la scène polonaise des événements. Les relations d'autres auteurs le prouvent: il était possible de rédiger tout autrement cette note du 13 décembre 1981, même si l'on séjournait loin des frontières du pays. Il suffit de rappeler les *Mois* de Kazimierz Brandys ou *Ombres américaines* de Wojciech Karpiński.

Sur le fond de toutes ces notes du 13 décembre, celle de Herling-Grudziński frappe — si l'on peut dire — par son incomplétude, par un manque, par son infirmité ostentatoire. Celle-ci est d'autant plus curieuse qu'elle apparaît dans le *Journal* d'un des observateurs les plus vigilants de la vie publique polonaise. En outre — si ces remarques préliminaires doivent encore convaincre quelqu'un — le 13 décembre 1981, un habitant d'Europe Occidentale avait sûrement des nouvelles plus sûres sur ce qui se passait dans toute la Pologne qu'un citoyen moyen de Pologne Populaire.

Par conséquent, dans cette perspective aussi, cette note du *Journal* de Herling-Grudziński choque par tout ce qu'elle ne contient pas, par tout ce qui aurait pu y être consigné.

Cependant, ce qui apparaît comme un manque dans des consignations de chroniqueur peut, dans le journal d'un écrivain, être le signal de sens cachés. „Cachés” — ce qui ne signifie pas spécialement „chiffrés”. „Cachés”, c'est-à-dire „supplémentaires”, „invisibles au premier regard”. Il s'agit de ces sens à partir desquels commence la littérature en tant qu'art du verbe, en tant qu'art d'écrire. C'est à cette littérature, précisément, que je consacre les remarques qui vont suivre.

Je ne me préoccuperais cependant pas de la totalité de l'oeuvre de Herling-Grudziński, mais uniquement de certains de ses noeuds sémantiques, de ses images, de ses figures stylistiques et de ses mots qui se trouvent, à mon sens, à la base de nombreux livres de cet écrivain et qui décident, pour beaucoup, de la problématique ou de la forme artistique de ceux-ci. Je les vois justement condensés dans cette note étonnante:

Maisons-Laffite, 13 décembre.

Pas un mot. En dehors de la date, pas un mot.

Imaginons que cette consignation soit commentée dans 200 ans – tout comme, après 200 ans, Gustaw Herling-Grudziński commenta le *Journal* de Samuel Pepys ou le *Journal de l'année de la peste* de Daniel Defoe.

„En dehors de la date, pas un mot”.

Pourquoi ce „pas un mot”, ce 13 décembre justement? Le lecteur du futur pourra éprouver un embarras non nul, pour peu qu'il se serve d'une édition du *Journal écrit la nuit* non pourvue d'un solide commentaire éditorial. Quelle terrible date est-ce là, dont on ne dit „pas un mot”, alors qu'à d'autres dates, l'auteur se répand en considérations longues de plusieurs pages?

Laissons cependant ce lecteur imaginaire à son embarras. On voit grâce à lui le plus évident: Herling a consigné une date sans nommer l'événement. Il n'a d'aucun nom, d'aucune définition, il n'a pas formulé la moindre suggestion à propos de ce qui s'est passé en Pologne le 13 décembre. Il n'a donc pas écrit: „proclamation de l'état de guerre”, „la guerre du pouvoir contre la société a commencé”, „le dernier combat contre *Solidarność* a eu lieu”, ni „les communistes ont entamé l'anéantissement militaire des aspirations à la liberté de la société polonaise”. Rien de tout cela. Et pourtant, tous les autres auteurs de commentaires datés du 13 décembre ont fourni à leurs lecteurs ce genre de dénominations. Ils les ont informés de ce qui était arrivé et ils ont cherché des noms pour désigner cet événement. Pendant ce temps, Herling-Grudziński – en tant qu'auteur de cette seule unique note – semble se taire. Il ne nous informe de rien et ne nomme rien, et même, cette fois, il semble fuir toute désignation des choses par leur nom

quoique toutes ses consignations antérieures et postérieures aient été et soient d'une précision éblouissante dans leur invention de formules verbales désignant divers événements du XX^e siècle. Dans cette note du 13 décembre, Herling se contente de changer la date elle-même en événement. Rien de plus — il construit par conséquent une tension dramatique entre l'événement non nommé et sa conséquence non élucidée.

„En dehors de la date, pas un mot.”

Pourtant, même si nous savons — même après 200 ans — ce que désignait cette date en Pologne, pourquoi Herling-Grudziński a-t-il écrit si catégoriquement: „Pas un mot” — car telle est bien la première formulation de sa consignation? Je reviendrai encore à plusieurs reprises sur cette question. Mais considérons d'abord la chose dans une autre perspective.

A qui est adressée toute cette note qui, tout en comportant sept mots et deux énoncés, ne contient pas une seule phrase complète?

Toutes les autres notices du 13 décembre étaient créées pour „autrui”, c'est-à-dire pour un lecteur qu'on informe, avec lequel l'auteur partage des informations et des commentaires et à qui il dit: „J'écris ceci afin que tu t'en souviennes”, ou bien: „Sache à quoi je pensais.” Ce „témoignage pour l'Histoire” — pour citer le titre du bel essai de Jerzy Jedlicki — ne convient bizarrement pas à cette note de Herling-Grudziński. Celle-ci est en effet davantage la formulation des règles d'une poétique propre que la perpétuation de l'Histoire dans la mémoire. „Pas un mot” — voilà bien un ordre appelant au silence absolu et non à la consignation. Cependant, Herling s'adresse cet ordre uniquement à lui-même: „Aujourd'hui, n'écris pas le moindre mot là-dessus.” En consignation cette note qu'il s'adresse exclusivement à lui-même, Herling la situe dans un passage du *Journal écrit la nuit* destiné à une publication immédiate. Ecrire „à soi-même” ne signifie donc pas pour Herling „écrire pour soi-même”, pour son usage exclusif. Ecrire „pour soi”, c'est, dans la poétique de Herling, communiquer une variété personnelle cachée. Le caractère personnel de cette écriture — si différent de celui qui se nomme couramment dans la littérature „écriture privée” ou „intime” — naît précisément à cet endroit. Ecrire publiquement „à soi-même”, c'est comme penser publiquement. Je ne me méprends sans doute pas: pour

Herling-Grudziński, pour l'auteur du *Journal écrit la nuit*, l'écriture, c'est précisément la „pensée publique”.

Ici, pourtant, commencent des paradoxes dont l'élucidation devrait — me semble-t-il — justifier ces investigations peut-être trop pédantes.

L'écrivain formule donc un ordre absolu de silence („pas un mot”), et pourtant, ce n'est pas un ordre absolu. Cette seule date — le 13 décembre — est soustraite, en effet, au pouvoir de cet ordre: „Pas un mot. En dehors de la date, pas un mot”. Mais si nous pénétrons plus attentivement le sens de cette consignation, nous voyons se manifester le paradoxe suivant.

Si l'on traitait à la lettre le postulat de Herling, cette note du *Journal écrit la nuit* devrait apparaître tout comme dans le titre de mon essai: „Maisons Laffitte, 13 décembre. ” Et rien de plus.

Et pourtant, il en est autrement. Cette injonction de silence répétée à deux reprises, c'est quand même — au sens littéraire — une consignation d'une force d'expressivité exceptionnelle. Voilà le paradoxe ultime et le plus important: cette injonction de silence qui a été formulée se révèle, parallèlement, comme un ordre brisé par l'écrivain lui-même. Ce silence, en effet, a été énoncé.

Bien évidemment, je ne m'occupe pas ici de paradoxes logiques, mais des „noeuds” les plus importants de l'art narratif de Herling-Grudziński. Ce silence ne signifie pas, pour l'écrivain, le fait de rester muet, mais une façon d'écrire dans laquelle la force d'expression de cette date elle-même rend superflus les mots d'un commentaire supplémentaire. Après Cicéron, je répète: *Cum tacent, clamant*.

Cette note du 13 décembre est pourtant, dans le *Journal écrit la nuit*, une consignation particulière. Cette discrétion inhabituelle qui s'y cache, en matière de dénomination de choses terribles, cette ascèse, choquante, de la narration, et surtout cet entrelacement incessant du silence et de son énoncé se laissent-ils découvrir également dans d'autres oeuvres de Gustaw Herling-Grudziński? Bref, pourquoi voit-on se rencontrer, dans cette note laconique qui tient lieu d'un commentaire sur l'introduction de l'état de guerre, ce qui n'est pas nommé, mais qui est consigné, ce qui n'est pas énoncé et qui pourtant n'est pas tu?

Les réponses aux question ainsi formulées doivent être cherchées non dans la tension des événements de l'année 1981, mais dans l'art littéraire de l'auteur du *Journal écrit la nuit*. Je me concentre ici uniquement sur quelques oeuvres de Herling, en cherchant justement ce qui constitue en elles, à mon sens, une tentative sans cesse renouvelée de narration de ce qui échappe à la dénomination. Une tentative, unique en son genre, de consignation du silence.

Une clé de la présence de ce thème dans la littérature du XX^e siècle semble être, pour Herling, la *Lettre à Lord Chandos* (1901) de Hofmannsthal. L'auteur de cette *Lettre* y parle d'une langue

dans laquelle les choses muettes me parlent, et dans laquelle peut-être je me justifierai un jour dans ma tombe devant un juge inconnu.

Il serait facile d'ironiser (dit, commentant l'oeuvre de Hofmannsthal, Grudziński): voyons, ce manifeste littéraire de silence, ce refus des fonctions de médiation du langage n'a pu être exprimé qu'avec des mots; ce n'est pas en restant muet que Lord Chandos informait l'honorable Bacon de sa décision (de renoncement à l'activité littéraire), mais en écrivant un petit chef-d'oeuvre d'éloquence épistolaire (...)

Cette *Lettre* — je cite toujours Herling — est

quelque chose de plus qu'un témoignage personnel d'une crise que traverse le poète. Elle plaçait la littérature au point zéro, elle inaugurait le XX^e siècle en posant la question de sa raison d'être (et celle de l'art en général, si l'on considère la formule favorite de Hofmannsthal de „l'impudence des signes”). (8 avril 1976)¹

Cum tacent clamant

Les critiques ont remarqué depuis longtemps déjà que les héros des oeuvres de Herling sont des gens solitaires, en proie à la souffrance, lésés

¹ Les citations du *Journal écrit la nuit* viennent des éditions suivantes: *Journal écrit la nuit 1971-1972*, Paris 1973, Instytut Literacki; *Journal écrit la nuit 1973-1979*, Paris 1980, Instytut Literacki; *Journal écrit la nuit 1980-1983*, Paris 1984, Instytut Literacki; *Jornal écrit la nuit 1984-1988*, Paris 1989, Instytut Literacki. Edition française du *Journal écrit la nuit*. *Précédé de Feuilles des anciens journaux*, traduit du polonais par Thérèse Douchy [Teresa Dzieduszycka], préface de Krzysztof Pomian, Editions Gallimard, Paris 1989.

par le destin. Ce diagnostic incontestablement juste et évident n'est cependant pas complet: la littérature de tous les pays et de toutes les époques connaît des êtres solitaires, souffrants et lésés. Dans les récits et les héros de Herling-Grudziński, il y a quelque chose de plus — quelque chose d'insaisissable, qui souvent n'est pas nommé, avec quoi le lecteur se retrouve toujours seul à seul. Il ne s'agit cependant pas de ce que nous appelons une „énigme”, car dans les règles de l'énigme se trouve inscrite la possibilité de la solution. Le mystère des récit de Herling tient par contre dans le sens même de ces choses dont parle l'écrivain dans son oeuvre. Et aussi dans la façon de les narrer et dans les contours du récit tracés par l'auteur. Souvent, en effet, on dirait que l'écrivain, commençant son récit par un „grain de pavot”, l'a terminé par un regard levé vers le ciel. Cette opinion demande encore à être éclaircie. Je reviens, pour l'instant, aux héros de Herling. Pour moi, ils sont, avant tout, des personnages plongés dans le silence.

Ce silence a bien sûr de nombreuses dimensions et de nombreuses nuances. Le héros du récit *La tour*, ce Pierre Bernardo Guasco malade de la lèpre a été enfermé durant vingt et un ans, de 1782 à 1803, dans une tour et privé du contact avec le monde extérieur. Le héros du récit *Pieta dell'Isola*, le maçon Sebastiano, perd l'ouïe, la parole et la vue par suite d'une paralysie des nerfs causée par le contact de la chaux vive. Le héros du *Pont*, un mendiant, ne prononce pas un mot; les héros du récit *Les décombres* sont figés dans le silence face au cauchemar du tremblement de terre qui a frappé leur petit village. Ce silence a été inscrit dans leur destin par suite de malheurs imprévisibles et inexplicables. Tous ces personnages sont en effet des figures de la destinée humaine: des figures du genre humain touché par un malheur venu de l'extérieur, par la maladie, un accident, un cataclysme.

Mais il existe encore une autre dimension de ce silence, celle devant laquelle se retrouve l'écrivain lorsqu'il tente de décrire et d'énoncer ce silence. Comment faire, dès lors que la barrière littéraire infranchissable du silence est précisément la non verbalisation, le caractère intransmissible d'un tel contenu? Voilà justement la question que je me pose en lisant les oeuvres de Herling-Grudziński.

Dans la construction des *Volets de l'autel*, des *Décombres* et d'autres récits existe quelque chose qu'on pourrait appeler un mouvement

circulaire autour d'un thème. L'auteur semble commencer à la périphérie du récit proprement dit. Il recule dans le passé (comme dans le *Pont*) ou bien il ajoute des *realia* contemporains quand l'action se déroule dans le passé (comme dans les *Volets de l'autel*). Il décrit en détail l'endroit où il se situe en tant que narrateur, il n'évite pas les digressions autobiographiques — digressions qui ne sont pas liées au thème principal ou au héros de l'oeuvre. Il consacre une grande place au paysage, à la description des objets et à divers détails „de situation”. En un mot, il accumule à l'usage de son récit de menues informations de toutes sortes qui semblent, à la première lecture, des éléments peu signifiants du fond ou des fragments apparentés au genre de la *gawęda*², de la chronique ou des mémoires.

Cependant, au deuxième regard, il s'avère que ces éléments du récit sont si fortement fondus dans le fil principal de l'oeuvre qu'il est impossible de les dénouer de la totalité, de les distinguer de ce qui, dans l'oeuvre, devrait être plus important. Bref, dans les textes de Grudziński, il est impossible de tracer une frontière entre ce qui doit être l'objet essentiel du récit et ce qui n'y est que simple ornement, que fond de la narration. Ainsi donc, tout ce qui apparaît au début de la lecture des récits de Herling comme un „mouvement circulaire autour du thème” s'avère, en définitive, être une partie intégrante de ce thème. En effet, les thèmes de ces oeuvres ne sont pas — en dépit des apparences — appliqués uniquement à des personnages définis — au mendiant, au lépreux ou au maître maçon Sebastiano. Herling-Grudziński inscrit toujours dans ses oeuvres de nombreux systèmes de référence — et je pense que c'est à cela justement que sert la figure du narrateur-voyageur. Souvent aussi, dans un même texte, l'écrivain raconte les destinées de gens divers, vivant en des lieux divers et à diverses époques. Or — et c'est là un mystère de l'art littéraire de Herling — nous lisons ces narrations comme des récits dans lesquels chaque détail est indispensable.

Les titres de ces oeuvres dénotent un motif sémantique plus large que celui qui se trouverait concentré autour d'un seul personnage. Ces titres

² Conte oral, „forme de fiction relâchée et bavarde (qui n'est pas sans analogie avec le *skaz* russe), dans laquelle un narrateur raconte des anecdotes dans une langue personnelle, hautement stylisée. La langue et la mentalité du conteur sont généralement celles d'un membre de l'ancienne noblesse moyenne” (définition de Czesław Miłosz, *Histoire de la littérature polonaise*).

sont donc: *La tour* et non, par exemple *Pierre Bernardo Guasco, Pietà dell'Isola* et non *Sebastiano, Le pont* et non *Le mendiant*. En faisant de ces objets les héros des titres de ses récits et en leur consacrant de si nombreuses descriptions minutieuses, Herling accorde la parole à ce qui se trouve plongé dans une absence totale de mots — à ce qui se trouve condamné, par quelque sorcellerie, au silence de la matière. Jerzy Stempowski l'avait déjà remarqué voici des années. Herling-Grudziński cite la lettre de celui-ci dans son *Journal*:

Vos deux récits ont apporté un élément nouveau. Ils ont révélé que les objets aussi ont leurs rêveries propres, leurs songes qui se déroulent en des unités de temps autres que celles qui permettent de calculer les horloges et les calendriers. Diverses catégories d'objets possèdent une vie intérieure. Un jour, j'ai tenté de déchiffrer les songes et les rêveries de la terre et des arbres. Vous, vous avez déchiffré... les songes et les rêveries des tours et des murs du Midi...

Cette description des objets, cette découverte de leur possession d'une vie intérieure propre, de rêveries et de songes qui leur sont propres, qui sont insaisissables dans les unités de temps ordinaires mène cependant à une double métaphore qui est le figement en un signe partiellement susceptible d'être déchiffré, partiellement énigmatique pour l'auteur lui-même. Ce fut le cas dans *Les volets de l'autel* et plus tard dans le récit *Le pont* (ce qu'avait bien perçu Chmielowiec). (7 février 1975)

Herling revient coup sur coup à cette thématique de ses récits de jeunesse. Ce langage non verbalisé des objets et ces significations qui ne „trouvent pas leur place dans le langage articulé”, il les retrouve chez Proust, Kafka, Musil, Schulz, Chestov, Myśliwski — chez chacun de ces écrivains dans une autre formulation, et il est aisé de remarquer que les interprétations et les commentaires de Grudziński tournent sans cesse autour du même thème nettement tracé.

Ces voyageurs surréalistes, toujours à tourner autour de leur propre chambre, se tirent le plus heureusement du monde de l'épreuve du temps. Ce qui agit ici, c'est la : «fantastique fermentation de la matière», l'obsession de Schulz dans le *Traité des mannequins*: «de vieux appartements, sursaturés des émanations d'une foule d'éléments et d'événements, des atmosphères usées, riches de ces ingrédients spécifiques des rêveries des hommes, des gravats regorgeant d'un *humus* de souvenirs, de nostalgies d'ennui stérile.» Bien maigre butin? Peut-être, mais plus durable que les résultats d'une audacieuse expédition à la recherche de la toison d'or. (22 septembre 1972)

Proust pensait que les souvenirs restaient en attente, cachés dans des objets matériels jusqu'au jour où, en tombant par hasard sur ces objets, nous libérons les souvenirs. (5 décembre 1973).

Mais Herling n'évoque pas que des écrivains quand il cite des témoins de l'existence d'un espace de questions, d'histoires, de drames non énoncés. Il distingue aussi cette existence dans l'histoire de la peinture, dans les tableaux de Rembrandt, de Vermeer, de Corot ou de Morandi, et surtout chez Chardin. Chez ce dernier, l'écrivain discerne un monde

muet, qui nous conte cependant quelque chose, en un langage énigmatique dépourvu de mots. (...) Pour Chardin — ajoute-t-il — pour cet homme qui voyagea toute sa vie autour de sa chambre, le secret de la réalité tangible subsiste, immobile, à distance d'une main tendue (...) Les expéditions domestiques, diurnes et nocturnes, de Chardin en quête de la substance cachée et d'une autre dimension des objets sont la trame de son extraordinaire peinture (5 avril 1979).

Revenons aux récits de Herling-Grudziński.

On dirait que l'écrivain veut reconstruire ou compléter le langage de ces personnages taciturnes par ses récits sur tout ce en quoi s'est imprimé leur silence, sur ce qui fut le témoin de leur existence non énoncée. Aussi le récit de la tour semble-t-il la reconstruction du langage, figé dans ses murs, du lépreux; le récit sur les décombres est comme un récit de remplacement, racontant des hommes rendus muets face à un tremblement de terre; et le récit du pont est le monologue jamais énoncé d'un mendiant. Herling se fait ici le chroniqueur patient d'existences non nommées, non énoncées. Il reconstruit le tourbillon serré des vécus, des sentiments, des souffrances qui n'ont jamais existé sous forme de voix.

La littérature de notre siècle se glorifie de sauver la polyphonie vibrante des langues, des énoncés, des dialectes et des formes les plus diverses du verbe. Herling, par contre, semble être un archiviste et un analyste des épreuves qui n'ont jamais pu être fixées dans la langue. Elles transgressaient celle-ci par leur caractère douloureux, ou bien, tout simplement, ne trouvait pas dans cette langue leur expression. De la souffrance de Sebastiano, maître maçon de Certosa, Herling dit par conséquent ce qui suit:

Quelque part au fond, sous le plus bas gisement de cette douleur, rempait une souffrance obscure, sans visage, sans nom, sans référence. Il y avait des moments où, plus que du fait lui-même, il souffrait parce que s'y glissait un perpétuel non-dit qui ne cessait d'échapper, dans sa sombre absence de forme, aux bras largement ouverts.

Et un peu plus loin, l'écrivain ajoute que Sebastiano est resté seul „avec sa souffrance anonyme et sa mémoire aveuglée”.

Pour comprendre l'art narratif de Herling-Grudziński, il est bon de prendre conscience de ceci: l'écrivain pouvait construire tout à fait différemment ses récits. Il pouvait, par exemple, recourir à un type de récit dont la formule se trouve contenue dans le titre du célèbre roman de Faulkner: *Le bruit et la fureur*.

Il n'est donc pas difficile de se représenter le récit *La tour* écrit sous la forme d'un monologue intérieur, d'un soliloque dont le sujet serait le Lépreux d'Aoste. De même, le personnage de Sebastiano pourrait inciter plus d'un écrivain à se servir de la technique dite „courant de conscience”. Que d'occasions n'y trouve-t-on pas de consigner les méandres de pensées non verbalisées, de pensées inachevées, bredouillantes! Que de possibilités de dépister les mécanismes de la mémoire, ses sauts et ses retours alogiques et atemporels...

Et de nouveau — comme dans le cas de la note du 13 décembre — il est bon de se souvenir de ce qui, dans les récits de Herling, est absent et qui pourrait être consigné.

„Des bribes de mots”

Le motif du silence — ainsi que de son mode d'expression — vient se faufiler, à plusieurs reprises, dans les narrations de Herling. Dans sa lecture de la lettre de Kafka à Oskar Pollak, Herling-Grudziński attire l'attention sur „l'incapacité de la langue d'exprimer ou ne serait-ce que de communiquer les douleurs individuelles” (28 août 1977).

Dans *La tour*, le narrateur écrit, en commentant le geste du Lépreux, qui renonce à entretenir une correspondance avec le monde extérieur, que c'était là:

un exemple superbe donné à notre époque pleurnicharde, un exemple proche de quiconque considère que l'expression la plus digne de l'infortune est, non pas les plaintes et

les lamentations, mais le silence. Le silence qui, en allant puiser ses sucres vitaux dans la force de l'esprit ouvre les bras de la solitude et n'attend que de Dieu sa récompense.

Dans *Les décombres*, par contre, nous lisons:

Ce que ta bouche est incapable d'énoncer de telle manière que la certitude résonne dans ta voix, ne le dis pas du tout; et fais une prière silencieuse au lieu de bavarder pour ne rien dire.

Et encore cette citation du *Journal écrit la nuit*:

Les visages des gens qu'on appelle ici *terremotati* ont tous la même expression. Pourquoi se forcer à la décrire si l'on peut dire simplement: une expression de décombres? (...) Ce qui ne peut être dit clairement ne devrait pas être dit du tout. Au lieu de mots, de mots, de mots, une seule phrase qui dit tout: l'homme réduit en poussière d'un seul coup d'une Main Inconnue. C'est elle qui éveille ce sentiment différent de la peur, impossible à décrire, vaguement présent jusque dans le silence. (24 novembre 1980).

Je rappelle cette note du 13 décembre: „Pas un mot. En dehors de la date, pas un mot”.

Revenons une fois encore à ces citations des deux oeuvres que j'ai déjà citées:

„Ce qui ne peut être dit clairement ne devrait pas être dit du tout.”

„Ce que ta bouche est incapable d'énoncer de telle manière que la certitude résonne dans ta voix, ne le dis pas du tout(...).”

Sans doute beaucoup de lecteurs du *Journal écrit la nuit* ont-ils rapproché ces deux extraits de la phrase de Ludwig Wittgenstein — d'un des plus fameux énoncés de la philosophie du XX^e siècle. La ressemblance de contenu, dans les phrases de Herling et Wittgenstein, n'est cependant qu'apparente; aussi vaut-il mieux renoncer d'emblée aux explications qui — comme l'aurait dit Gombrowicz — ne peuvent mener qu'à un obscurcissement. Je rappellerai donc, pour ne plus revenir sur ce sujet, que Wittgenstein était intéressé par la relation entre la pensée et le mot, entre la langue et les faits empiriques, autrement dit par l'objet extralinguistique du discours philosophique qui est formulé en mots. Par contre, la problématique de l'oeuvre de Grudziński provient d'un autre tronc d'investigations métaphysiques. Cet écrivain est intéressé par les énoncés des choses ultimes.

Quelle est donc la place qui échoit au silence dans les oeuvres de Herling?

Comme je l'ai rappelé, le silence, dans la prose de l'auteur de *La tour* ne signifie pas se taire — il est toujours, en effet, un mode d'expression, de réponse face aux situations extrême, un commentaire muet aux noeuds tragiques de l'existence humaine. Le silence, dans cette prose, est donc l'expression de quelque chose qui est en soi caché, non énoncé, innommable, de quelque chose que l'acte de dénomination et d'expression littéraire ne pourrait que banaliser, que ramener, dans le meilleur des cas, à une formule verbale bien tournée. Le silence, dans la prose de Grudziński, ne désigne donc pas „le non dit”, mais le dit sur un certain mode particulier, sur un mode tel que l'écrivain le distingue du „bavardage pour ne rien dire” et de l'énoncé sans contenu („des mots, des mots, des mots”, écrit Herling comme s'il citait le monologue de Hamlet).

Cette conception du silence qu'on trouve dans les narrations de Herling est dirigée contre la „multiverbalité” de la littérature contemporaine. Elle est donc une critique des tentations expressionnistes que cette littérature contient; l'excès de mots y cadre mal, selon cet écrivain, avec une absence de sens profond dans les matières d'importance essentielle: d'importance morale, métaphysique et aussi politique. Herling — on s'en souvient rarement — est depuis de nombreuses années l'un des critiques les plus conséquents de la langue ravigée.

Ce n'est cependant que la moitié de la vérité. En effet, d'un autre côté, le silence, dans la prose de Herling, semble être une suspension consciente de la voix dans ces situations dans lesquelles il ne peut rien y avoir de cette clarté, de cette certitude à laquelle aspirent les mots, les dénominations, les figures stylistiques. Dans de telles situations, le silence devient pour l'écrivain une injonction de retenue verbale, l'ordre d'éviter une expression qui enferme dans des mots ce qui est pour l'écrivain un problème métaphysique qui existe en dehors des fixations linguistiques.

A côté de ma tendance à la concision, de mon aversion croissante, presque allergique à l'égard de l'éloquence ou même de toute verve excessive, il y a cette relation méfiante à l'égard de l'art des aphorismes. Pourquoi? Les aphorismes résonnent comme quelque

chose qui se trouverait discerné et défini de manière définitive, irréversible, comme quelque chose qui me fait toujours flairer, dans le voisinage, la présence de la rhétorique.

Cet écrivain est donc attiré par tout ce qui échapperait à une dénomination, à une définition, à un diagnostic irréversible.

Je dois pourtant préciser les limites de mon interprétation: Herling-Grudziński est tout de même l'auteur de diagnostics d'une précision exceptionnelle, sur la vie publique de Pologne et d'Europe. Mais ce qu'il situe en dehors des possibilités de diagnostics et de définitions définitifs appartient à la sphère des questions métaphysiques, à la sphère des questions qui concernent le sens et la vocation de l'existence de l'homme. C'est cette sphère, précisément, qui constitue, pour cet écrivain, le champ d'interrogations le plus important.

Dans le récit *Les décombres* se trouve le commentaire suivant de l'auteur, un commentaire consacré aux gens qui ont vécu un tremblement de terre, dans la localité de Tora Alta.

Je n'essaie même pas de les décrire, j'ai toujours tenu à la pudeur des mots. Je dirai seulement qu'en reportant le regard du village qu'on achevait sur ses habitants épargnés, on perdait la certitude qu'ils fussent vraiment restés en vie. Ils restaient là immobiles (pétrifiés), s'adressant rarement la parole, et c'étaient comme s'ils s'arrachaient des bribes de mots de leurs gorges serrées.

Il est assez facile de distinguer, dans cette citation également, l'antinomie fondamentale de l'écriture de Herling, antinomie dont j'ai parlé en analysant la note du 13 décembre. L'écrivain déclare d'abord qu'il renonce à décrire ces gens qui se sont trouvés confrontés à un malheur inimaginable, mais dans les phrases suivantes — j'ai laissé tomber les dernières —, il crée une esquisse précise d'une telle description. „La pudeur des mots” de l'écrivain se trouve ici opposée aux „bribes de mots” arrachées aux „gorges serrées” de ces gens qui — comme l'écrit Herling — ont été en contact avec un terrible „coup d'une Main Inconnue”.

Pétrifiés

L'autocommentaire de Grudziński cité plus haut n'exige sans doute pas d'éclaircissements supplémentaires. Cependant, un autre mot attire

mon attention, une autre définition: ces gens sont „PETRIFIÉS”. Voilà qui désigne plus que des gens qui se taisent simplement. „Pétrifiés”, dans la prose de Herling, sont ceux dans le silence desquels se cache, sans se laisser nommer ni énoncer, le vécu des choses ultimes.

Ce motif apparaît à plusieurs reprises dans divers textes de Grudziński en s'unissant aux thèmes fondamentaux de son écriture — au thème de la catastrophe et au thème du „cri silencieux”, si l'on peut s'exprimer ainsi. Examinons brièvement le premier de ceux-ci.

Benedetto Croce avait vécu, nous rappelle Herling, un tremblement de terre dans la localité de Casamicciola.

L'année de la tragédie de Casamicciola, le futur philosophe napolitain était âgé de seize ans; il a survécu avec le bras droit cassé et le fémur broyé, contusions dont les séquelles allaient plus tard confiner à une paralysie partielle. Des traumatismes psychiques, on n'en parle guère, même ayant perdu presque toute sa famille (son frère avait échappé à la catastrophe parce qu'il n'était pas avec eux cet été-là), quand on vit depuis des siècles dans une région volcanique, foulant une croûte terrestre si peu sûre, contemplant tous les jours le cône du Vésuve et côtoyant Herculaneum, Pompéi, les *fumarole* de Solfatara près de Pozzuoli. Il existe dans ce pays une espèce d'atavisme des fléaux de la nature. Mes premiers pas en Italie, je les ai faits en 1944 à la lueur d'une éruption du Vésuve, sous une pluie de cendres et sous un ciel assombri, de mauvais augure; je n'oublierai jamais l'expression de résignation sans surprise sur les visages des habitants des villages considérés comme menacés par le torrent de lave et évacués en hâte. Qui est natif d'ici ou a choisi d'y vivre doit être armé d'un sentiment inné ou acquis de la fragilité, tout à la fois de la terre et de la vie humaine. (*Le journal écrit la nuit*, avril 1970).

Un autre commentaire peut être encore ce que consignait Herling le 9 mai 1976:

On prétend qu'il existe un point de saturation d'horreur au-delà duquel dans nos réactions s'insinue une morne indifférence. Peut-être, mais cette règle ne s'applique en aucun cas au tremblement de terre. Les guerres, les révolutions, les massacres, les incendies, les épidémies, les inondations, tout cela ne dépasse pas l'homme sans appel, ne le remplit pas d'une épouvante aussi concentrée et impuissante que la terre qui tremble sous ses pieds, n'attaque pas en lui la racine de la conscience primitive, élémentaire, de sa propre existence. Dans le tremblement de terre il y a un élément métaphysique qui échappe aux sens. (...) J'ai vécu un léger tremblement de terre à Naples, en 1962. (...) La secousse — à midi — a été faible, pourtant je n'oublierai pas cette seconde où l'on se fige pétrifié au bruit du cliquetis des assiettes dans la cuisine(...) Cela durait depuis quelques minutes, lorsqu'un grondement souterrain a retenti, approchant à une vitesse vertigineuse (...) comme si le fléau à l'affût, guettant l'homme de tout temps, sortait, pour le frapper, des profondeurs de la terre, des ténèbres de la préhistoire.

„Pétrifiés” sont donc les *terremotati* du récit *Les décombres*. Une „pétrification dépourvue d’expression”, voilà ce que perçoit Herling sur le visage d’une femme lisant „la description de la boucherie de l’aéroport de Tel Aviv” (1er juin 1972), et dans la description du petit village de Capodimonte se mêlent en un seul noeud le motif du silence et celui de la pétrification, de la vie et de la mort. Les habitants se taisent, leur regard est absent, il erre quelque part *au-dessus*, les maisons sont „chargées de silence”, on ne les saisit que „d’oreilles aux écoutes, collées aux interstices des murs”. Interrogée sur les habitants du village, une vieille femme, la mère de T., tombe dans le mutisme, sa vieillesse — ajoute Herling — était

sombre, aveugle, sourde, patiente, une vieillesse de pierre, effaçant la frontière entre la vie et la mort. (...) Des rides profondes transformèrent son visage en une pierre creusée de sillons. (26 mai 1978)

Dans les cimetières du Nord — écrit Grudziński à un autre endroit — on voit „un deuil pétrifié.” (20 mai 1971)

A son tour, la „maîtrise de Chalamov” est „l’effet d’une pétrification” (23 février 1978). Dans le récit *La marque* (sous-titré: *Le dernier récit de Kolyma*), „pétrifié” est le héros mourant, l’écrivain Varlam Chalamov. L’auteur de *La marque* le caractérise en ces termes:

Il restait sur son lit, maigre, visiblement autrefois grand et robuste, à présent ressemblant à un fossile ou à un énorme glaçon de forme humaine. (...) Le bloc massif de son crâne couvert de cheveux comme d’une mousse de rochers (...). Était-il figé à jamais? Avait-il trouvé dans sa torpeur le moyen de freiner la mort? Ou restait-il pétrifié parce qu’il était en train de mourir et ne le savait pas?

Dans son récit sur le Lépreux d’Aoste, le motif de la pétrification est inscrit dans la symbolique la plus profonde de la tour du titre, de cette tour dont les murs semblent cacher la solitude et la souffrance, non énoncée, longue de vingt et un ans, de Pierre Bernardo Guasco. Significative est la phrase par laquelle l’auteur caractérise, à un certain moment, cette „tour silencieuse”.

Je reconnus sans peine l’angulosité carrée de sa forme et le motif muet, arrêté à mi-mot, de la couronne de pierre, à son sommet (...)

Et un peu plus loin, il complète ainsi cette étonnante personnification de pierres silencieuses. Elles vieillissent autrement — di-il —

selon qu'elles servent patiemment des gens ou que les évite de loin le torrent de la vie. Délaisées par les gens, elles semblent se dessécher et se crevasser comme une croûte terrestre que n'a pas touchée, des années durant, la moindre goutte d'eau. Fréquentées souvent par les gens, elles se font denses et dures comme l'écorce d'un arbre séculaire. Et il en est ainsi même si la présence de l'homme signifie seulement la présence de son souvenir, non sa main attentive.

Une variante du motif de la „tour silencieuse”, ce sont les murs silencieux de Certosa dans le récit *Pietà dell'Isola*. C'est à l'intérieur et à l'extérieur de ces murs de pierre que se joue le drame, long de dix-sept ans, de Sebastiano l'infirme. Si on lit attentivement la stylistique de cette oeuvre, on voit que les mots „pierre”, „de pierre” sont les définitions les plus fréquentes du paysage de l'île. En effet, c'est précisément la „pierre” qui est l'unique témoin silencieux des drames racontés par le narrateur. Un tel témoin est un bloc rocheux des carrières où meurt le père d'Immacolata et où font connaissance les futurs fiancés. Un tel témoin est le mur de Certosa dont la réparation devait être le plus grand succès de Sebastiano et qui est devenu la cause de sa tragédie. De tels témoins, ce sont les rochers, les roches, les cailloux sur lesquels, une dizaine d'années durant, erre nu-pied, paralysé de douleur, Sebastiano. Je n'affirme pas que la fonction symbolique du motif de la „pierre” ait été, dans ce récit, introduite consciemment par l'écrivain. Je devine ici des significations qui ne sont peut-être reconnaissables que dans la perspective d'autres oeuvres.

Une personnification de la „pétrification” se trouve aussi dans le récit *La tour*. Herling introduit dans ce récit la figure du Pèlerin de pierre qui se trouve aujourd'hui à Nowa Słupia au pied du mont dit *Święty Krzyż* — de la Sainte Croix. Et ce Pèlerin de pierre et ce mont *Święty Krzyż* sont des éléments constants des souvenirs de l'écrivain. Voici la description de ce personnage agenouillé qui, dans la légende, est appelé également „pèlerin de *Święty Krzyż*”.

Le Pèlerin de pierre n'a pas de visage, mais une petite tête difforme placée directement sur son corps; son front et son nez s'y fondent et une seule ligne verticale avec le menton, et

ses yeux sont comme deux orifices sombres dans le capuchon — comme des yeux d'aveugle, ils regardent devant eux sans voir; ses cheveux retombent sur ses épaules basses, à la pose non naturelle; il a entrelacé ses mains, en un geste pieux, sur sa poitrine; la large base de ce personnage de pierre est envahie par le gazon. Rongé par les vents et les pluies, portant des traces de cassure en de nombreux endroits, c'est la statue de la patience infinie. Et seuls, les passants habituels qui l'évitent sciemment comme une partie peu remarquable de la nature font prendre conscience aux étrangers de la solitude infinie de ce pèlerin.

La figure du pèlerin de pierre est sans aucun doute la figure symbolique universelle de la destinée humaine dans laquelle ont été inscrits tous les personnages des oeuvres de Grudziński. Son association à l'habitant de la tour d'Aoste est suggérée par l'écrivain lui-même. Dans la description du pèlerin de Święty Krzyż, on peut cependant trouver également le maître maçon de Certosa et le personnage de Chalamov ou encore la minuscule figure du mendiant napolitain blotti dans le grillage d'un pont kafkaïen. Dans la métaphore de la „pétrification” se rencontrent en effet le silence et son expression, le vécu solitaire des choses ultimes et leur témoignage non énoncé. Mais il existe encore une signification symbolique de la figure du pèlerin de pierre.

Aux funérailles de Chalamov, quelqu'un, dans l'assistance, dit adieu à l'écrivain au moyen des mots de celui-ci, des mots tirés de son récit *Le silence*.

Sur chaque visage, Kolyma a tracé ses mots, laissé son empreinte, creusé des rides supplémentaires, imprimé sa marque éternelle, sa marque indélébile, sa marque ineffaçable!³.

Herling-Grudziński commente ainsi cette scène:

Le mot MARQUE employé trois fois (...) résonne dans son *Silence* comme une malédiction biblique, comme un grondement souterrain.

Ce „grondement souterrain” clôture ce récit de Herling.

De même, dans le récit intitulé *L'antéchrist expirant*, Herling-Grudziński rappelle les derniers moments de Friedrich Nietzsche qui avait désiré être „la dynamite la plus dangereuse du monde”.

³ Cité d'après: Varlam Chalamov, „Les prothèses” in: *Kolyma. Récits de la vie des camps*. Maspero, 1980, p. 199. Traduit par Catherine Fournier.

Quand il mourut — écrit Herling — il entendit, non pas le grondement tant désiré d'une explosion, mais un silencieux et ennuyeux bruissement de papier.

Dans le récit *Le pont*, le mendiant meurt une nuit de Saint-Sylvestre en tombant du Ponte della Sanità dans la rue qui se trouve en dessous.

S'il appela au secours, écrit l'auteur, sa voix ne put être perceptible au sein du grondement des explosions qui saluaient le Nouvel An (...)

J'aime me le représenter — écrit Herling à propos du Lépreux d'Aoste — lorsqu'il atteint enfin, à genoux, le sommet de Święty Krzyż et que dans un cri de triomphe il s'affaisse, complètement épuisé, usé par le temps, sur les rochers nus. Ce cri meurt sur-le-champ dans le grondement assourdissant de la fin du monde.

D'où vient donc tant de „grondement” au terme de l'errance terrestre des pèlerins de Gustaw Herling-Grudziński?

Une fois encore, il faut revenir à la figure de pierre du pèlerin de Święty Krzyż. La sagesse du peuple — dit l'écrivain — a entouré cette figure d'une légende: le pèlerin s'avance

chaque année, sur les genoux, d'un de pavot et quand il atteindra le sommet de Święty Krzyż surviendra la fin du monde. On peut supposer — ajoute Herling — que dans son supplice interminable, se blessant les genoux sur les pierres de la route, le pèlerin de Święty Krzyż atteindra un jour et n'atteindra jamais le but de son errance; mais même s'il y parvient, il n'obtiendra, en récompense de sa persévérance, que de voir, en même temps que le monde du salut, le feu ultime qui engloutira avec lui la terre entière.

Je pense que c'est là une figure-clé de tous les récits de Herling. On y trouve inscrits, en effet — comme le suggère l'auteur lui-même — : „les liens les plus subtils qui relient l'espoir au désespoir”.

Les figures du pèlerin de pierre vont de pair, dans ces oeuvres, avec d'autres figures de la destinée humaine: le Christ, le mythique Sisyphe et surtout Job — un personnage auquel Herling consacre beaucoup de passages de son *Journal écrit la nuit*. Chacun des héros de Herling a sa *via crucis* et le destin de chacun d'eux semble être une question, non énoncée, sur le sens ultime de la lutte de l'homme contre la souffrance.

Je n'entreprendrai pas ici d'interpréter les différentes oeuvres de Herling. Quoiqu'on puisse trouver sous le réseau dense des realia

contemporains et historiques une riche incrustation de motifs de l'Ancien et du Nouveau Testaments, chacun de ces récits n'en place pas moins le lecteur face à une problématique propre, originale. Et même si Herling fait appel à de nombreux motifs de la symbolique chrétienne (l'*homo viator*; la *via crucis*; la *pietà*; la crucifixion; la résurrection; l'union du martyr et de la résurrection — qui rappelle, *nota bene*, les tableaux de Piero della Francesca ou ceux d'Antonello de Messina; les prénoms, très „parlants”, de certains personnages: Sebastiano, Immacolata etc.), les significations de ces oeuvres échappent à une dénomination équivalente. Et cela décide, à coup sûr, de leur caractère littéraire hors du commun.

Ce n'est qu'en apparence que tout, dans ces oeuvres, semble absolument clair — même lorsqu'un commentaire développé du narrateur accompagne l'éclaircissement incessant des destinées du Lépreux, du maître Sebastiano, du mendiant du pont de Naples ou de l'écrivain Chalamov. L'auteur nous prévient: tout percevoir, c'est en même temps s'aveugler.

Je m'éloigne ici en apparence du motif principal de mes réflexions. Cependant, ce n'est là qu'un effet de la tentation de digression que l'essayiste rencontre à chaque pas. En effet, dans l'écriture de Grudziński, ce qui s'étend entre la „pudeur des mots” énoncée et le cri des choses inexprimables crée le grand espace de l'acquis — artistique et intellectuel — de l'auteur des *Volets de l'autel*.

Je pense qu'il est bon parfois de réunir ces choses diverses en apparence. Je voudrais encore, en conclusion, parler de l'une d'entre elles.

Je me suis demandé à de nombreuses reprises pourquoi il était si difficile de nommer la problématique des récits de Herling-Grudziński. En apparence, tout, dans ces récit, n'est-il pas dit avec une précision telle qu'on voit, à travers les mots, à travers les phrases, la forme matérielle des choses? Et pourtant, il est évident que cette précision si soigneuse du mot et de la phrase semble cacher encore autre chose qu'on ne peut nommer de façon équivalente, à laquelle on est obligé de penser sans cesse durant la lecture, à propos de laquelle il est bon de s'interroger sans cesse.

On peut voir une illustration de ceci dans un microrécit énigmatique de Grudziński, dans le récit, écrit sous forme de dialogue, d'Esther, une

jeune fille qui, un jour, entra toute habillée dans un lac et disparut sous l'eau. Pourquoi avait-elle fait cela dès lors qu'on ne décelait dans sa vie nul „motif concret de tragédie” ni de preuves de „folie douce”?

On avait collé l'étiquette de mélancolie noire — lisons-nous chez Herling — à son voeu de silence. Elle se taisait, elle se taisait toujours. Aujourd'hui, je pense que c'était par une crainte presque superstitieuse du langage. Nommer, n'est-ce pas voler? (...) A mon avis, son silence était le signe d'un amour religieux du monde. (...) Est-ce que tu ne te laisses pas emporter par les mots? N'es-tu pas en train de voler à ton tour à ta pauvre noyée quelque chose que nous ignorons? — C'est probable. Mais, même si c'était vrai, mon larcin renforcerait indirectement mon éloge de son éternel silence. (24 décembre 1972)

Entre existence et inexistence

Quand je me demande donc quelle conception de la destinée humaine est inscrite dans toute l'oeuvre de Grudziński, la réponse qui s'impose — *homo viator* et *via crucis* — me semble, tout en étant la plus vraie, encoire incomplète. Et ce, même lorsque je me rappelle que Herling réinterprète, à de multiples reprises, ces deux figures fondamentales de la culture chrétienne.

Je me donne donc une réponse légèrement différente, quoiqu'elle soit elle aussi, comme les deux déjà citées, fondamentalement incomplète.

A la question „Qu'est-ce que l'existence?”, Herling-Grudziński répond en désignant tout ce qui est destruction, violation, déformation de cette existence. Mais ni la mort, ni l'anéantissement, ni l'extermination totale ne sont les thèmes des oeuvres de Grudziński, pas plus que ne les sont les buts ultimes de la destinée humaine. L'imaginaire de l'écrivain semble tourner par contre autour de ce qui, dans une existence normale, apparaît comme un collapsus soudain, comme une rupture, une brèche métaphysique dans l'être. Comme s'il décrivait la haute berge de la rivière en racontant l'écroulement subit d'une avalanche de sable. Herling ne s'intéresse donc pas à la frontière même qui sépare la vie de la mort, mais à ce vaste espace dans lequel les frontières entre réel et irréel, existence et inexistence deviennent problématiques.

C'est dans cet espace précisément — semble dire Grudziński — que se joue la lutte pour les valeurs fondamentales de la civilisation humaine. Un tel espace peut être, tout simplement, la souffrance individuelle (comme dans *Les volets de l'autel*) ou le malheur collectif (comme dans le

récit *Les décombres*) — les deux vont du reste de pair (par exemple dans *Un monde à part*). Dans cette lutte qui se déroule le plus souvent en silence et dont l'unique témoin est le plus souvent le monde de pierre des objets qui nous entourent, l'homme de Herling réussit à défendre son espoir de l'existence d'un ordre moral, d'un monde des devoirs humains. Et c'est cela aussi qui distingue le plus nettement cet homme de la vision de l'homme inscrite dans le monde de pierre des récits de Tadeusz Borowski. Mais il arrive — lisons-nous chez Herling-Grudziński — que les hommes sortent mutilés, écrasés de cette lutte, et que le premier témoignage de leur catastrophe soit leur langue — pas dans la sphère de la syntaxe, car il ne s'agit pas ici d'aphasie, mais dans une telle catastrophe métaphysique. Tout d'abord, il est témoin de la scène où l'homme dit à sa fille, après le tremblement de terre, au cimetière, sur la tombe de sa famille: "*Andiamo, Concetta, andiamo, figlia mia. Dio non c'è*" („Allons-nous-en, Concetta, allons-nous-en, ma fille. Dieu n'existe pas”).

Dans la partie finale du récit, l'écrivain revient une fois encore sur l'événement tout récent:

Ainsi donc, afin que le tableau des décombres fût vraiment complet, il y avait lieu d'y ajouter cette preuve de la destruction du langage. Et de se demander si l'exclamation entendue au cimetière, *Dio non c'è*, n'était pas le spasme ultime d'une langue écrasée sous l'amoncellement de pierres, sous le poids incommensurable de la terre parjure.

Il existe des instants, semble dire l'écrivain, où l'homme, terrassé par le malheur, écrasé par le désespoir est prêt à croire que la montrouité qui le frappe est la forme naturelle, unique de l'existence. (C'était justement un des grands thèmes d'*Un monde à part*). Le malheur épargne parfois le corps, mais il trouble l'esprit. Il existe aussi des monstruosité dont il vaut mieux laisser l'expression au silence — aucune belle phrase ne rendra, en effet, l'étendue réelle de l'horreur. Même chose en ce qui concerne les questions de transcendance: en parlant des mystères de la destinée humaine, de sa dimension métaphysique, Herling n'utilise jamais le concept du *sacrum* quoique de nombreux écrivains aient à ce propos décliné ce mot à tous les cas possibles et impossibles.

Mais ici — je cite Herling — nous entrons dans des régions dont j'ai dit jadis dans mon journal qu'elles confinaient à l'autodestruction de la littérature (...). Quant à la *Lettre* de Hofmannsthal, il suffit de conclure: elle exprime un renoncement qui résulte de la découverte qu'on arrive à dire bien peu de chose avec les mots. Soixante-quinze ans après la publication de la *Lettre de Lord Chandos*, nous voici au pôle opposé. Non pas une paralysie du langage, mais une éléphantiasis. Les mots nous envahissent, ils nous dévorent; la conviction insensée s'affirme que les mots peuvent épuiser toute la réalité. Avec le résultat que Gombrowicz a parfaitement formulé: plus c'est savant, plus c'est bête. La résurrection du texte de Hofmannsthal, de ce vœu de silence de l'écrivain, correspond à un réflexe d'épouvante auquel il fallait s'attendre. (...) Après bien des détours et des expérimentations, la littérature (...), ayant commencé par une déclaration d'ascèse, aboutit à la débauche du verbe. (8 avril 1976)

Le rigorisme stylistique et intellectuel de Herling-Grudziński place son oeuvre aux antipodes des traditions de l'expressionnisme, du lyrisme et de la *gawęda* caractéristiques de la littérature polonaise. Ces traits — le fait est assez incontestable — définissent aussi la littérature qui nous est contemporaine. Voilà pourquoi, justement, la voix retenue de l'écrivain de Naples est si distinctement entendue en Pologne...

J'ignore ce que Gustaw Herling-Grudziński avait l'intention d'inscrire dans sa note du 13 décembre — nous ne nous préocupons tout de même pas, ici, de deviner la pensée de l'écrivain. Je ne me tromperai cependant pas, sans doute, en affirmant que dans cette phrase silencieuse de Herling résonne jusqu'à ce jour et sa philosophie littéraire et l'Histoire de la littérature du XX^e siècle et le grondement de l'état de guerre: „Pas un mot. En dehors de la date, pas un mot”.

(Mars 1988)

Traduit par
E. Destrée - Van Wilden