

Jerzy Jarzębski

La carrière de l'authentique

Literary Studies in Poland 14, 59-81

1985

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.

Jerzy Jarzębski

La Carrière de l'authentique

1

Rien n'indique qu'il existe une Raison extraterrestre qui gouverne le développement de la théorie littéraire. Sous l'effet des souffrances du moment, cette théorie littéraire avance ses découvertes, ses conceptions. Cependant, à peine a-t-elle liquidé un point brûlant – pour avoir posé le problème différemment, avec ingéniosité – que déjà, en un autre lieu, un vide irritant est apparu. Et voilà que la question fraîchement résolue exige d'être revue. Le problème auquel je pense en ce moment, c'est celui de la relation entre la réalité représentée dans l'oeuvre littéraire et le monde extralittéraire. Combien de fois n'a-t-on souffert sur la qualification logique des différentes phrases de l'oeuvre, sur le rapport fiction–réalité dans le monde présenté dans l'oeuvre! Ceci a duré jusqu'au moment où le problème a été posé autrement, à savoir comme ceci: la relation entre l'oeuvre et le monde extérieur, on s'est mis à la considérer non comme un ensemble de relations entre éléments distincts, mais comme le rapport de deux univers dont l'un doit être le modèle du second. Et ainsi, semblait-il, les études littéraires se débarrassaient d'un souci, en fourrant dans un même sac ce qui entre dans l'oeuvre de fiction et ce qui a un comportement objectif, existant réellement. Cela a permis de venir à bout de nombreuses difficultés d'ordre logique et épistémologique. A côté, cependant, de nouvelles difficultés naissaient.

Dans la littérature polonaise (et pas seulement dans la polonaise), depuis les années vingt et plus particulièrement depuis la dernière guerre, se développe une vague d'une prose qui, de façon ostentatoire,

ne recourt plus à une vision vériste, réaliste de la réalité, mais qui suspend franchement le caractère «fiction» de la narration, qui déclare la plénitude de l'assertion de l'auteur. Ces oeuvres prennent des mines de comptes-rendus d'événements authentiques et en même temps, elles admettent le caractère inventé, littéraire, parfois la mystification intentionnelle.

Que vient faire ici une «théorie de la connaissance» de la littérature? Sa version qui est habituellement de rigueur désarme, pour ainsi dire, le concret, la plénitude existentielle des éléments non fictionnels soumis à une mésaventure romanesque. Dès lors qu'on suppose un univers littéraire homogène, auquel, à titres divers, participent tous les éléments de l'oeuvre, la non homogénéité posée d'avance, l'incohérence ontologique du monde représenté dans le courant de la prose contemporaine échappe à l'appareillage du spécialiste.

Ce que je propose ci-après, c'est un essai de problématisation de certaines questions qui sont posées et qui ont trait à la carrière littéraire de l'authentique.

2

J'appelle «l'authentique», dans la suite de ce texte, cet élément de l'oeuvre qui – en vertu d'un accord entre l'auteur et le lecteur – est traité, dans sa réception, comme le reflet d'un fait réel, individuel (objet, personne, événement) qui se réfère à la sphère du vécu personnel de l'écrivain – homme de chair et de sang.

Cependant, je ne m'intéresse pas au document «mis en littérature»: aux romans historiques, biographiques si la personne de l'auteur n'est pas engagée dans les événements représentés. Cela explique, par exemple, que je néglige les romans historiques de Golubiew, mais que mentionne *Apokryf rodzinny* (*L'Apocryphe familial*) d'Hanna Malewska, dans lequel on a mis à nu le processus même de la recherche des sources et où la narration suggère que nous avons affaire à une histoire de la famille même de l'auteur. En ce qui concerne l'accord, mentionné plus haut, de l'auteur avec le lecteur, ses modalités mêmes semblent historiquement variables et assez hétérogènes. Un certain examen de ce problème nous est donné

par l'ouvrage de Philippe Lejeune *Le Pacte autobiographique*; néanmoins, cet ouvrage ne concerne qu'un fragment du domaine de la littérature qui nous intéresse ici¹. La question d'une définition propre n'apparaît pas dans le vaste champ de nos intérêts et elle a suscité une ample discussion à Baranów. Pour ne pas multiplier les malentendus, je dois signifier que je ne m'occupe pas dans cet essai de toutes les oeuvres littéraires dans lesquelles on peut trouver des éléments authentiques, mais seulement d'un emploi particulier que font de l'authentique des écrivains contemporains, et ce, dans une situation historico-littéraire strictement définie. C'est pourquoi ce travail débat de plusieurs domaines (structure du monde représenté, statut du narrateur, contexte historico-littéraire, génologie, problèmes de la réception sociale de l'oeuvre) unis dans un lien inséparable. L'examen de la carrière de l'authentique selon un seul des points de vue énumérés plus haut rate son but.

Demandons-nous d'abord: où, en général, l'authentique peut-il s'établir dans une oeuvre en prose? Le plus souvent, semble-t-il, dans la réalité représentée dans l'oeuvre s'entrecroisent des personnes, des événements non fictifs. D'habitude, ces éléments apparaissent en compagnie d'éléments inventés, quoique, parfois, ces derniers soient refoulés presque complètement hors de l'oeuvre.

Dans la mise en scène des événements romanesques, l'auteur peut aussi se placer lui-même en tant que héros-narrateur, à la faveur de quoi le degré de fiction de ces événements peut osciller, selon la cas, de zéro à cent pourcents. D'un côté, nous avons

¹ «Pour être poursuivie, cette recherche sur les contrats auteur—lecteur, sur les codes implicites ou explicites de la publication — sur cette frange du texte imprimé, qui, en réalité, commande toute la lecture (nom d'auteur, titre, sous-titre, nom de collection, nom d'éditeur, jusqu'au jeu ambigu des préfaces) — cette recherche devrait prendre une dimension historique que je ne lui ai pas donnée ici: les variations dans le temps de ces codes (dues à la fois aux changements d'attitude des auteurs et des lecteurs, aux problèmes techniques ou commerciaux de l'édition) feraient apparaître beaucoup plus clairement qu'il s'agit de codes, et non de choses «naturelles» et universelles. Depuis le XVII^e siècle, par exemple, les usages touchant l'anonymat ou l'emploi du pseudonyme ont beaucoup changé; [...] les lecteurs ont pris le goût de deviner la présence de l'auteur (de son inconscient) même derrière des productions qui n'ont pas l'air autobiographiques, tant les pactes fantasmatiques ont créé de nouvelles habitudes de lecture (Ph. Lejeune, «Le Pacte autobiographique», *Poétique*, 1973, no. 14).

l'exemple de *Spizowa brama* (*La Porte de bronze*), de l'autre: *Cosmos* ou *La Pornographie* de Gombrowicz.

L'auteur peut enfin – sans s'engager dans le personnage du héros des événements décrits – cacher au lecteur sa fonction de narrateur et de créateur de la réalité représentée, il peut aussi se présenter comme un spécialiste, un chercheur de la vérité historique et révéler de quelle façon il reconstruit les événements authentiques dans les pages de son oeuvre. Un exemple du premier type, ce serait *Miazga* (*Magma*) d'Andrzejewski, *Manowiec* (*Le Détour*) de Wojciechowski; un exemple du deuxième type, c'est *L'Apocryphe familial* de Malewska. Une position moyenne est occupée par *Kipu* de Jan Józef Szczepański, où l'histoire est partiellement reproduite à partir de rapports et partiellement – assez abondamment – reconstruite, tandis que le narrateur apparaît, dans certaines parties du livre, comme le héros du «drame de la recherche».

Dans cette poursuite de la «mise en réalité» de l'auteur, souvent, l'époque réelle où l'auteur écrit s'introduit dans l'oeuvre, époque qui est signifiée par la mention, dans le texte, d'événements historiques contemporains de l'acte d'écriture. Nous trouvons un suspense particulier dans ce genre de livre – par exemple dans *La Porte de bronze* – qui ne semble pas le suspense de l'art de la narration, mais celui de l'Histoire elle-même. Dans la suite des parties distinctes de l'oeuvre, nous cherchons la chronologie authentique du processus de la création, et l'oeuvre devient l'enregistrement du vécu événementiel de l'auteur, de son temps physique. Ceci est attesté par des livres comme le *Journal* de Gombrowicz, comme *Wszystko jest poezją* (*Tout est poésie*) de Stachura, qui furent imprimés d'abord régulièrement en extraits dans des revues et qui provoquèrent un dialogue spécifique avec le public.

Un autre élément du caractère authentique de l'oeuvre, ce peut donc être aussi, justement, le public: des personnes réelles qui veulent avoir un échange de pensée avec l'écrivain. Ce ne sont d'ailleurs pas tant des individus concrets – par exemple Miłosz avec qui Gombrowicz discute dans le *Journal* – ce sont aussi certains milieux de lecteurs dessinés avec assez bien de précision, des milieux auxquels l'auteur s'adresse. Par exemple, Konwicki adresse *Kalendarz i klepsydra* (*Le Calendrier et la clepsydre*) à un lecteur qui, comme lui, est intéressé par les petits potins venus «des sphères», potins

que le lecteur connaît d'ailleurs, car il vit dans le même monde; et, avec une certaine minauderie, Konwicki renonce à sa postérité par la lecture.

Avec ces personnes réelles apparaissent aussi, dans le texte de l'auteur, d'authentiques déclarations (lettres de lecteurs, fragments d'articles, de livres, documents); parmi elles, on peut aussi trouver des autocitations de l'auteur de l'oeuvre. *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* (*Les Préparatifs d'une soirée d'auteur*) de Różewicz est un livre typique de ce genre. Nous passons ainsi à un autre plan, ontologique, et nous quittons en apparence la sphère de la définition de l'authenticisme qui a été donnée auparavant. Il faut donc ajouter qu'un collage de ce genre ne nous intéresse que dans la mesure où les textes cités sont traités comme des faits ancrés dans des situations réelles. Ainsi, les vers personnels cités par Różewicz dans *Les préparatifs* ne se trouvent pas là tant à titre d'oeuvres autonomes que comme un commentaire poétique des événements de la vie de l'auteur qui sont décrits tout à côté. Et vice versa: des souvenirs ayant trait aux poèmes commentent, eux aussi, dévoilent les sources biographiques de ces poèmes. Et ainsi – d'une façon différente de celle des recueils de poésie – la poésie citée dans *Les Préparatifs* est peut-être davantage un fait autobiographique qu'un fait esthétique.

3

La question du mode d'existence de l'authenticisme dans l'oeuvre littéraire est sans doute celle qui suscite le plus de doutes. Que signifie: mêler un élément non fictif au monde fictif de l'oeuvre? Le personnage fictif d'Oleńka Billewiczówna² est tout de même un portrait littéraire au même titre que le personnage «vrai» de Janusz Radziwiłł. Effectivement, la longue tradition romanesque connaît bien cette construction où les coutures entre la fiction et l'authentique ne doivent pas être trop visibles. De là, cette tendance à rejeter du côté de la fiction la mise en scène authentique des événements inventés – ainsi naissent le Kaliniec de Dąbrowska, Kleryków chez Żeromski ou Wołkowice chez Żegadłowicz. On

² Héroïne de la *Trilogie* de Henryk Sienkiewicz.

a entrepris jadis par la base la reconstruction du monde extérieur dans l'oeuvre littéraire: une réalité est née dans l'effet, une réalité dont chaque élément possédait un statut littéraire (la question de sa vérité ou de sa fausseté au niveau personnel n'avait pas de sens); par contre, dans sa totalité, elle pouvait être qualifiée de réaliste, de vraisemblable, ou bien de fantastique, d'allégorique etc.

Il en va autrement dans cette partie de la prose contemporaine qui nous intéresse: ici, le monde de l'oeuvre n'est pas tellement un microcosme autonome qui modèle un macrocosme authentique; il doit plutôt être une réplique de la réalité, une réplique fidèle par certains points, tandis que par d'autres, elle sera ouvertement mensongère. Le rapport du monde représenté dans l'oeuvre aux événements réels, on peut se le représenter à l'image d'une couverture matelassée: çà et là court le point qui relie l'envers de la couverture à l'endroit; ailleurs, les deux surfaces de tissu peuvent se séparer, recevoir des formes différentes. De la même façon, dans l'oeuvre, nous rencontrons ici et là des «signes de l'assertion» de l'auteur, des lieux où le narrateur se présente comme étant l'auteur, où il déclare avec insistance: «je dis la vérité, ces événements ont vraiment eu lieu», où, éventuellement, il déclare même: «vous pouvez vérifier dans d'autres sources». Plus on s'éloigne de ce point de «perçage», plus l'assertion risque de cesser d'être de rigueur et plus la relation qui partait des événements risque de plonger dans la fiction. Les faits principaux des *Mémoires* de Choromański se vérifient, par exemple, quand on les compare à la biographie de l'auteur; cependant, où commence l'invention? Cela, un lecteur moyen ne le devinera pas. Il en est ainsi, bien sûr, si l'on suppose qu'il existe, au moins partiellement, une authenticité du narrateur-auteur.

Il peut cependant arriver aussi que le narrateur – en dépit de son identification avec l'auteur – mystifie, comme le fait le narrateur de *La Pornographie*, qui se présente de manière non équivoque: «Moi, écrivain polonais, moi, Gombrowicz»³, mais les événements auxquels il doit prétendument prendre part sont fictifs⁴.

³ W. Gombrowicz, *Pornographie*, Paris 1970, p. 33.

⁴ Sur cette base, je remettrais volontiers en question l'affirmation catégorique de Lejeune: «Le nom du héros = le nom de l'auteur. Ce fait exclut la possibilité de fiction. Même si d'un point de vue historique, le récit est complètement

Et Konwicki qui s'est également fait «lui-même» héros de la narration de fiction du *Kompleks polski* (*Complexe polonais*)? Dans ces cas, nous devons opposer les deux mondes avec une extrême prudence; il peut arriver, en effet, que le personnage auteur-narrateur ne soit qu'un seul et même point de couture qui unit ces mondes. Est-ce beaucoup? Est-ce peu? Cela suffit-il pour différencier une prose de ce type d'une prose traditionnelle? A mon avis, cela suffit, car ce qui est important, ce n'est pas tant la proportion d'éléments inventés et véritables que l'attitude particulière du narrateur du récit. C'est lui, justement, qui décide s'il faut rendre les événements présentés comme ce qui «peut arriver» à tout un chacun, ou bien comme une réalisation de fiction, créée artificiellement, faite d'obsessions authentiques de l'auteur de l'oeuvre. L'auteur peut en effet mystifier s'il s'agit d'événements auxquels il a pris part, mais il ne peut, dans le même temps, et revêtir le héros-narrateur de son nom et renier complètement le psychisme, les complexes, la vision du monde de celui-ci. La «queue pour l'or» de Konwicki pourrait avoir n'importe quelle signification symbolique ou générale — les rêves qui hantent le héros sont désormais la propriété privée de l'écrivain et ils invitent à une interprétation basée sur un biographisme, à ce biographisme qu'on excommunia tant de fois.

Les caractères distinctifs de la fiction et de la réalité dans la prose contemporaine, tout malaisés soient-ils à délimiter dans une oeuvre concrète, sont donc sanctionnés par la position adoptée par le narrateur ou par une stratégie expressivement manifestée dans le texte, une stratégie du sujet de l'oeuvre qui construit un monde ontologiquement incohérent, et qui, en même temps, dévoile cette incohérence au lecteur. Ceci est lié à certains phénomènes de nature génologique, passés dans le domaine de la prose.

4

Comme il est aisé de s'en convaincre à partir des exemples que je cite, j'étudie des oeuvres contemporaines de genres assez divers: des nouvelles, des romans, des journaux d'écrivains, des

faux, cela sera considéré comme un mensonge (lequel est une catégorie "autobiographique"), mais non comme une "invention". La fabulation de *Cosmos* ou de la *Pornographie*, c'est tout de même une fiction classique, et non un «mensonge»!

formes qui sont à la frontière du reportage, de l'essai, des souvenirs, ainsi que des oeuvres qui réalisent, du moins dans une certaine mesure, un principe de structure-écran (on pourrait le constater dans l'exemple de *Magma* d'Andrzejewski, de *Kipu* de Szczepański, de *Rynek – La Place* de Brandys, des *Niebieskie kartki – Feuilles bleues* de Rudnicki). Bref, je tire les conséquences d'une conviction généralement répandue à propos de l'effacement, sur le terrain de la prose, des compartiments stricts entre les genres. Cela ne signifie pas, cependant, que le statut génologique des oeuvres évoquées me soit indifférent.

Le phénomène que je nomme «carrière de l'authentique» ne constitue pas un bouleversement en matière de littérature. C'est plutôt un processus de longue durée dont on peut découvrir les racines dans une tradition assez lointaine (celle, par exemple, du roman anglais du XVIII^e siècle, celle du tableautin ou de la *gawęda** du XIX^e siècle). Bien sûr, il est difficile de s'imaginer une oeuvre qui soit à cent pourcents de fiction; à côté de ce qui a été inventé, on trouve toujours, dans une oeuvre littéraire, un peu d'authentique. Mais cet élément authentique est lié à la fiction en un alliage organique, homogène, dont les proportions ont été réglées par une convention. A la suite de Kazimierz Bartoszyński qui proposait récemment l'acception d'un «point zéro», défini conventionnellement, de la schématisation du monde présenté dans les différentes formes littéraires, je voudrais proposer un point zéro semblable, à propos des relations entre la vérité et l'invention en littérature. Ce point zéro se placerait tout à fait autrement selon qu'il s'agit d'un roman fantastique, d'un roman classique réaliste, historique, du tableautin du XIX^e siècle, ou de philosophie, de mémoires, d'un journal, d'un roman biographique, d'une autobiographie, d'un essai, d'un reportage etc.

De la stabilité de la convention témoigne, directement, l'existence de ces couples particuliers: les mémoires à côté du roman-mémoires, le journal intime à côté du roman-journal, le recueil de lettres à côté du roman épistolaire. En dépit d'une ressemblance formelle, ces genres ne se sont pas du tout mélangés entre eux et ce qui en a décidé, c'est une situation différente du point zéro mentionné.

* Petit récit en prose, originaire de la tradition orale (note du traducteur).

La situation nouvelle de la prose dans la deuxième moitié du XX^e siècle ne tient pas dans le fait que, de ci de là, on a introduit des éléments non fictifs dans l'oeuvre littéraire, mais plutôt en un ébranlement de la convention qui réglait le point zéro mentionné plus haut et en une hausse quantitative du groupe des oeuvres qui, ostensiblement, opèrent par un monde hybride au statut ontologique confus, par un monde qui exige – par défaut d'une convention qui motive sa forme – un appui dans des commentaires autothématiques de l'auteur.

A presque toutes les oeuvres que nous citons ici, on peut assigner une convention de départ appropriée, qu'un texte donné impose en tel ou tel endroit. Et ainsi, la forme d'un roman «normal» est le point de départ de *Trans-Atlantique*, de *La Pornographie*, de *Cosmos* de Gombrowicz, du *Complexe polonais* de Konwicki; le microromans ou récits, tel est le point de départ de *Robaki* (*Vermine*) et du *Książę nocy* (*Prince de la nuit*) de Nowakowski. D'un autre côté, le reportage constitue le tremplin des *Opowieści* (*Récits*) de Pruszyński, le journal, celui du *Journal* de Gombrowicz, du livre de Konwicki *Le Calendrier et la clepsydre*, de la *Place* de Brandys; les mémoires sont le point de départ du *Wysoki Zamek* (*Haut Manoir*) de Lem, de *Pamiętnik z powstania warszawskiego* (*Souvenirs de l'Insurrection de Varsovie*) de Białoszewski, des *Mémoires* de Choromański. Les oeuvres qui accueillent une narration fabulative dans le cadre d'un «récit sur l'écriture» autothématique (*Magma* d'Andrzejewski, *L'Apocryphe familial* de Malewska, *Kipu* de Szczepański) ont un rapport génologique plus complexe. Enfin, c'est par un polymorphisme particulier dans le domaine du genre que s'établit l'identité d'oeuvres qui balancent entre la forme de l'esquisse littéraire et la convention des sylves (*La Porte de bronze* de Breza, *Les Préparatifs d'une soirée d'auteur* de Różewicz ou bien *Tout est poésie* de Stachura). L'origine «sylves» se trahit notamment dans l'oeuvre de Różewicz dont la deuxième édition est sensiblement plus vaste que la première, tout comme la silva authentique du XVII^e siècle qui grandissait au cours de la vie de son auteur.

Un phénomène caractéristique de la prose polonaise de l'après-guerre est cette tendance à effacer les frontières entre ces conventions, et particulièrement le mélange des genres dont la nature est la fiction (le roman, la nouvelle) avec ceux qui opèrent par des

faits réels (reportage, journal etc.). Au rang de roman et de nouvelle accèdent les déclarations de l'auteur; de l'auteur lui-même on fait d'ailleurs le héros et le narrateur de ce récit sur lui-même. De l'autre côté, une littéarité accrue – et parfois la fiction et la mystification – s'introduit dans le domaine des journaux, mémoires, reportages. Dans le «reportage» de Pruszyński rôde, comme si de rien n'était, l'esprit de Lelewel⁵. Les narrateurs des journaux intimes s'avouent sans gêne avoir commis des mensonges divers, avoir écrit pour le public; Gombrowicz renie la «sincérité», Konwicki appelle son livre un «faux-journal»; Brandys parle carrément d'une «apparence d'authentique» qui est devenue une «nouvelle convention»⁶. Bien sûr, on peut difficilement parler de «convention nouvelle» au sens d'un ensemble de directives génologiques modérément expressives. Vers quoi tend, par conséquent, le courant principal des changements qui surviennent dans la prose? A ce qu'il apparaît, la direction prise est celle de l'autobiographisme – d'un autobiographisme qui se distingue néanmoins des formes qu'il a prises jusqu'ici. Ce nouveau type d'autobiographisme, je l'appellerais volontiers autobiographisme problématique puisque sans cesse, il met en question ses propres sources ainsi que les fonctions de reproduction et de connaissance de l'appareil d'écriture.

Jusqu'ici, l'autobiographisme pouvait soit apparaître à visage découvert – dans l'une des conventions autobiographiques classiques (autobiographie, journal intime, mémoires etc.) – soit, de façon confuse, dans ce qu'on appelle le roman à clé. Actuellement, ce premier type de convention dérive vers la littéarité, indiquant le processus de falsification de la réalité par la forme; le deuxième type par contre exige importunément du lecteur qu'il cherche la clé des serrures du roman, il ordonne carrément une lecture au

⁵ K. Pruszyński, «Gwiazda wytrwałości» (L'Etoile de persévérance), [dans:] *Trzyście opowieści*, Warszawa 1957.

⁶ «... l'apparence de l'authentique. De plus en plus souvent, je m'accroche à ce mode: feindre de ne pas feindre [...] Nous devenons les vrais héros, le matériau, le moyen véritable, le personnage et l'exécutant. Mais le numéro tient toujours. C'est tout juste une variante de style; rien ne m'aide autant dans la fréquentation de la vérité que cette convention nouvelle» – K. Brandys, *Rynek. Wspomnienia z teraźniejszości (La Place. Souvenirs du temps présent)*, Warszawa 1972.

travers du programme de l'auteur et c'est ainsi, justement, que la littérature même cesse de lui suffire. Le résultat est, en beaucoup de ses points, chancelant et généralement peu clair d'un point de vue ontologique et d'un point de vue génologique; le résultat est, justement, problématique, et de ce caractère problématique, il fait le principe essentiel de son existence.

Voici une série d'exemples de la nouvelle stratégie de l'écrivain. Des oeuvres comme *Vermine* de Nowakowski ou bien *Cala jaskrawość* (*Couleurs voyantes*) de Stachura diffèrent peu, en apparence, des microromans d'Anderman qui réalisent un modèle plus classique de roman à clé – on ne peut en décréter l'autobiographisme sans connaître la biographie de l'écrivain. Et pourtant, ces deux livres sont reliés à d'autres oeuvres de leurs auteurs par des liens évidents. *Vermine*, notamment, est un «journal» de l'auteur de la *Marynarska ballada* (*Ballade marine*; c'est-à-dire de Nowakowski lui-même). *Couleurs voyantes* est commenté sans équivoque dans d'autres livres de Stachura comme étant l'histoire des aventures de l'auteur. On doit considérer ces deux livres mentionnés ici sur le fond de l'oeuvre entière de l'écrivain, oeuvre qui peut être déchiffrée comme la création d'une série de «mythes sur soi-même». Assemblés, ces mythes construisent une silhouette qui rappelle celle de l'auteur, sans être identique à celle-ci; c'est pourquoi un réflexe tout naturel du lecteur sera de rechercher des sources qui permettront de reconnaître le caractère authentique dans un tel roman. Ce n'est pas le moins du monde une curiosité cancanière: les portraits des héros de Nowakowski et de Stachura sont réellement imprécis; ils impliquent, pour que l'on puisse comprendre le personnage, des précisions que nous cherchons en dehors de l'oeuvre, dans la biographie de l'auteur précisément. On peut penser qu'un tel acte de lecture qui outrepassa le domaine du texte a été prévu par l'auteur et accepté par lui.

Gombrowicz se comporte de façon plus originale dans ses derniers romans; il en va de même pour Konwicki dans *Le Complexe polonais* et dans la *Mala apokalipsa* (*La Petite apocalypse*): tous deux concluent en apparence un «pacte autobiographique» avec le lecteur, pour, ensuite, lui raconter une histoire inventée. Bien vite d'ailleurs la mystification est trahie par l'excentricité et l'invraisemblance des événements; il reste cependant la fonction de mythologisa-

tion de la personne propre et des complexes personnels de l'auteur. En même temps a lieu le processus de l'évolution des formes autobiographiques traditionnelles et surtout du journal. Si nous considérons le *Journal* de Gombrowicz, *Le Calendrier et la clepsydre*, *La Place* et *Tout est poésie*, il s'avère qu'aucune de ces œuvres ne se laisse qualifier de façon univoque par les moyens que propose Głowiński⁷ – c'est à dire ni comme un journal intime, ni comme un roman-journal. La construction du temps, la succession des événements (attestée chez Gombrowicz et chez Stachura), enfin la *varietas* de la thématique, *varietas* qui était typique des sylves, tout cela apparente ces livres au journal intime. Ces œuvres se rapprochent aussi, par contre, d'une construction romanesque, et ce par le présupposé d'une réception publique et surtout par l'introduction d'une construction opportune de leur totalité. On peut accepter éventuellement le caractère accidentel des premières notations pour autant que toutes les suivantes soient reliées aux précédentes. Le journal devient une tentative de «lecture» de sa propre vie et l'arrangement romanesque sert le sensationnel de la vie de l'auteur⁸. Car, en fait, ces journaux dont il est question apparaissent comme un substitut de roman et ils sont lus comme des romans. Roman Zimand par exemple a donné une mauvaise note à *La Place*; de sa critique (qui pourtant est assez fournie), il est vraiment malaisé de deviner qu'il s'agit d'une œuvre dont la forme est celle du journal⁹.

L'évolution formelle des mémoires se présente, elle aussi, de façon intéressante. Chez Białoszewski, dans les *Souvenirs de l'Insurrection de Varsovie*, nous découvrons l'idée selon laquelle seul, le montage littéraire de la propre vie de l'auteur, ce «dit» sur soi-même permet à l'auteur de dominer sa vie. D'où cette phrase fréquemment citée:

Pour moi, ce qui est important, c'est cette précision des dates et des lieux

⁷ M. Głowiński, «Powieść a dziennik intymny» (Le Roman et le journal intime), [dans:] *O prozie polskiej XX wieku*, Wrocław 1971.

⁸ Il faut rappeler ici des fragments connus du *Journal* de Gombrowicz où, au cours de la traversée transatlantique d'Argentine vers l'Europe apparaît une tentative passionnée visant à conférer de l'architectonique à sa propre biographie (*Journal 1961–1966*, Paris 1971).

⁹ R. Zimand, «Rynek» (*La Place*), *Teksty*, 1973, no. 4.

(je l'ai sans doute déjà indiqué), c'est ma façon à moi de tenir l'assemblage de la construction¹⁰.

Ce «tenir l'assemblage de la construction» a quand même une double résonance: cela peut signifier, en effet, autant l'ordre intérieur de l'homme que la domination de la forme littéraire par l'écrivain. La consignation des événements de la vie signifie ici davantage comme proposition de construction littéraire que comme document à propos des événements. Une énigme semblable apparaît, dans une formulation rigoureuse, au lecteur des *Muses sauvages* de Leon Gomolicki. Ces «mémoires» ne veulent pas, dans leur programme, être des mémoires:

Les mémoires, c'est l'autodéfense ou bien un compte des banqueroutes d'une vie, ce n'est jamais la fidélité à la vérité. C'est sans doute un document, une attestation de mensonge. Si jadis, j'avais entrepris quelque chose de semblable (quelque chose comme des mémoires-relation vraie), j'y aurais mis seulement mes faits à moi, qui auraient servi des questions générales. La confession n'est bonne que dans un personnage déformé, pour les besoins d'une fiction littéraire. Contre soi, deux paraformes se dressent: un succédané littéraire des mémoires et un succédané mémorialiste de la littérature¹¹.

¹⁰ M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 1971, p. 67.

¹¹ L. Gomolicki, «Dzikie muzy» (Les Muses sauvages), [dans:] *Proza*, vol. 2, Łódź 1977, p. 264. On doit aussi citer, sur le même sujet, les remarques fort pertinentes de T. Burek, *Zamiast powieści (A la place du roman)*, Warszawa 1971, pp. 194–196: «Quoique la méthode des mémoires soit utilisée dans le roman de type nouveau, qu'elle ouvre effectivement la route vers les profondeurs de la conscience vivante, qu'elle donne accès à des matériaux psychiques encore non conventionnalisés, les mémoires eux-mêmes, selon la conviction de l'auteur des "Muses sauvages", ne sont pas possibles, surtout du point de vue de la fidélité à la vérité (vérité de l'époque, vérité d'une biographie individuelle plongée dans cette époque; vérité d'une pensée qui pénètre les deux vérités précédentes; enfin, vérité d'une pensée qui s'arrête et regarde dans un miroir toutes ces vérités créées, suscitées par elle), les mémoires devraient fuir cet excès, quitter leurs propres frontières, se transformer en essai ou en roman [...] En effet, le roman est un monde symbolique – de par sa propre définition. Il est un instrument particulier qui, en une particule, réussit à enclorre l'infini et qui, de l'éparpillement, du naufrage où se déroule la vie sait extraire la représentation de sa plénitude possible, comme un modèle de la synthèse de ses divergences et de ses confusions internes [...] "Les Muses sauvages", roman sur les frontières des mémoires-témoignages [...] c'est aussi, en même temps [...] un roman sur des mémoires considérés en tant que forme littéraire frontière, idéale».

Et voilà, nous voyons comment les formes autobiographiques traditionnelles, ayant investi le lieu du roman, ont reçu, sous bénéfice d'inventaire, des fonctions romanesques qui mettent la réalité en ordre, qui y introduisent ordre et sens. Mais si le roman agissait ainsi sur un matériau favorable (car fictif et créé tout exprès pour répondre aux desseins de construction de l'auteur), les formes autobiographiques, quant à elles, doivent lutter contre une résistance de la matière, laquelle a son être distinct, extralittéraire. Dans ces conditions, la narration traditionnelle perd son caractère neutre, son usage révèle une sorte d'ostentation, car devant les yeux du lecteur s'accomplit la lutte d'un concret invincible avec les exigences formelles du récit. Et à côté – dans la fiction littéraire – on obtient une illusion de vérité, à propos des événements présentés, en éloignant l'élément narratif, élément qui dévoile un authentique d'apparence «ferme», non falsifié par des formes dépendantes: citation, document, dialogue rapporté. Et justement, cette méfiance ouverte à l'égard de la narration différencie au premier coup d'oeil la littérature authentique d'aujourd'hui de la littérature authentique d'avant guerre. De telles différences sont de plus en plus nombreuses.

5

A Baranów, ce qui a suscité le plus de remarques polémiques, c'est la question du terme à partir duquel on peut examiner la carrière de l'authentique. Au cours de cette discussion, la spécificité de ce phénomène contemporain a cédé le pas, et de loin, à un règlement de comptes. Effectivement, cependant: comment distinguer la situation du moine du Moyen-Age (Stanisław Balbus a donné cet exemple) qui se présente au lecteur, dans sa préface, comme étant «l'écrivain» (d'une chronique, d'une vie de saint etc.) de la situation d'Hanna Malewska qui présente au lecteur l'acte même de la création de *L'Apocryphe familial*? Comment, par conséquent, séparer l'autobiographisme de *Dwadzieścia lat życia* (*Vingt années de vie*), *Wspólny pokój* (*Chambre commune*) de Uniłowski, des *Zakłete rewiry* (*Quartiers conjurés*) de Worcell, des effusions de Nowakowski et de Stachura? Quand on examine la tradition

littéraire, on tombe coup sur coup sur des oeuvres qui représentent l'authenticisme, le document, le reportage, l'autobiographisme, etc. Tous ces termes cités participent à un même tronc commun, car il s'agit toujours, en eux, d'une union de faits de la réalité avec l'ordre d'un monde fictif, littéraire. Dans le roman surtout, les événements authentiques se sont infiltrés, facilement; son statut d'oeuvre littéraire de catégorie inférieure a favorisé l'hybridation et l'affluence d'une thématique prise, sans ambage, à la vie.

Charmé jadis par la justesse du *Pierre Ménard, auteur de Don Quichotte* de Borges, je serais heureux de lui renvoyer tout simplement celui qui s'interroge sur ces différences. En réalité, les conventions qui régissent la fiction et l'authenticisme, ainsi que la configuration des genres littéraires et leurs fonctions sociales ont si bien changé au cours des années que l'introduction dans l'oeuvre de la «situation réelle de l'écriture» signifie aujourd'hui tout à fait autre chose que ce qu'elle était voici cinq cents, deux cents ou même cinquante ans. Ce n'est pas ici le lieu de faire des distinctions particulières. Rappelons cependant que le moine du Moyen-Age ne connaissait pas toutes les conventions du discours romanesque des XVIII^e et XIX^e siècles, qu'il n'en a donc brisé aucune, qu'il n'en a affirmé aucune lorsqu'il commençait son récit par une introduction «auto-thématique». De plus, ce début n'interférait en aucune façon avec la suite de la narration, il ne remplissait qu'une fonction d'encadrement. Il en était ainsi de même en ces temps où la narration convention «histoire vraie» était de rigueur et où tout, aussi bien la fiction que les événements authentiques, étaient caractérisés par l'auteur par le biais d'un témoin réel des événements, par des mémoires retrouvés, par une confession dernière etc. Alors, le lecteur ne se posait pas non plus de question à propos des frontières entre la vérité et l'invention. Du reste, la version moderne, la version de l'entre-deux-guerres de l'authenticisme, de la littérature du fait héritière du naturalisme avait conçu du respect pour les faits — mais en même temps elle était assez insensible à la vérité individuelle, à la vérité d'un vécu. Donc, si l'authentique y apparaît — c'est plutôt comme une certaine préparation, comme une coupe représentant le monde dans son ensemble. La question de la vérité des faits décrits est un problème de nature épistémologique qui renvoie à une conception générale de connaissance du monde à travers

la littérature; par contre, elle ne constitue pas pour le lecteur un problème, une intrigue perpétuelle, elle ne fait pas l'objet d'une réflexion – manifestée dans le texte – de l'écrivain.

Le phénomène contemporain qui nous intéresse est né – à ce qu'il apparaît – à l'intersection des influences de la littérature du fait, de l'autobiographisme et de l'autothématisme. Seule, une telle qualification génétique peut traduire la spécificité de la littérature authentique d'aujourd'hui et, en même temps, elle permet de rejeter des cas antérieurs qui sont semblables sans être identiques.

Que naîtra-t-il de la collision de ces trois lignes? Il semble que ce ne soit même pas tant une nouvelle poétique que l'alliage de trois types de problématique qui jusqu'alors préféraient suivre chacune leur propre chemin. Dans la littérature du fait, on se pose la question de la relation entre la «vérité» de l'événement individuel, authentique, et la «vérité» du monde considéré en tant que totalité; dans l'autobiographisme, on se demande: est-ce qu'en nous-mêmes, dans les faits de notre vie ne réside pas, parfois, une clé universelle de tous les faits? L'autothématisme enfin pose le problème des conditions d'une création romanesque du monde, le problème du mensonge des conventions littéraires et de la rupture de ce mensonge. Ces trois directions posent en fait la même question: le réalisme est-il possible (si nous appelons ainsi, ici, la saisie d'une vérité objective de l'ordre du monde à partir d'une vision particulière du héros-individu)? Cette question, on la pose soit aux objets et aux événements extérieurs (littérature du fait), soit au monde intérieur de l'auteur (autobiographisme), soit à son travail créateur (autothématisme). Finalement, on peut dire que cette trinité d'origine et de thématique devient elle-même problème: la littérature se demande ce qui, en elle, est vraiment important: est-ce la description du monde ou bien l'expression de la personnalité de l'auteur, ou la littérarité? Les réponses peuvent être différentes, mais jamais catégoriques – et c'est pourquoi dans les oeuvres particulières apparaît souvent une distance à l'égard de la convention: parodie de description «dans les règles», monologue intérieur, confidence d'atelier de l'auteur.

La situation se complique, de plus, par des problèmes situés dans les domaines non littéraires de l'art de la narration. La littérature du fait d'avant guerre permettait au lecteur d'examiner

des domaines de la vie sociale qu'il ne connaissait pas ou qu'il ne visitait pas trop volontiers. Aujourd'hui, le fardeau d'une telle pénétration dans des contrées peu attrayantes ou difficiles d'accès, c'est l'opérateur de télévision qui s'en charge. Si nous considérons le succès – toujours énorme et même croissant – du classique reportage de presse, nous devons reconnaître que la littérature a perdu, dans une très grande mesure, ce qui constituait avant la guerre la raison d'être principale de son aile «reportage», «écriture des faits»: elle a perdu sa fonction d'information sur les realia. Les faits authentiques sont dès lors devenus, dans la prose contemporaine, comme privés de pesanteur, ils ne renvoient plus nécessairement à une réalité réelle, d'où ils auraient été tirés pour l'exemple; par contre, ils sont restés un problème pour l'auteur-créateur qui doit, parmi eux, accomplir un choix ou les rapiécer au moyen d'une fiction. Répétons-le un peu différemment: l'authentique n'est plus un problème d'épistémologie littéraire, il est devenu, par contre, l'objet d'un jeu entre l'auteur et le lecteur, jeu dans lequel il ne s'agit plus tant de «conformité à la réalité» que de «sincérité», d'«invention» etc., c'est-à-dire que les catégories du vrai et du faux apparaissent toujours étroitement liées à la personne, dont le jugement est soumis à une qualification. La place de l'épistémologie est donc prise par l'éthique et ce n'est pas un hasard, car la profession d'écrivain devient, dans son ensemble, assez suspecte.

Quand Nałkowska veut, après la guerre, donner un témoignage des atrocités du nazisme, elle s'entient au compte-rendu le plus objectif, le plus strict possible. Dans les *Medaliony* (*Médailles*) l'authentique supplante la fiction, comme s'il fallait que personne ne puisse reprocher à l'écrivain de s'être paré des plumes de paon du style ou de s'être livré à un jeu littéraire là où étaient de mise la modestie et le renoncement à toute mention sur soi-même. Chez Borowski, l'objectivisme ne suffit plus: l'écrivain qui ne veut pas mentir à propos d'Auschwitz doit carrément renoncer à son «moi» présent et il doit reconstruire sur cette place un narrateur-héros qui exprime une vérité «statique» sur les prisonniers – et, en même temps, il prend sur lui une responsabilité personnelle en s'identifiant au narrateur-héros en tant qu'auteur réel. Sandauer procède différemment encore: dans les *Zapiski z martwego miasta*

(*Ecrits de la ville morte*), il entrelace une autobiographie authentique à une parabiographie parabolique; comme s'il considérait comme également mensongères non seulement les confidences personnelles, subjectives et les synthèses fictives. Dans ces trois exemples, les auteurs donnent une sorte d'expression à leurs doutes relatifs aux lois qui servent l'écrivain qui s'attaque au thème de la guerre. Ces doutes sont de nature principalement éthique: cet assemblage de fables sur la tragédie apparaît comme une grande déloyauté à l'égard des morts. Parmi les plus jeunes aussi, la littérature ne jouit pas de la meilleure presse: Konwicki se moque de lui-même en tant qu'écrivain dans *Le Calendrier et la clepsydre*; dans *Vermine* et *Le Prince de la nuit*, Nowakowski attribue aux figures d'hommes de lettres une place peu élevée dans la hiérarchie du monde «souterrain». C'est vrai qu'ils restent finalement sur le champ de bataille, mais au prix du choix de la fiction dans leur propre vie. Stachura aussi renonce aux «fables» et à la littérature en faveur d'une «métamorphose du vécu en vie», c'est-à-dire qu'il attribue à l'écriture la fonction d'une courroie de transmission qui permet à la poésie cachée dans le monde de manifester sa présence¹².

Nous observons ce mélange des doutes éthiques: d'abord, ils surgissaient plutôt du sentiment de l'importance excessive prise par les faits biographiques que la littérature devait dépeindre; à présent, les faits perdent peu à peu de leur poids spécifique et il se forme une situation de corrosion bilatérale des valeurs: on se méfie aussi bien des faits eux-mêmes (le matériau de l'oeuvre) que du métier de l'écrivain-fabulateur. Les uns et l'autre ne peuvent retrouver une dignité qu'en s'appuyant mutuellement: les faits revêtent de l'importance à travers le façonnage littéraire, la fabulation ne conserve sens et valeur qu'en se livrant au service de l'authentique. D'où cette incertitude caractéristique que nous ressentons au contact de livres de ce type. Tout y semble soumis à une mise en question, aussi bien la «réalité vraie» chaotique et débordante de détails que l'ordre conventionnel de la fable littéraire. Dans ces conditions, l'oeuvre cesse d'être en soi une proposition de mise en ordre (d'événements et de valeurs), elle devient par contre la tâche de l'auteur et du lecteur qui s'occupent

¹² E. Stachura, *Wszystko jest poezja. Opowieść-rzeka (Tout est poésie. Récit-fleuve)*, Warszawa 1975, pp. 24–32.

conjointement de décortiquer le plan signifiant du monde d'un monde excessif comparé à de tels efforts.

6

Il est temps de poser ici la question des conséquences d'un tel mélange de fiction et d'authentique, de se poser la question du sens de la délimitation de ces deux éléments sur le terrain de l'oeuvre, d'autant plus que la théorie de la littérature nous a habitués, récemment, à bagatelliser cette question.

Malgré tout, je pense que le lecteur qui s'interroge sur le rapport «vérité» – «invention» dans le texte n'ira pas par quatre chemins. Cette question ne lui semble ni absurde ni irréaliste. C'est quand même, tout à la fois, une question sur la relation entre ce qui est intentionnel et sur ce qui est dû aux circonstances, qui est accepté passivement, sous bénéfice d'inventaire. L'authentique peut bouleverser la logique de la narration, choquer par un trait inattendu : il n'est pas soumis aux prétentions du narrateur. Je préviens le reproche attendu : il est vrai, bien sûr, que l'auteur qui exploite la matière des événements authentiques opère une sélection, que, fondamentalement, tout ce qui apparaît dans le cadre du monde représenté peut être traité comme intentionnel, comme introduit intentionnellement. Il reste cependant, toujours, une marge d'incertitude. Si nous traitons l'oeuvre comme un communiqué chiffré qui, sous sa surface, cache un contenu profond, il ne peut nous être indifférent de savoir si la composition des détails est soumise complètement au contrôle de l'auteur ou si elle est machinalement «transcrite» de la «réalité». L'incertitude quant à l'origine de certains éléments engendre la question : qui est l'auteur précis de l'un ou l'autre de ces arrangements littéraires du monde ?

Cette question, en fait, tient de la métaphysique et, en la traitant dans la situation d'une littérature assimilatrice de l'authentique, nous constatons que cette situation pose un problème de connaissance tout nouveau. Comment en était-il auparavant ? Le monde, en quelque sorte, existait à part, hors de la littérature, il suscitait des questions de diverses natures, mais quand l'écrivain accomplissait sa création secondaire, dans la sphère de l'oeuvre, il se tenait comme tout à fait responsable de la forme de ce modèle, il était le Dieu de ce petit monde qui était le sien et on lui adressait toutes

sortes de questions ou de griefs sur le destin des héros, sur les mécanismes qui régissaient la réalité présentée etc. Même l'introduction de l'écriture automatique n'a pas changé grand chose ici: ce n'était pas la volonté consciente, c'était du moins l'inconscient de l'individu créateur qui pouvait être chargé de la responsabilité de la création.

L'écrivain pouvait mal déchiffrer la «vérité de la réalité», son modèle pouvait clocher, fonctionner de manière contraire à l'expérience, ce modèle n'en était pas moins, toujours, son modèle. La situation de l'auteur qui compose son monde à partir d'éléments fictifs et d'éléments véritables est aussi vieille que la littérature, mais à partir du moment où ce qui est réel est présenté comme un problème pour le narrateur, une situation nouvelle apparaît. Ce n'est plus la banale limitation du savoir du narrateur, mais un désarroi patent à l'égard de ce qui provient d'une couche ontologiquement différente, de ce que le constructeur du récit ne manie pas.

Si Serenus Zeitblom ne pénètre pas pleinement, en tant que narrateur, le sens des événements qu'il décrit, c'est qu'au-dessus de lui fonctionne encore, telle une instance d'appel, le sujet de l'oeuvre, et celui-ci, au contraire, semble bien régner, intellectuellement, sur la matière du récit. Il en va autrement dans le cas où l'authentique apparaît dans l'oeuvre à la place de la fiction: à ce moment, l'auteur a affaire, non à un produit schématique qu'il aurait appelé lui-même à l'existence, mais à un fragment de «vie véritable» qui continue à vivre de façon extralittéraire et qui établit son identité dans cet espace physique par la plénitude de sa dotation existentielle. Ce «morceau de vie» pèse sur son sosie littéraire, il s'impose constamment, rendant accomplis les lieux de l'indéfini, il en impose par son caractère sémantique inépuisable. L'auteur qui, dans son oeuvre propre, pouvait conférer aux éléments fictifs un sens qui correspondait assez bien à ses intentions, est ici aux prises avec la possibilité d'une ingérence incessante de la réalité dans la littérature et d'une évolution imprévue du sens conféré à l'authentique dans l'oeuvre.

7

Faudrait-il considérer que le partage traditionnel des rôles d'émetteur et de récepteur dans l'acte de la communication littéraire a été soumis à une perturbation? L'émetteur de l'oeuvre règne sur sa communication, mais seulement jusqu'à un certain degré; dans

une certaine mesure, il est lui-même le récepteur et, avec le lecteur, il tend l'oreille à la voix de la «réalité vraie». Le lecteur à son tour se trouve face à un dilemme: qui lui parle? l'auteur? peut-être est-ce la réalité elle-même qui, à travers elle-même, signifie quelque chose? L'auteur ne serait alors qu'un glossateur qui, en marge de l'authentique situé dans le récit, écrirait sa propre fable interprétative, c'est-à-dire une seule des interprétations possibles. Jamais cependant il ne réussirait – comme c'était le cas dans la prose antérieure – à masquer jusqu'au bout sa propre vision de ce qu'il a emprunté à la réalité extratextuelle. Dans cette situation nouvelle, l'authentique massif et impénétrable échappera toujours à la construction intentionnelle de l'écrivain. Ici se trouve – me semble-t-il – le chemin de la découverte du sens profond, métaphysique des petites narrations de Białoszewski. Ces événements à la structure faits divers, que Głowiński a analysés¹³, ne seraient-ils qu'une stylisation? Le monde aurait-il vraiment quelque chose d'important à communiquer par le biais de formes aussi grotesques? Serait-ce des signes? Des signes de qui? Les menus faits de la vie quotidienne, on les lit, chez Białoszewski, avec autant d'attention que si on lisait la Bible – car l'authenticité aussi les anoblit, en fait un «livre saint» qui aurait été conféré par un hypothétique demiurge¹⁴.

L'identification, fût-elle partielle, du héros, du narrateur et de l'auteur du livre engendre une situation nouvelle, qu'on pourrait qualifier de sociale: dès que dans l'oeuvre apparaissent des faits authentiques de la biographie de l'auteur, des gens authentiques qui portent parfois même leur propre nom ou des cryptonymes transparents, c'est la réalité de l'oeuvre qui perd son autonomie, qui va trouver sa «suite» en dehors de la littérature. Certains héros de l'oeuvre vivent dans le monde authentique, certains événements ont plus tard des conséquences dont l'auteur ne savait

¹³ M. Głowiński, «Małe narracje Mirona Białoszewskiego» (Les Petites narrations de M. B.), [dans:] *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, pp. 327–333.

¹⁴ Des dilemmes de ce genre ne pouvaient être étrangers non plus aux écrivains de la littérature du fait, dans l'entre-deux-guerres. En tout cas, K. Irzykowski (*Kosmiczne zmartwienia – Tribulations cosmiques*, 1931) exprime ce type d'opinions: «L'auteur honnête a souvent le sentiment de commettre un sacrilège quand il lui arrive de remanier la vie authentique: son imagination l'arrache à celle-ci, le porte vers ses conceptions propres d'écrivain, mais en même temps, l'imagination entrave quand elle se met à admirer cette vie en tant qu'oeuvre elle-même, oeuvre écrite – et si magnifiquement! – par Dieu».

rien. Bref, un milieu de récepteurs potentiels de l'oeuvre croît librement du milieu de ses héros et il est parfois difficile de fixer une limite précise entre ceux qui sont intérieurs au monde de l'oeuvre et ceux qui lui sont extérieurs¹⁵. A côté des rôles d'émetteur et de récepteur dans lesquels entrent traditionnellement l'auteur et ses lecteurs, apparaissent, dans la littérature qui recourt à l'authentique, des rôles parallèles de partenaires, de participants dans lesquels l'écrivain et les lecteurs entrent à titre de héros d'un certain événement historique décrit ensuite dans le livre. Ceci impose une stratification naturelle du milieu récepteur dans lequel voisinent ceux qui ne peuvent se retrouver dans le tableau qui leur est présenté, ceux qui se situent dans un fond indifférencié, ceux qui sont directement caractérisés et, enfin, ceux qui sont proches de l'auteur, qui sont le plus initiés aux faits réels, non fictifs qui constituent le canevas du récit. Ces derniers peuvent d'ailleurs apparaître dans des rôles de héros, mais ils peuvent tout aussi bien rester cachés dans l'ombre – ils peuvent appartenir à un contexte humain deviné.

Selon la position qu'il occupe dans cette hiérarchie, le lecteur interprète diversement les frontières de l'authenticité du monde présenté (ainsi que – souvenons-nous en – la sphère du pouvoir de l'auteur sur l'oeuvre). Par la loi du contraste, en effet, le domaine de la fiction de l'oeuvre ressort comme le produit d'un dessein conscient de l'auteur; l'authentique accroît les mécanismes de désillusion dans son voisinage. Ainsi donc, l'auteur qui s'en réfère au domaine des expériences biographiques diverses (dans leur relation avec le monde de l'oeuvre), d'expériences du milieu récepteur stratifié comme il se doit, cet auteur obtient toute une série de lectures différentes de son livre, de lectures qui touchent aux vastes domaines de l'expérience sociale. Sur ce fond, l'auteur

¹⁵ Représentons-nous par exemple la scène d'une manifestation authentique décrite dans une oeuvre «autobiographique» de ce type. Qui est le héros de cette scène? Ceux que l'auteur a, en quelque façon, détachés du fond? Tous les participants de l'événement, plusieurs milliers d'hommes? En tout cas chacun d'eux, s'il lit ce passage du livre, s'en sentira, pour un moment, le «héros». On peut également analyser la «degré de présence» de l'auteur de la narration par rapport aux événements décrits. Cf. K. Kąkolewski, «Wokół estetyki faktu» (Auteur de l'esthétique du fait), *Studia Estetyczne*, 1965; vol. 2, pp. 263–264.

se présente différemment aux regards divers, selon la proportion d'ordre et de chaos, de construction intentionnelle et de fatalité que le lecteur percevra dans ce livre. L'authentique devient le vousoir de toute l'oeuvre, dès lors que le lecteur recourt souvent à d'autres livres du même auteur afin de compléter les informations tirées du premier, afin de préciser l'autoportrait de l'écrivain. Et vice versa : l'auteur lui-même propose sans cesse de nouveaux essais de lecture de sa biographie, tandis qu'il se tient lui-même, en partie, dans les rangs des récepteurs qui déchiffrent le sens des événements qui leur sont présentés.

Assez de considérations sur la fonction de l'authentique dans la prose contemporaine. Comme il apparaît, cette question exige des études ultérieures et, dans une certaine mesure, la révision de quelques jugements qui ont cours dans les études littéraires¹⁶.

Trad. par *Elizabeth Destrée-Van Wilder*

¹⁶ Dans son apologie d'une «lecture naïve», S. Rosiek, «Bezmiennosc i naiwne czytanie» (L'Anonymat et lecture naïve), *Punkt*, 1978, no. 4, présente une position proche de la mienne. «Dans le texte littéraire et dans le texte de la biographie sont disséminés des signes directs et indirects et des déclarations qui sont soit d'identification, soit de différenciation, de désolidarisation — des signes et des déclarations qui permettent de délimiter la distance qui sépare les deux dimensions du partenaire du dialogue littéraire. Cette distance n'est pourtant pas présentée trop explicitement ni de manière trop univoque. C'est le domaine de l'incertitude de la lecture. Dans les hésitations et les inquiétudes qui en ressortent se réalisent la valeur et la portée de la lecture. Mais le lecteur aussi, condamné à l'incertitude et à l'hésitation, se trouve dans une position inhabituellement dramatique. Le partenaire du dialogue littéraire qu'il a construit peut sans cesse trahir (et c'est ce qu'il fait d'habitude) sa double genèse, sa double ontologie. Il se divise en étant une fois "plus littéraire", une autre fois "plus vivant", plus proche de la fiction ou de la vérité, oscillant entre la "convention" et le "sentiment", entre l'archétype du poète et le mythe social de la personne de l'auteur, entre deux mondes : celui de la littérature, celui de la réalité». Cependant, je combattrais cette citation de Rosiek où il ne distingue pas la lecture naïve qui procède d'un manque de formation de la lecture naïve qui est une certaine convention posée en toute conscience par l'écrivain au lecteur éduqué. De là l'origine d'un certain phénomène qui a une dimension historique et qui est conditionné par l'état actuel de la littérature et du marché de la lecture. Ce phénomène prend chez Rosiek les dimensions d'une querelle universelle d'un «naturel» de la lecture aux prises avec un «scientisme» de la lecture, scientisme qui bloquerait le dialogue de l'auteur homme vivant et de son lecteur.