



UNE CRYPTOAUTOBIOGRAPHIE DE KAZIMIERZ BRANDYS (SUR *LE PETIT LIVRE*)*

Artur HELLICH (Université de Varsovie)

I

De prime abord, *Mala księga* (1970) [*Petit livre*]¹ pourrait passer pour un récit autobiographique conventionnel relatant l'enfance et l'adolescence de son auteur. Contrairement à l'œuvre de Brandys de la période post-dégel, notamment les récits du volume *Romantyczność* (1960) [*Romanticité*]² et le roman *Sposób bycia* (1965) [*Façon d'être*]³, cet opus est un texte auto-ironique et traditionnel du point de vue formel. Brandys s'y attaque à la peur intérieure du cloisonnement dans la forme, au besoin d'autonomie ou encore à la faim d'authenticité, c'est-à-dire à des problèmes qui tourmentaient déjà les protagonistes de ses œuvres antérieures. Les hésitations auto-créatives dont il parle dans ce roman sont situées dans le passé et évoquées sans émotions, sans que, néanmoins, il cherche à les faire refléter dans la structure formelle de sa prose. En revanche, elles sont subtilement incorporées dans les ressorts d'une narration plutôt fluide et, par conséquent, chosifiées et traitées avec un certain mépris doublé d'ironie.

Petit livre, texte assez peu commenté, peut-être éclipsé par *Wariacje pocztowe* (1972) [*Variations postales*]⁴ et certainement par *Miesiące* (1980) [*Carnet de Varsovie*, 1985]⁵, a été compris assez unanimement (ce qui aura été confirmé plus tard⁶) comme

* L'article a été rédigé dans le cadre du projet de recherche NCN 2014/13/B/HS2/00310 „Wiek teorii. Sto lat polskiej myśli teoretycznoliterackiej” [*Un siècle de théorie. Cent ans de la pensée théorico-littéraire polonaise*]. Il a été traduit en français par Michał Goren [M.G.] qui est également auteur des traductions des textes de Kazimierz Brandys cités ici.

¹ K. Brandys, *Mala księga*, Varsovie 1970.

² K. Brandys, *Romantyczność*, Varsovie 1960.

³ K. Brandys, *Sposób bycia; Bardzo starzy oboje*, Varsovie 1965.

⁴ K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, Gdańsk 1972.

⁵ K. Brandys, *Miesiące*, Varsovie 1980.

⁶ Pour Jan Błoński, *Petit livre* est un « autoportrait » de l'écrivain (J. Błoński, *Autoportret*

une confession intime de l'écrivain. « J'insiste : — peut-on lire dans une des critiques — [*Petit livre* — A.H.] est un document et non pas un récit libre et souple. Il n'a rien à voir avec une saga familiale ou un roman de mœurs, ni avec un flux impressionniste de souvenirs mis par écrit par un homme plongé dans le passé »⁷. Dans une autre critique, le roman de Brandys a été qualifié d'« autobiographie », c'est-à-dire d'« une tentative de passer en revue ses propres expériences et de se pencher sur son propre destin à partir d'une perspective certes très étroite mais tout de même extérieure »⁸. L'écrivain lui-même, interrogé sur la rencontre de la vie et de la fiction dans son œuvre, a répondu que, dans *Petit livre*, « il n'y a[vait] pas d'osmose entre la fiction et la réalité ». Or, en parlant d'osmose, Brandys évoquait une sorte de jeu avec le lecteur. Il suffit de rappeler que l'écrivain mettait *Petit livre* dans la même catégorie que les romans : *Matka Królów* (1957) [*Mère des Rois*], *Obrona Grenady* (1966) [*Défense de Grenade*], *Romantyczność* (1960) [*Romanticité*], *Dzoker* (1966) [*Joker*] ou encore *Sposób bycia* (1963) [*Façon d'être*, 1968]⁹. Cela étant dit, c'est un extrait de la critique signée par Rafał Marszałek (parue dans la revue *Nowe książki*) placé par l'éditeur sur la quatrième de couverture de *Petit livre* qui eut le plus gros impact sur la réception du roman par les lecteurs. Selon Marszałek, on a affaire à des « mémoires intelligents, amusants, parfois même railleurs »¹⁰.

Dans *Petit livre*, Brandys ne relate pas les événements qui pourraient être vérifiées dans sa biographie. Le narrateur parle de recreations au parc municipal, de sorties au cinéma « Odéon » ou au café « Turecka » ou encore d'un séjour à Zakopane ; il évoque des anecdotes familiales hautes en couleurs. Or, les dates exactes ne sont indiquées que pour référencer des événements symboliques, comme l'achat d'une voiture « Aga » par le Père ou la mémorable visite chez le coiffeur Moelke quand le narrateur était encore un petit garçon. Seul le déménagement à Varsovie échappe à cette règle (1932), mais sa date n'est indiquée qu'en passant, à l'occasion d'un autre événement — cette année-là, pour la première fois de sa vie, le narrateur a vu son Père pleurer.

Pour les partisans de la théorie de Philippe Lejeune, *Petit livre* pourrait être considéré aussi bien comme une œuvre romanesque de fiction que comme un ouvrage autobiographique (pacte=0)¹¹. Les lecteurs semblent avoir penché pour la seconde

żydowski [*Autoportrait juif*], *Tygodnik Powszechny* 1982, n° 51, p. 4) ; pour Agnieszka Czyżak, il s'agit d'un texte « de souvenirs » consacré à des « individus qui ont existé » (A. Czyżak, *Kazimierz Brandys*, Poznań 1998, p. 68) ; Marcin Wołk le qualifie d'une « prose de mémoires » et d'une « œuvre de non-fiction » (M. Wołk, *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa* [*Texte dans deux contextes. Narration à la première personne dans les romans de Kazimierz Brandys*], Toruń 1999, p. 193).

⁷ H. Zaworska, *Epoka wspomnienia* [*L'époque des souvenirs*], [in :] H. Zaworska, *Spotkania* [*Rencontres*], Varsovie 1973, p. 167–168.

⁸ A. Lisiecka, *Zamiast recenzji* [*Au lieu d'une critique*], [in :] A. Lisiecka, *Przewodnik po literaturze krajowej* [*Guide de la littérature nationale*], Londres 1975, p. 27–28.

⁹ *Między historią a naturą, czyli każdy ma swojego anioła. Rozmowa z Kazimierzem Brandysem* [*Entre l'histoire et la nature ou chacun a son propre ange. Entretien avec Kazimierz Brandys*], [in :] S. Bereś, *Historia literatury polskiej w rozmowach. XX–XXI wiek* [*Histoire de la littérature polonaise en entretiens. XX^e et XXI^e siècles*], Varsovie 2003, p. 57.

¹⁰ K. Brandys, *Mala księga*, quatrième de couverture.

¹¹ Cf. « Pacte = 0 : non seulement le personnage n'a pas de nom, mais l'auteur ne conclut aucun pacte, — ni autobiographique, ni romanesque. L'indétermination est totale. [...] le lieu et l'époque sont très vagues, et on ne sait pas qui est l'adulte qui parle de cette enfance. Le lecteur, selon son humeur, pourra le [livre doté d'un pacte = 0 — A.H.] lire dans le registre qu'il veut. », Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris 1996, p. 29.

option. Dans le roman, ni le prénom, ni le nom du narrateur ne sont mentionnés une seule fois. En revanche, un personnage secondaire l'appelle, par erreur, par le nom de son frère : « — Maniús, il est déjà un petit homme, lui. — disait-il [le professeur Fidygier — A.H.] de moi. Non seulement il confondait nos noms, mais en plus il faisait une erreur dans celui de mon frère. »¹². La date de naissance du narrateur, habituellement indiquée au début d'une autobiographie, n'est pas mentionnée non plus. En revanche, on apprend qu'en 1921, il était âgé de cinq ans¹³, tout juste comme Brandys à cette époque-là. Et, tout comme lui, il était fils d'un commerçant aisé et vivait avec ses parents, sa grand-mère et son frère aîné. Il rêvait également de faire ses études à Varsovie.

La stratégie auto-narrative de Brandys pourrait être qualifiée de pastiche dans la mesure où elle consiste à un jeu subtil avec la convention autobiographique. En effet, s'il arrive à l'écrivain de dévoiler certaines coutures qui lient sa narration, son but n'est alors pas d'opérer un tournant ni de rompre avec la convention adoptée. Au contraire, il cherche à s'y adapter en inscrivant ses souvenirs dans une forme toute faite. Dans les récits post-dégel de Brandys, les conventions génériques faisaient office d'outils dont le sujet (le narrateur) pouvait se servir afin de s'exprimer. En même temps, la langue, en tant qu'une structure de domination, réifiait le narrateur en serrant son idiosyncrasie dans le col rigide de la forme. Cela étant dit, dans le *Petit livre*, Brandys ne fait plus appel à la rhétorique agonique (soit c'est moi qui dompte la convention, soit c'est elle qui prend le dessus sur moi), sinon à des métaphores d'éloignement : il se laisse aller à des considérations ou des contemplations ou — pour faire référence au champ lexical de l'« accordage » — il « s'accorde » de manière à pouvoir porter un regard sur soi-même, mais dans le costume d'un autre.

Sur la liste de chefs d'accusation que l'on pourrait dresser à l'encontre de textes ironiques tels que *Petit livre*, on trouvera sans doute la superficialité, le vide ou encore l'aspect provisoire de la « confession » pastichée. Or, on a déjà observé que Brandys ne conçoit qu'un substitut d'identité ; il joue à l'autobiographisme sans relever le défi d'autodétermination. En recopiant des schémas génériques et en jouant avec les conventions, il s'esquive à la question sur l'essence de sa propre identité. Qui plus est, il procède de sorte qu'on est en droit de croire qu'au lieu d'avoir fait paraître une vraie autobiographie, il a publié une fiction dans le style d'une autobiographie, texte à situer quelque part entre le roman autobiographique et l'autofiction.

Ces jeux ironiques avec la convention peuvent, bien entendu, être interprétés comme une manifestation de fatigue par le labeur d'auto-crédation qui, comme dans le *Sposób bycia*¹⁴ [*Façon d'être*] — récit précédant la parution de *Petit livre* — était par endroits déjà bien trop chargé de pathos et, de par ce fait, tombait dans l'auto-parodie grotesque. Cependant, la présence de procédés de pastiche dans *Petit livre* peut aussi s'expliquer différemment. La décision de ne pas écrire une autobiographie sérieuse, sincère et classique, n'équivaut pas à la mise en jeu, naïve ou cynique, d'un substitut d'identité en lieu et place de la vraie identité, celle réelle, qu'on n'arrive pas à traduire en mots. En se distanciant de la convention générique, Brandys faisait comprendre qu'il ne se croyait pas à même de composer un récit de création identitaire satisfaisant

¹² K. Brandys, *Mala księga*, p. 49

¹³ Cf. : « Passons aux questions érotiques. Mon premier amour (1921) fut la baronne van der F. C'était au bord de la mer. J'avais cinq ans à l'époque. Nous, les parents, mon frère et moi, étions à bord d'un train à destination de la Ville libre [de Danzig] ». Ibid., p. 31.

¹⁴ K. Brandys, *Sposób bycia*, Varsovie 1963 ; *Façon d'être*, trad. fr. Allan Kosko, Paris 1968.

— voilà la raison principale de son recours au pastiche. Or, cela ne veut pas dire qu'il mésestimait le problème même d'autodétermination, que ce soit anthropologiquement ou psychologiquement parlant. Il a juste transféré l'acte de sa confession identitaire dans un autre registre, symbolique et figuratif, pour lequel la « légèreté » pastichée de sa narration constitue un camouflage inévident.

II

Avant de se lancer dans une lecture sérieuse et approfondie de *Petit livre*, trois faits qui parlent d'eux-mêmes se devraient d'être évoqués. D'abord : les origines juives de Brandys qui venait d'une famille de Juifs polonais assimilés. Pendant la Seconde guerre mondiale, il a vécu sous fausse identité à Varsovie. Ensuite : le fait qu'il a commencé l'écriture du roman peu après la crise de Mars 1968, époque de persécutions massives des citoyens d'origine juive ; dans la foulée, plus de quinze mille individus ont quitté la Pologne populaire. Enfin : le fait que le mot « Juif » n'apparaît pas une seule fois dans le texte (« ce qui, naturellement — observe Jan Błoński — pimente davantage le récit »¹⁵).

Au début du roman, Brandys évoque un épisode remontant à 1883. À en croire la mythologie familiale, ce jour-là le Grand-père paternel du narrateur était sorti de ses gonds pour la seule et unique fois de sa vie. À l'origine de sa colère, une mendiante qui, voulant se venger d'avoir été chassée, avait pointé de « sa main aux griffes noires » le fils du Grand-père et lui avait jeté « un mauvais sort »¹⁶. Trois pages plus loin, en réfléchissant sur la formule magique que la femme aurait employée, le narrateur évoque une citation relative à l'aspect anthropologique de la magie : celle-ci reposerait sur l'omnipotence de la parole et aurait le pouvoir de « transformer un homme en un âne »¹⁷. Ensuite, il parle de son amie d'enfance, Pola, qu'il croisait dans un parc municipal. Un jour, la fillette l'a brutalement congédié sans aucune raison apparente :

Va-t'en ! — gronda-t-elle — Tu n'es qu'un sale... — et le mot tomba. Soudainement, dans un éclair de clairvoyante lucidité, je compris tout. À l'instant, le mot me revint dans l'esprit. Oui, c'était bien ce mot-là, le même !

Tout à fait. C'était exactement le même mot que la mendiante eut employé pour jeter le sort sur mon Père. Un sort ou un anathème, une syllabe magique qui condamne un être humain à faire honteusement tache et qui le transforme en un a u t r e...

Je fus pétrifié. Puis, je me retirai lentement, du pas désespéré d'un âne qui recule, vers les buissons derrière moi.¹⁸

¹⁵ J. Błoński, *Autoportret*, p. 4.

¹⁶ K. Brandys, *Mala księga*, p. 28.

¹⁷ « La magie — comme l'explique un expert en la matière — repose sur l'omnipotence de la parole. Une formule magique correctement prononcée guérit ou rend malade, provoque la pluie ou la sécheresse, peut transformer un homme en un âne ou inversement, permet d'invoquer des esprits, connaître l'avenir ou encore influencer des puissances surnaturelles. », Ibid., p. 31; ajoutons que l'« expert en la matière » en question est... Jerzy Stempowski, cf. son essai *O współczesnej formacji humanistycznej* [Sur la formation humaniste contemporaine], [in :] J. Stempowski, *Eseje dla Kassandry* [Essais pour Cassandre], Gdansk 2005, p. 21. Stempowski faisait référence à la définition anthropologique déjà courante (confirmée par des recherches de Lévy-Bruhl, Frazer, Mauss ou encore Malinowski), en évoquant en passant des origines « magiques » de l'art qui, selon lui, ne peut pas être examiné dans des conditions de laboratoire (ayant écrit ces mots en 1948, il devait penser au structuralisme orthodoxe). L'évocation par Brandys d'un essayiste connu en qualité d'un « expert en la matière » est probablement ironique.

¹⁸ K. Brandys, *Mala księga*, p. 42. Cf. le même épisode est évoqué des années plus tard dans

À ma connaissance, aucun des commentateurs de *Petit livre* n'a engagé une réflexion approfondie sur le titre du roman. Selon Brückner, l'origine du substantif polonais *księgi* [fr. des livres] (seule la forme du pluriel existait dans l'ancien polonais) remontrait au substantif *knigy* provenant, à son tour, de la langue vieux-slave (et qui voulait dire 'des lettres', 'des écrits'). Le mot *knigy*, lui, proviendrait du *kien* (*kna*, puis *knieja*), c'est-à-dire « 'des morceaux, des copeaux', utilisés pour les tirages au sort et les prophéties, à l'instar des *bukwy* ». L'origine étymologique du substantif *księga* [livre] rappelle donc que ses formes archaïques appartenaient au champ lexical des prophéties ou, plus exactement, à celui de la verbalisation des situations futures. Ainsi, un mot prononcé était doté de la force créatrice d'une formule magique étant, de par ce fait, capable de transformer un individu en ce qu'il n'était pas auparavant. C'est dans cette logique que la mendicante avait « rendu Juif » le Père du narrateur, alors un garçon de trois ans.

Błoński s'est dit convaincu que dans *Petit livre*, Brandys « [avait] dévoilé la source de ses obsessions thématiques »¹⁹. Il est à ce titre curieux d'observer qu'il les aurait dévoilées tout en les dissimulant, ne serait-ce qu'en apparence. En effet, s'il a choisi de parler ouvertement de soi-même pour la première fois dans sa vie d'écrivain, il n'a pas abordé directement ni les persecutions contre les Juifs, ni l'antisémitisme. Autrement dit, le mot commençant par « J » est certes présent dans *Petit livre*, mais demeure une formule magique incommunicable.

La chercheuse polonaise Bożena Shallcross a récemment consacré un essai à l'excellent poème *Non omnis moriar* (1942) de Zuzanna Ginczanka, une poète qui, d'ailleurs, avait fait connaissance de Brandys juste avant la guerre (à la table de Gombrowicz) et qui était amie avec l'épouse de l'écrivain. Shallcross observe que dans le manuscrit du poème, l'adjectif « juif » n'est qu'indiqué par sa première lettre (en polonais : « ż »), suivie d'un vide :

Je ne laisse aucun héritier,
Que tes mains fouillent à la recherche des biens j [espace vide],
Ô, Chominowa, Léopolitaine, toi, épouse d'un mouchard »²⁰.

Si Ginczanka n'y a pas clairement dévoilé ses origines, elle ne les a pas non plus masquées. Voici comment Bożena Shallcross explique cet acte d'auto-négation : « Plus souvent la lettre "j" réapparaît comme la principale représentation de l'identité de Ginczanka, plus encore la poète appuie sur sa négation »²¹. C'est à peu près la même chose dans *Petit livre* : la mystérieuse formule ne peut pas être verbalisée tout comme elle ne peut pas être oubliée.

Vers la fin du livre, Brandys décrit un épisode inquiétant vécu à l'école — je vais y revenir plus tard — avant de citer un extrait d'une lettre qui aurait été retrouvée dans les papiers de sa Grand-mère. Dans cette lettre, le Grand-père explique à son fils la généalogie familiale en évoquant notamment le fondateur de la famille, « le kabbaliste Szai Dirkan de Brême ». « Je conclus à partir des quelques observations que tu fais [dans ta lettre] — écrit le Grand-père à son rejeton — que tu as dû subir un certain

Przygody Robinsona [Les aventures de Robinson] : « Même si je venais d'une famille polonisée depuis fort longtemps, un jour, dans le parc Sienkiewicz — j'avais sept ans à l'époque — la fille dont j'étais épris cria à son frère : 'Ne joue pas avec ce Juif !' », K. Brandys, *Przygody Robinsona* [Les aventures de Robinson], Varsovie 1999, p. 71–72.

¹⁹ J. Błoński, *Autoportret*, p. 4.

²⁰ B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada* [Objets et la Shoah], Cracovie 2012, p. 32.

²¹ Ibid., p. 38.

désagrément à l'école. Te connaissant, je suppose que tu ne voudras pas nous en dire plus »²². Les origines juives sont ici abordées comme une sorte de trouble qui touche les hommes de la famille. On l'apprend jeune pour ne jamais en reparler ensuite, puisque « lorsqu'on cherche à nous humilier et que nous nous taisons au lieu de répliquer, ce silence est, mon garçon, une manifestation de fierté cent fois plus digne qu'une quelconque parole »²³, poursuit le Grand-père.

Toutefois, si l'on s'intéresse à la lettre du Grand-père de plus près, les choses se compliquent. En effet, aussi bien le nom du soi-disant fondateur de la famille, Szai Dirkan de Brême, que celui d'un autre ancêtre évoqué, un certain Zyndram Zabierski, sont des anagrammes de « Kazimierz Brandys »²⁴. Il pourrait donc s'agir d'une mystification pensée par l'écrivain. Cela dit, il se peut bien que, chez les Brandys, on ait rédigé des lettres pareilles ; peut-être que c'est bien de la sorte que les pères Brandys expliquaient à leurs fils leurs origines familiales ; il n'est pas non plus exclu que l'un des ancêtres des Brandys ait effectivement été un « kabbaliste célèbre » (qui s'appelait peut-être un peu différemment). Mais là, il ne s'agit que d'hypothèses.

La mystification, dont l'équivalent dans le domaine de la fiction littéraire est la fictionalisation, apparaît chez Brandys à partir du moment où sa narration s'aventure dans les domaines où c'est le silence imposé qui fait loi. La notion de « mystification » (qui, d'ailleurs, se manifeste dès la première phrase de *Petit livre*²⁵) trouve son origine dans les mots *mystikós* ('mystérieux') et *mýstēs* ('initié'), qui proviennent de l'ancien grec, ainsi que dans le terme latin de *fictionem/ficare* ('causer'; 'provoquer'). Il n'est pas à exclure qu'au départ le mot ait voulu dire 'initier (quelqu'un) à quelque chose', tandis que sa signification moderne — 'induire en erreur, tromper'²⁶ — ne serait apparue que plus tard. Quoiqu'il en soit, la connaissance de l'étymologie du terme « mystification », qui originellement ne tombait pas encore dans la dichotomie du vrai et du faux, nous permet, dans le contexte de *Petit livre*, d'ouvrir une certaine perspective interprétative. En effet, on vient d'observer que dans le roman-mémoires de Brandys la fictionalisation est appliquée aux sujets tabous (par exemple les origines sémitiques de l'auteur). Autrement dit, le narrateur « initie » rituellement le lecteur à ces domaines de sa vie dont il lui est impossible de parler (ouvertement). Comme on sait, le langage de rituel est un communiqué figuratif destiné à un petit comité d'élus (*for the happy few*, comme dirait Stendhal) capables de le déchiffrer et de saisir sa « vraie » portée²⁷. Ces heureux élus-là se retrouvent devant un paradoxe saisissant : ils peuvent faire la lecture des mémoires de Brandys comme s'il s'agissait d'une fiction littéraire pour, à la fin, y découvrir bien plus que juste de la fiction littéraire.

²² K. Brandys, *Mala księga*, p. 156.

²³ Ibid.

²⁴ Comme l'a remarqué Marcin Wołk dans son essai *Sygnatury ukryte: Rudnicki, Strykowski, Brandys* [*Signatures cachées : Rudnicki, Strykowski, Brandys*], [in :] *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele* [*Visages de Narcisse : la présence de l'auteur dans son œuvre*], M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska et M. Siwiec (dir.), Cracovie 2008, p. 361.

²⁵ « Je fus précédé par une mystification tout à fait banale », K. Brandys, *Mala księga*, p. 5.

²⁶ Définition tirée de *Słownik języka polskiego* [*Dictionnaire de la langue polonaise*] sous la rédaction de W. Doroszewski.

²⁷ Cette vision de la mystification s'apparente aux textes à clef qui peuvent être repartis en deux catégories : ceux qui sont dotés de références évidentes, juste à peine voilées, d'un côté et ceux où elles sont soigneusement dissimulées de l'autre ; en fonction de ce facteur, les textes à clef s'adressent à des publics différents : soit à une foule de lecteurs-profanes, soit à un petit comité d'initiés. Cf. les remarques de Jan Prokop dans son essai *Literatura z kluczem* [*Littérature à clef*], Teksty 1977, n° 1.

Dans *Petit livre*, le lecteur retrouvera de nombreuses anecdotes relatives à l'enfance de l'écrivain qui, de prime abord, paraissent anodines et amusantes. Certaines semblent incomplètes, voire juste esquissées. Logiquement, celles-ci ont plus que les autres besoin d'éclaircissements. Fidèle à ma promesse, je reprends l'épisode inquiétant vécu à l'école que Brandys raconte peu avant de citer la soi-disant lettre du Grand-père :

— Tu es au courant ? — demanda-t-il [Vergen, camarade de classe — A.H.] d'une voix enrouée, les lèvres pâlies. Il m'annonça que ce jour-là deux élèves de la terminale arboraient des rubans verts. — Tu ne comprends pas ? — Il pinça les lèvres et murmura : — C'est le boycott...

Je les aperçus pendant la récréation du midi. Nous étions assis, Vergen et moi, sur la planche d'appel de la piste du saut en longueur, les pieds enfouis dans le sable. [...] Nous étions assis à contre-jour. Vergen avalait sa salive. Mon regard n'arrivait pas à se détourner de ceux deux-là. Je sentais raidir mes doigts entrelacés sur les genoux. Ça me donnait un peu la nausée de ne pas pouvoir détacher mes yeux des deux bouts d'étoffe verte qui miroitaient sur le tissu noir. [...] Il y avait quelque chose de joyeux dans cette manifestation de rejet. Les deux types en question ressemblaient à des danseurs de cotillon, ils ne leur manquaient que des gants. Je n'arrivais pas à en détourner mon regard et je savais que Vergen n'y arrivait pas non plus. Plongés dans une sorte de stupeur, nous suivions chacun de leurs mouvements. Comme le soleil nous éblouissait, j'ai plissé les yeux. Des poignards en feu resplendirent dans l'obscurité. Mes pensées tournaient autour du 'Sahara' [parc municipal — M.G.] et de son sable crasseux où on déterrait des os. Voulant poursuivre mes réflexions, je restais les yeux fermés. Des silhouettes de mémoire s'agitaient sous mes paupières. Soudain, j'entendis un crissement du gravier. C'était Bodnik qui nous annonçait de loin que le cours de physique venait d'être annulé. — Le vieux a mal aux dents ! — nous criaient Koluba — Je vous l'avais bien dit, il y a bien un Dieu au ciel ! — Ils s'assirent à côté de nous. Vergen gardait le silence, tout comme moi. Les deux types rubanés n'étaient plus là. Ils venaient de quitter la cour.

Mon frère vint me voir après la cloche de la dernière pause. Il me fit un signe de la tête pour que je le suive. Au fond du couloir, il s'arrêta devant la porte des toilettes et me fit encore un signe de la tête : — Vas-y, entre. Des ronds de fumée de tabac s'envolaient au-dessus des cloisons, ça chuchotait, quelqu'un sifflotait un air de *Faust* de Gounod. — Salut — répondit mon frère à un camarade avant de sortir une cigarette de la poche de poitrine. — Une clope à deux ? — Il alluma la cigarette avant de me la passer. — Vous avez combien de cours aujourd'hui ? — Cinq. — La fumée me fit tousser. — Pareil pour nous — me répondit-il — Attends-moi dans le vestiaire, je vais t'accompagner à la maison. — D'accord. — Je croyais en Dieu et j'avais des vertiges²⁸.

Voilà l'épisode raconté en entier. Pas un mot de commentaire rétrospectif. Pourtant, il n'est pas difficile de deviner qui était à l'origine du « boycott » ni quel était son objectif. En effet, le vert, la couleur de l'espoir, avait été adopté comme symbole par la Ligue du ruban vert, une section du Camp de la Grande Pologne²⁹. Dans une lettre ouverte intitulée « Aux universitaires Polonais ! », colportée par les militants du Camp au tournant des années 1920 et 1930 dans le pays entier, on appelait à « boycotter le commerce, l'artisanat et les professions libérales exercés par les Juifs », à « mettre un terme aux relations sociales et amicales avec les universitaires juifs » et à « demander l'introduction du *numerus clausus* dans les écoles supérieures et se positionner en

²⁸ K. Brandys, *Mala księga*, p. 152–153.

²⁹ B. Hillebrandt, *Ruch młodzieżowy w Drugiej Rzeczypospolitej* [Mouvements de jeunesse sous la IIe République de Pologne], [in :] *Życie polityczne w Polsce 1918–1939* [La vie politique en Pologne 1918–1939], J. Żarnowski (dir.), Varsovie 1985, p. 255–259.

faveur de cette mesure ». La lettre se termine comme suit : « Le symbole de notre campagne anti-juive est un ruban vert, signe distinctif de notre communauté. Qui en porte un s'engage à une lutte tenace et opiniâtre contre la juiverie, en suivant les mesures ci-mentionnées »³⁰.

L'épisode raconté par Brandys témoigne de la peur que d'éventuelles persécutions de la part des nationalistes polonais inspiraient à deux garçons juifs. Cette crainte a pourtant été soumise à une sorte d'*omertà* puisque — comme l'expliquait le Grand-père — le silence était la seule réaction à avoir « lorsqu'on cherche à nous humilier ». Dans sa célèbre analyse du terme « inquiétante étrangeté » (*unheimliche*), Freud appuyait sur l'ambiguïté frappante de la négation du mot (*heimliche*), qui signifie, à la fois, ce qui est familier et bien connu, d'un côté, et ce qui est mystérieux, soustrait au regard d'autrui, de l'autre. L'un des ouvrages cités par Freud met en lumière la genèse de cette ambiguïté : « à partir du natal [*heimatlich*], du domestique [*häuslichen*] se développe par dérivation le concept de ce qui est soustrait à des yeux étrangers, dissimulé, secret [*geheim*], ce concept se spécifiant d'ailleurs dans des contextes divers... »³¹. C'est justement le cas des origines juives du narrateur : d'un côté, il s'agit bel et bien d'un fait évident ; de l'autre, on a affaire à un intime secret familial que l'on tait. À un mystère donc. Et, avec le temps, ce mystère s'avance. Il ne s'applique plus uniquement aux autres membres de la famille, mais il rattrape également celui qu'il concerne directement. Refoulé le long des années, il revient soudainement sous forme d'un sentiment d'« inquiétante étrangeté », d'une expérience étrange de ce qui est pourtant familier de longue date³². L'inquiétante étrangeté attrape le narrateur du *Petit livre* dans la cour de récréation de son école, plongée dans le soleil, où il restait assis « les pieds enfouis dans la sable ». Il ferme les yeux et se souvient du « sable chaud et crasseux » du parc municipal (dit « Sahara ») où, enfant, il avait coutume de jouer. C'est là, au « Sahara », que Pola, une amie d'enfance, l'a insulté avec le même mot que la mendicante qui avait jeté un mauvais sort sur son Père. Un souvenir refoulé frappe à la porte de la conscience du narrateur, « des silhouettes de mémoire s'agit[ent] sous [ses] paupières ». Dans son essai, Freud évoque la citation suivante de Schelling : « On qualifie de *un-heimlich* tout ce qui devrait rester... dans le secret, dans l'ombre, et qui en est sorti »³³. Pour un Juif qui est soucieux de dissimuler ses origines — devant soi-même et devant les autres — le sentiment de l'inquiétante étrangeté est le signe

³⁰ « *Do Akademików Polaków!* » [*Aux universitaires polonais !*], Poznań [non daté], coll. Bibliothèque de l'Académie polonaise des sciences à Kórnik, <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/doccontent?id=22051> [accès le 9 mai 2016].

³¹ J. Grimm, W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1877, IV/2, p. 874–875 ; citation tirée de : S. Freud, *L'inquiétante étrangeté*, [in :] S. Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. fr. B. Féron, Paris 1985, p. 222.

³² La situation analysée peut, suivant la logique de Freud, être qualifiée d'« étrangeté inquiétante vécue », cf. « Je crois qu'il [l'étrangeté inquiétante vécue] se prête sans exception à notre tentative de solution, qu'il se laisse chaque fois ramener à un refoulé autrefois familier. [...] Nous avons jadis tenu (ou nos ancêtres primitifs ont jadis tenu) ces possibilités pour réelles, nous étions convaincus de la réalité de ces processus. Aujourd'hui nous n'y croyons plus, nous avons dépassé ces modes de pensée, mais nous ne nous sentons pas très sûrs de ces nouvelles convictions : les anciennes continuent à vivre en nous, à l'affût d'une confirmation. Aussi, dès lors qu'il se passe dans notre vie quelque chose qui paraît apporter une confirmation à ces anciennes convictions mises à l'écart, nous avons un sentiment d'inquiétante étrangeté [...] », S. Freud, *L'inquiétante étrangeté...*, p. 255–256.

³³ Freud ne fournit pas de référence bibliographique précise. Cf. S. Freud, *L'inquiétante étrangeté...*, p. 221.

annonciateur d'un double échec : celui de la conspiration et celui de l'auto-conspiration.

Le mystère est donc dévoilé. Mais, au fait, il n'en était pas un, et cela dès le départ. Comme l'épisode raconté dans *Petit livre* n'est pas une description directe de représentations spontanées dont le vrai sens réside dans l'inconscient du narrateur, il est impossible de le soumettre à la réflexion que Freud applique à *l'Homme au sable* d'Hoffmann. En effet, le conte hoffmannien constitue un message chiffré qu'il est nécessaire de déchiffrer pour en saisir le contenu caché. En revanche, *Petit livre* n'est qu'une imitation (y compris dans le sens du *mimesis*) d'un tel code chiffré puisque le soi-disant mystère, enfoui sous la surface du récit, n'est, en fin de compte, qu'un secret de Polichinelle. Par conséquent, l'épisode raconté par Brandys ne fait qu'imiter une narration « inquiètement étrange »...

D'autres épisodes racontés dans *Petit livre*, particulièrement ceux dont le sens semble plus obscur, méritent d'être analysés suivant une approche similaire. Si on lit la prose de Brandys naïvement, sans y chercher de sens cachés (« vrais »), on peut facilement constater que de nombreuses anecdotes évoquées par le narrateur sont tout simplement banales et qu'elles doivent leur présence dans le texte juste au simple plaisir de se souvenir. Ces micro-narrations jouissent d'une relative autonomie par rapport à la narration principale ; elles constituent des unités textuelles distinctes et délimitées (souvent accompagnés d'une date), généralement dépourvues d'un commentaire d'éclaircissement. Lues directement — comme des anecdotes évoquant des souvenirs retenus à un moment donné et racontés par le narrateur — elles ressemblent à un pot-pourri hétéroclite, ingrédient d'un journal intime plutôt que d'une autobiographie. Or, si on admet avoir affaire à des contenus sélectionnés et ordonnés expressément par l'auteur, les choses risquent de se présenter sous un jour tout à fait différent.

Le chapitre X de *Petit livre* est consacré aux rendez-vous chez le coiffeur de l'hôtel « Metropol ». Le narrateur explique qu'il y était accompagné par Zyga, mandataire de son père et que c'était le coiffeur Antoine qui prenait soin de sa pilosité tandis que le patron, monsieur Ernest Moelke, assistait à la scène depuis son pupitre au fond de l'atelier.

Le sourire ne quittait jamais son visage d'ange aux cheveux blancs. Voyant un client arriver, il s'enflammait, bondissait de sa chaise et effectuait une danse de joie en guise de bienvenue. « C'est vous, enfin ! — son regard amoureux parcourait le nouveau venu des pieds à la tête — Enfin... ! Que j'étais impatient de vous revoir ! » Mains enlacées devant lui, il demandait d'une voix inquiète, en chuchotant : — Est-ce que monsieur le directeur se porte bien ? Dieu merci, Dieu merci ! Et la sœur de madame ? Elle s'est déjà rétablie de sa grippe espagnole ? » En parlant, il haussait mystiquement les sourcils vers le ciel. Chaque client était en droit d'être persuadé que monsieur Moelke tremblait pour son avenir le long de ses nuits insomniaques.

À chaque fois, je le regardais avec excitation. Je sentais que je ne serais pas capable d'un si grand don d'amour envers autrui. J'étais incapable d'aimer les gens avec tant d'ardeur que monsieur Moelke. Et ce n'est que ce jour-là, la veille de la rentrée des classes, quand je fus descendu du fauteuil, exténué et fauché, oreilles décollées, avec un misérable bout de frange au-dessus du front, quand on m'eut nettoyé le cou de ce qui restait des cheveux coupés, que j'eus comme un pressentiment. Je regardai monsieur Moelke, assis derrière son pupitre. Et là, je rencontrai son regard froid et moqueur. Zyga était debout devant lui et m'attendait avec ma veste. Derrière, monsieur Moelke me dévisageait. Confiant (mon Père était absent !) et hautain, il m'humilia de son regard pendant un long instant. — Qu'est-ce que tu attends ? — s'impatientait Zyga. Enfin, monsieur Moelke fit une grimace avant de se pencher sur

ses papiers. Mais il était trop tard. Je l' ' a p e r ç u s. Et mon ressenti était tout sauf univoque : chaud et froid, doux et amer. D'un côté la conscience que monsieur Moelke me trompait avec son sourire rayonnant ; de l'autre l'idée que si moi, je méprisais quelqu'un, je l'aurais manifesté ouvertement. Un sentiment de désillusion couplé à une satisfaction ; une humiliation accompagnée d'un début d'estime de soi ; découverte simultanée de l'autre et de soi-même. Je gardai un souvenir très durable de cette équation instantanée, de cet instant honteusement intense renfermant à la fois une perte et un gain simultanés (1925) »³⁴.

L'extrait ci-dessus s'inscrit dans la convention du roman d'apprentissage : le tournant qui s'opère dans le processus formatif de l'individu — d'autant plus important que sa date est indiquée — est provoqué par un regard de travers jeté par le patron de l'atelier de coiffure. Dans le *Bildungsroman* classique, tout événement est porteur d'une dimension d'initiation et, en même temps, d'une dimension de transgression. Brandys en est bien conscient. Sa narration est bel et bien dotée d'un avant et d'un après. Le moment charnière est celui où le protagoniste se rend douloureusement compte du mépris de Moelke (le « regard » de Moelke). Le caractère initiatique de cet instant est d'ailleurs renforcé par le fait que le protagoniste le vit un jour symbolique, la veille de la rentrée scolaire.

Cela étant dit, notre interprétation se doit d'aller plus loin. En effet, on est toujours dans le droit de croire que Brandys s'est trop attardé à cet épisode, de prime abord trivial et banal. L'on est donc tenté d'adopter une attitude de défiance, d'y chercher un second degré, de s'interroger sur le véritable message que cette simple anecdote sur monsieur Moelke est censée véhiculer mais qui, comme tout semble l'indiquer, n'a pas été verbalisé ou qu'on a masqué derrière des mots insignifiants... Pour une raison ou pour une autre, le narrateur raconte au lecteur un épisode de son enfance : il a neuf ans et son Père est un commerçant aisé de Łódź (un « monsieur le directeur ») à qui le patron d'un salon de coiffure fait la cour, tel un époux grotesque à son éventuel beau-père. Mais, en l'absence du Père et dans un instant d'inattention de son mandataire, Zyga, le chef-coiffeur laisse transparaître son mépris dissimulé. Or, ce n'est ni le Père, ni Zyga, ni monsieur Moelke, mais bien le petit garçon qui est au cœur de la narration. Si, auparavant, le gosse bénéficiait du respect dont Moelke témoignait à l'égard de son paternel, ce jour-là, il a été symboliquement puni — de nouveau à cause de (du mépris que l'on vouait à) son Père.

Le motif d'une punition sans faute — subie en lieu et place du Père — apparaît également dans d'autres micro-narrations de *Petit livre*, y compris dans l'épisode du professeur Jakubin pris de colère contre le garçon quand... celui-ci lui annonce que son Père vient de vendre sa voiture³⁵. Rien de nouveau chez Brandys, dirait-on : rappelons

³⁴ K. Brandys, *Mala księga*, p. 55–57.

³⁵ Cf. « — Vous êtes contents de votre 'Aga' [nom de la voiture — M.G.] ? — J'étais en train de découper un soleil dans du papier coloré orange. — Nous n'avons plus notre 'Aga', monsieur. — répondis-je — Mon père l'a vendue la semaine dernière. — La main de Jakubin sembla raidir. — Il souhaite acheter une nouvelle voiture ? — murmura-t-il en plissant les yeux. — Non, monsieur. — répondis-je insouciamment — Les taux sont en baisse. Il a été contraint de vendre 'Aga' parce qu'il avait perdu beaucoup d'argent. — Je venais de coller le soleil au-dessus des maisonnettes. Jakubin enleva sa main de mon épaule et pencha la tête en arrière pour regarder mon paysage. En attendant modestement des mots d'encouragement, je vis ses doigts blancs se saisir de mon carton. Il le leva au-dessus de sa tête pour le montrer à toute la classe : — Voilà comment certains s'imaginent un coucher de soleil ! — Tout le monde poussa un rire tandis que Jakubin, posté devant les bancs, tenant mon *Village au crépuscule* devant son visage, se mit à déchirer le carton à coups de mouvements lents et précis. Quand il eut terminé, il jeta les

le sort de Samson, protagoniste du roman homonyme, victime « innocente », sur laquelle on s'acharnait « non pas pour ce qu'il a fait, mais pour ce qu'il était »³⁶. Quelle a donc été la motivation réelle de Moelke qui, pendant un long instant, « h u m i l i a » le garçon de son regard ? Ne serait-ce pas, suggérée sans être verbalisée, la même injure que celle lancée par la mendicante à son Père des années auparavant ? Et si c'est bien le cas, le fait que le narrateur indique la date exacte de cet épisode apparemment banal — un rendez-vous désagréable chez le coiffeur — se dote d'une signification tout différente, bien moins triviale cette fois-ci.

Le Père joue un rôle prépondérant tout au long de *Petit livre*. Sans tomber dans l'exagération, on peut affirmer que c'est bien lui le protagoniste central du récit. « Petit, je lui vouais un culte inconditionnel — écrivait Brandys — À mes yeux, il était la source de toute lumière : un sage triomphateur, un roi soleil »³⁷. C'est le Père qui était à l'origine de l'épisode de la cigogne qui ouvre le livre, c'est également lui qui a préparé le voyage à Zakopane qui clôt la narration et, symboliquement, met terme à l'enfance du narrateur. À ce titre, il est intéressant de se pencher sur les dates que Brandys fournit entre parenthèses³⁸ le long de la narration. Ces indications temporelles sont, pour la plupart, dans une mesure plus ou moins importante liées justement au personnage du Père : 1883 (la mendicante jette un sort au Père, alors enfant), 1921 (première histoire d'amour du narrateur, le Père le qualifie de « Casanova »), 1924 (le Père juge le talent de son fils à jouer du piano), 1924 (le Père achète une voiture « Aga »), 1925 (l'épisode chez le coiffeur Moelke), 1930 (le Père commande chez un tailleur un costume pour le narrateur, son fils), 1932 (le Père en pleurs). Ces dates sont étroitement liées à l'apprentissage du narrateur — elles indiquent des moments formatifs charnières qui façonnent sa personnalité.

Il est également à noter que les interventions du Père sont souvent rapportées en discours direct. Il s'agit aussi bien d'affirmations faisant directement référence au narrateur que de conseils d'ordre général qu'un paternel est censé donner à son rejeton. Le narrateur ne se permet aucune contestation ni ne s'en distancie pas, se contentant de réponses laconiques du genre : « J'ai compris, mon père », « Je ne comprends pas, mon père ». En ce qui concerne la Mère, c'est autre chose. Dans le recueil *Co nie jest prawdą. Notatki z lektur i życia* (2003) [*Ce qui n'est pas la vérité. Notes des lectures et de la vie*], publié à titre posthume, Brandys raconte que, enfant, il avait, un jour, jeté quelques bonbons dans le caniveau. Si le Père a réagi avec bonhomie et ne l'a pas puni, la Mère est sortie de ses gonds et l'a giflé, aussi bien — comme l'explique l'auteur — pour le punir pour gaspillage que par sa propre gourmandise. Ensuite, il ajoute : « Je ne sais plus si je n'avais déjà pas évoqué l'épisode des bonbons soit dans *Petit livre*, soit, auparavant, dans *Joker* »³⁹. Non, il ne l'avait pas fait. C'est parce que c'est bien la Mère qui en est la protagoniste. Or, dans *Petit livre*, elle est complètement éclipsée par le Père tant vénéré. Si le narrateur parle également volontiers de son frère aîné, de la Grand-mère, des deux Grand-pères, de cousins proches et lointains, sa Mère reste

bouts de papier froissé sur mon pupitre sans même me regarder. », K. Brandys, *Mala księga*, p. 89–90.

³⁶ K. Brandys, *Między wojnami. Samson* [Entre les guerres. Samson], Varsovie 1953, p. 61.

³⁷ Ibid., p. 109.

³⁸ Dans *Petit livre*, des dates sont indiquées à de nombreuses reprises, notamment celles qui signalent des événements historiques. Les dates mises entre parenthèses sont strictement liées à la biographie du narrateur et, de par ce fait, se distinguent des autres dates indiquées dans le texte.

³⁹ K. Brandys, *Co nie jest prawdą. Notatki z lektur i życia* [Ce qui n'est pas la vérité. Notes des lectures et de la vie], Varsovie 2003, p. 39–41.

toujours dans l'ombre. La parole lui est accordée parcimonieusement et ses rares interventions portent sur des questions à ras de terre. Le lecteur n'a droit qu'à ses réprimandes (« C'est quoi, cet accent ? [...] Parle normalement ! »⁴⁰ ; « Pourquoi tu es rentré si tôt ? »⁴¹), ses remontrances (« Fais attention pour ne pas attraper un rhume. Un caleçon bien chaud avant tout... »⁴²) ou encore à une remarque insignifiante « Ne nous attends pas, on va manger plus tard »⁴³. En fin de compte, le livre ne renferme qu'une seule intervention d'importance de la Mère où elle évoque son propre Père, « un Géniteur athlétique et barbu » : « On n'avait besoin de le voir qu'une seule fois pour ne plus pouvoir s'imaginer différemment Dieu en personne »⁴⁴.

On serait tenté de constater que les origines juives de l'auteur, renfermées dans la case tabou, reviennent par le biais de sublimation. Les figures de la Mère et du Père, telles qu'exposées dans *Petit livre*, s'inscrivent certainement dans le modèle traditionnel de famille juive, très présent dans la prose de Bruno Schulz. Dans le cadre de ce modèle, le Père endosse le rôle du sage qui manie la parole tandis que la Mère symbolise le côté pratique de l'existence, le train-train quotidien. Ainsi, une affinité particulière se tisse entre le fils et son paternel, affinité basée sur l'autorité du géniteur et la vénération qui lui est vouée par son rejeton. La Mère en est exclue. Dans le *Petit livre*, cette affinité est symboliquement reflétée par l'épisode du séjour du Père avec ses deux fils à Zakopane. « Je ne me rappelle pas — explique le narrateur — pour quelles raisons notre Mère ne fut pas de voyage »⁴⁵. Voilà une virée masculine qui couronne l'adolescence du garçon. De retour chez eux, le frère aîné partira sous les drapeaux tandis que le narrateur déménagera à Varsovie pour entamer une nouvelle étape de sa vie. Dans ce contexte, difficile de ne pas rappeler les mots avec lesquels Schulz ouvre son conte *Le Livre* : « C'était il y a très, très longtemps. À cette époque, ma mère n'était pas encore là »⁴⁶. J'ignore si Brandys avait eu l'opportunité de lire Schulz, il est néanmoins évident que l'attitude des narrateurs schulzien et brandysien par rapport aux Pères (et leurs paroles) est très similaire (sans évoquer un emballement particulier propre à l'âge enfantin dont ils témoignent tous les deux avec une auto-ironie prononcée).

III

Karol Irzykowski, éminent critique littéraire polonais, insistait, en 1936, sur le fait que de nombreux romans polonais célèbres des années 1930 étaient, en effet, des autobiographies travesties sous le masque romanesque⁴⁷. En l'affirmant, l'auteur de *La Chabraque (Paluba)* pouvait penser notamment aux *Boutiques de cannelle* de Bruno Schulz. Son raisonnement était le suivant : les romanciers n'écrivent pas explicitement sur eux-mêmes puisqu'ils ne veulent pas être considérés comme exhibitionnistes ; or, ils en ressentent le besoin ; par conséquent, ils déguisent leurs confessions en fiction. Quarante ans plus tard, Małgorzata Czerwińska, chercheuse réputée spécialisée dans la littérature autobiographique, partageait ce jugement sur la littérature intimiste :

⁴⁰ K. Brandys, *Mala księga*, p. 42.

⁴¹ Ibid., p. 84.

⁴² Ibid., p. 106.

⁴³ Ibid., p. 131.

⁴⁴ Ibid., p. 74.

⁴⁵ Ibid., p. 162.

⁴⁶ B. Schulz, *Le sanatorium au croque-mort*, trad. fr. Th. Douchy, Paris, 1974, p. 10.

⁴⁷ K. Irzykowski, *Autobiografizm [Autobiographisme]*, Rocznik Literacki 1936.

« L'évolution du roman même — écrivait-elle — qui s'opérait depuis Proust [...] a débouché sur l'intrusion de l'élément autobiographique, qui n'avait jamais auparavant pu satisfaire ses revendications dans le cadre de la littérature polonaise, dans le domaine de la prose romanesque »⁴⁸.

La manière de percevoir l'autobiographisme adoptée par Irzykowski et Czermińska renvoie à la logique de la sublimation freudienne. En effet, ils perçoivent l'autobiographisme comme un élément biologique, ce qui fait penser aux théories matérialistes de l'énergie psychique du XIX^e siècle auxquelles Freud faisait référence au moment de formuler sa conception de la libido. Une non-décharge de l'énergie de façon naturelle, c'est-à-dire par le biais de l'écriture et de la publication d'une biographie, résulte du refoulement de la « pulsion autobiographique », cela dans le cadre d'un système d'obligations et d'interdictions aussi bien socioculturelles qu'émanant du surmoi d'un intimiste potentiel. Suivant cette logique, le cryptoautobiographisme (Czermińska et Irzykowski emploient le terme tous les deux⁴⁹), des signaux autobiographiques, des aveux chiffrés et autres attitudes autobiographiques constituent des résultats de la sublimation, c'est-à-dire du transfert des désirs culturellement répréhensibles dans le registre des actions acceptables et tolérées.

Dans *Petit livre*, Brandys n'a pas essayé de déconstruire la convention autobiographique traditionnelle, puisqu'il ne croyait pas qu'il existait d'autres formes, plus authentiques, d'expression intime. Si avant la crise de Mars 1968 il les avait activement cherchées, après coup, il s'est résigné à faire paraître un texte tout sauf expérimental. Par conséquent, son attitude à l'égard de la matrice générique est subtilement ironique et nostalgique à la fois. L'emploi de procédés de pastiche démontre clairement que l'écrivain ne prend pas son autobiographie au sérieux, comme une vraie confession d'une vie. Pourtant, *Petit livre* n'est pas qu'un jeu à l'autobiographie puisque le roman peut bien faire office de document. Mais le contenu biographique n'y est pas fourni sous forme d'un traditionnel aveu référentiel, comme c'est le cas dans l'autobiographie classique. En revanche, il y est glissé sous la surface d'une narration fluide, positionné au-delà du littéral, là où le regard du documentaliste positiviste n'arrive plus. C'est pourquoi l'œuvre dont il est ici question mérite d'être appelée une cryptoautobiographie.

L'expressivité camouflée dans ce texte est peut-être plus authentique et touchante que celle véhiculée par des œuvres autocréatives audacieuses antérieures bien que, soulignons-le, ce n'est pas là que réside l'objectif de *Petit livre*. En effet, le défi relevé par son auteur consiste à modifier le rapport à la langue et à la « vérité biographique », ce qui se manifeste par sa volonté de combler le vide entre les mots et la réalité. Dans la littérature et culture polonaises, la méthode pastiche (celle d'un joueur, d'un blagueur ou encore d'un esthète kierkegaardien) n'est pas particulièrement prisée, surtout par les soi-disant intimistes de profession — écrivains et savants humanistes — qui, par définition, sont dotés de la conscience la plus sensible du texte écrit. Dans la littérature polonaise, les autobiographies ironiques — telles que *Petit livre* — sont moins nombreuses que les œuvres autofictives qui, à la recherche « d'une forme plus spacieuse » (expression de Czesław Miłosz), rompent avec la narration linéaire et la convention imposée. Dans ce genre de textes, le sujet et son expressivité peuvent trouver leur compte là où une brèche se crée dans le système totalitaire de la langue. Ce

⁴⁸ M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie [Autobiographie et roman ou l'écrivain et ses personnages]*, Gdańsk 1987, p. 8.

⁴⁹ Ibid., p. 26.

système, qu'il soit associé aux poétiques normatives classiques, à la *langue* de Ferdinand de Saussure ou aux grandes narrations de Jean-François Lyotard, à chaque fois restera en rapport métonymique ou synecdotique avec la raison instrumentale, issue de la philosophie rationaliste, qui universalise les individus et met en péril leur individualité, surtout leur articulation subjective. Les textes autofictifs sont d'habitude écrits par des auteurs à la recherche de nouvelles formes d'expression non-conventionnelles et qui ne croient pas à la transparence de la langue. Par conséquent, un sujet d'autofiction se met aux prises avec la langue, joue des coudes entre les structures, creuse des fissures dans les murs de la minuscule cellule de la forme, tout cela pour, ne serait-ce qu'en l'espace d'un instant, s'exprimer de sa propre voix, directe et authentique⁵⁰. Le chercheur en littérature et essayiste silésien Stefan Szymutko l'a bien saisi dans le contexte de la prose contemporaine :

[...] je n'arrive pas à résumer ma temporalité, à lui imposer un synopsis clair, à me convaincre moi-même qu'elle en est bien dotée. Je ne vais donc pas me savonner les yeux [m'illusionner — MG] bien que, tout littéraire que je suis, l'existence des soap-opéras ne me soit pas étrangère. Certes, je pourrais, avec ma jambe gauche, enfoncer ma propre historicité dans un scénario portant sur la dualité entre l'Obscurité silésienne et une cité civilisationnellement insignifiante de Brzęczkowice, entre la jeunesse plébéienne et la maturité universitaire, suspecte et improbable pour un tas de raisons. Je pourrais transformer tout cela en une prose artistique de haut vol ciblée sur l'infructueuse nostalgie de l'essentiel, sur l'égaré, sur la continuité culturelle rompue ou encore sur l'impossibilité de se reconnaître dans le passé malgré le sentiment d'avoir une identité. Ou, inversement, sur un manque d'identité, puisque Deleuze affirme que l'identité ce n'est, en fin de compte, que 'des prétentions à l'identité dont il [le Sujet] est exempt' [...] »⁵¹.

⁵⁰ Cette approche est notamment reflétée dans un essai de Jerzy Kandziora où le chercheur analyse le triptyque de Tadeusz Konwicki (*Kalendarz i klepsydra* [Calendrier et sablier], *Wschody i Zachody Księżyca* [Levers et couchers de la Lune], *Nowy Świat i okolice* [Le nouveau monde et les alentours]) et le confronte avec la conception traditionnelle de l'autobiographie, cela dans le contexte de l'approche de Lejeune. En constatant différentes disparités, il diagnostique « sa [de Konwicki — A.H.] méfiance à l'égard d'une poétique ou d'une convention à une seule dimension » pour le qualifier de « destructeur de la grandeur, de la suffisance et de la forme » et de continuateur de Gombrowicz. Pour confirmer ces observations, il invoque la suivante citation tirée de Konwicki : « Même moi, un ver, un soûlard de Varsovie, un vulgaire gratte-papier, je suis tenté par la vérité. Tout gros menteur que je puisse paraître, je suis entièrement tombé dans les griffes de la vérité [...] Je creuse pour arriver à cette fameuse vérité, qui peut-être n'est pas la vérité de chacun de nous ni même celle de moi-même, mais qui, tout de même, représente une particule de notre grande vérité commune à nous », (T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra* [Calendrier et sablier], Varsovie 1982, p. 88–89). Cela permet au chercheur de conclure : « 'Le faux' de Konwicki est, en effet, tout d'abord une victoire contre la toute-puissance de la parole et de la langue ; s'il est impossible de se débarrasser des formes ou des rhétoriques, l'on peut au moins les multiplier, les retourner contre elles-mêmes et les neutraliser afin de protéger soi-même et le lecteur contre leur omnipotence » (J. Kandziora, *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku* [Fatigués par l'intrigue. Narrations intimes en prose après 1976], Wrocław-Varsovie-Cracovie 1993 p. 9–62). Marek Zaleski va dans la même direction dans son essai *Niekończąca się opowieść. Spowiedź dziecięcia wieku w literaturze lat ostatnich* [Histoire sans fin. La confession d'un enfant du siècle dans la littérature de ces dernières années] [in:] M. Zaleski, *Formy pamięci* [Formes de la mémoire], Gdańsk 2004, p. 61–85.

⁵¹ S. Szymutko, *Nagrobek ciotki Cili* [Le tombeau de la tante Cila], Katowice 2001, p. 81–82.

On pourrait en conclure que le refus de structurer ses expériences à l'aide de la matrice narrative et compositionnelle datant de la fin du XVIII^e siècle constitue un geste conscient et programmatique ; qu'il témoigne d'une revalorisation du paradigme des Lumières et d'une auto-réflexion dans des catégories non-substantielles, ou, tout simplement, de la sensibilité à la fausseté de la langue. Stefan Szymutko n'acceptait pas dans l'autobiographie traditionnelle ce qu'il n'aurait certainement pas pu accepter dans *Petit livre* : l'accord conscient de l'auteur pour l'inauthenticité de la convention. La critique de l'esthétisation, perçue comme une manifestation de l'artificialité, mais aussi comme une sorte d'échappement, d'immaturité ou même d'irresponsabilité résulte, à mon avis, de la conviction que le pastiche constitue une imitation, une activité dérivée complètement subordonnée à la source. En Pologne, il est associé aux jeux littéraires du classicisme, aux joutes verbales stériles, à la frivolité irresponsable, allant jusqu'au conformisme. Jerzy Kandziora, chercheur polonais spécialisé dans la littérature autobiographique, comparait Brandys (en sa qualité de l'auteur des *Miesiące* [*Mois* publiés sous le titre de *Carnets*]) avec Tadeusz Konwicki et Wiktor Woroszyński. A son avis, l'œuvre de Brandys est aux antipodes de celles des deux autres auteurs (Konwicki en particulier). Si Brandys favorisait la conception de la littérature perçue comme un ordre retrouvé à travers le recouvrement d'une forme, Konwicki et Woroszyński chercheraient, eux, à démanteler la forme et à déconstruire l'ordre (imposé extérieurement). Par conséquent, Kandziora est enclin à les qualifier de « polyphonistes », puisque fascinés par différentes formes de « moi » et ouverts à chacune d'entre elles, pendant que Brandys, fidèle aux conventions, serait un écrivain homophonique⁵². Dans le présent texte consacré à *Petit livre*, j'ai essayé de démontrer qu'une telle lecture de l'œuvre de Kazimierz Brandys relève de la sous-évaluation de sa stratégie créative et de l'ignorance de son potentiel.

Il est par ailleurs difficile d'accepter les reproches d'opportunisme et de conformisme, qui découleraient d'une nostalgie après l'ordre perdu de la grande forme narrative, faites parfois à Brandys. Certes, elles seraient justifiées si l'écrivain, après la période de recherches esthétiques dans les années 1950 et 1960, s'était mis à publier des œuvres de propagande ou à caractère moralisateur. Mais l'auteur des *Wariacje pocztowe* [*Variations postales*] a très vite compris qu'aucune langue — ni celle encouragée par le Comité central du Parti ouvrier unifié polonais, ni celle du nouveau roman français, ni, enfin, un peu plus tard, celle de la *Solidarność* — ne permettait pas d'accéder à la réalité ; il ne s'agissait, en fin de compte, que d'une certaine convention de parler et de penser. En fait, les anciens volumes, autrefois lus pieusement, sont aujourd'hui remplacés par de *petits livres*, avec toutes leurs limites.

Comme l'avait écrit Mikhaïl Bakhtine :

L'homme moderne ne prophétise pas, mais il parle, et il parle avec des réserves. [...] Dans la vie, on ne rencontre plus de sujets de parole enclins aux genres prophétiques — apôtres, prophètes, devins, juges, chefs ou pères-patriarches. Ils ont été remplacés par l'écrivain, l'écrivain en toute simplicité — l'héritier de leurs modes d'expression qu'il va soit adapter (en endossant le rôle d'un divin, d'un prophète etc.), soit parodier⁵³.

⁵² J. Kandziora, *Zmęczenia fabułą*, p. 146–153.

⁵³ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej* [*Esthétique de la création verbale*], D. Ulicka, E. Czaplejewicz (dir.), Warszawa 1986, p. 476.

BIBLIOGRAPHIE

- M. Bachtin [Bakhtine Mikhail], *Estetyka twórczości słownej*, trad. D. Ulicka, E. Czaplejewicz (dir.), Varsovie 1986 ;
- S. Bereś, *Historia literatury polskiej w rozmowach. XX–XXI wiek*, Varsovie 2002 ;
- J. Błoński, *Autoportret żydowski [Autoportrait juif]*, Tygodnik Powszechny 1982, n° 51, p. 1–4 ;
- K. Brandys, *Co nie jest prawdą. Notatki z lektur i życia*, Varsovie 2003 ;
- , *Mała księga*, Varsovie 1970 ;
- , *Między wojnami. Samson*, Varsovie 1953 ;
- , *Przygody Robinsona*, Varsovie 1999 ;
- , *Romantyczność*, Varsovie, 1960 ;
- , *Sposób bycia. Bardzo starzy oboje*, Varsovie 1965 ;
- , *Wariacje pocztowe*, Varsovie 1972 ;
- M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987 ;
- A. Czyżak, *Kazimierz Brandys*, Poznań 1998 ;
- « *Do Akademików Polaków!* », Poznań [non daté], coll. de la Bibliothèque de l'Académie Polonaise des Sciences à Kórnik, <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/doccontent?id=22051> [accès le 9 mai 2016].
- S. Freud, *L'inquiétante étrangeté*, [in :] S. Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris 1985 ;
- B. Hillebrandt, *Ruch młodzieżowy w Drugiej Rzeczypospolitej*, [in :] *Życie polityczne w Polsce 1918–1939*, J. Żarnowski (dir.), Varsovie 1985 ;
- K. Irzykowski, *Autobiografizm*, Rocznik Literacki 1936, p. 3–9.
- J. Kandziora, *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*, Wrocław–Varsovie–Cracovie 1993 ;
- T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Varsovie 1982 ;
- P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris 1996 ;
- A. Lisiecka, *Zamiast recenzji*, [in :] A. Lisiecka, *Przewodnik po literaturze krajowej*, Londres 1975 ;
- J. Prokop, *Literatura z kluczem*, Teksty 1977, n° 1 ;
- B. Schulz, *Le sanatorium au croque-mort*, trad. T. Douchy, Paris 1974 ;
- B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Cracovie 2012 ;
- J. Stempowski, *Eseje dla Kassandry*, Gdańsk 2005 ;
- S. Szymutko, *Nagrobek ciotki Cili*, Katowice 2001 ;
- M. Wołk, *Sygnatury ukryte: Rudnicki, Strykowski, Brandys*, [in :] *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec (dir.), Cracovie 2008 ;
- M. Wołk, *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa*, Toruń 1999 ;
- M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004 ;
- H. Zaworska, *Epoka wspominania*, [in :] H. Zaworska, *Spotkania*, Varsovie 1973.

A CRYPTOAUTOBIOGRAPHY OF KAZIMIERZ BRANDYS (ON MAŁA KSIĘGA)

The article interprets Kazimierz Brandys's *Mała księga* [A Small Book] (1970) as an autobiography written by the Polish writer of Jewish origin after the 1968 political crisis and anti-Semitic campaign in Poland. The author, following Jan Błoński, claims that although Brandys does not use the term "Jew" even once in this text, the writer's ethnic origin is central and fundamental to his work. This issue is considered in a political and sociological context (the assimilation of Polish Jews), as well as from a psychoanalytical perspective (the relation between silence as a symptom of tabooization and sublimation). The author of the article juxtaposes his interpretation of *Mała księga* with all of Brandys's oeuvre, and in particular the assessment of his writing in Polish criticism and history of literature. The author argues that the critique of the writer's works results from a failure to decode the subversive quality of the literary technique of *pastiche* and other games with the autobiography convention played by Brandys.

KEY WORDS: autobiography; assimilation; Polish Jews; taboo; sublimation; pastiche; literary convention.

KRYPTOAUTOBIOGRAFIA KAZIMIERZA BRANDYSA (O MAŁEJ KSIĘDZE)

Celem artykułu jest analiza *Małej księgi* Kazimierza Brandysa (1970) jako autobiografii napisanej przez polskiego pisarza żydowskiego pochodzenia po wydarzeniach Marca 1968 roku. Autor artykułu przyjmuje — za Janem Błońskim — tezę, że choć Brandys w żadnym miejscu nie posługuje się słowem „Żyd”, to problem etnicznego pochodzenia pisarza ma dla tego utworu znaczenie centralne i zasadnicze. Zagadnienie to jest rozpatrywane w kontekście historycznym i społecznym (kwestia asymilacji polskich Żydów) oraz psychoanalitycznym (relacja między milczeniem jako symptomem tabuizacji a sublimacją). Wnioski z interpretacji *Małej księgi* odnosi autor do całej twórczości Brandysa, a w szczególności do oceny jego pisarstwa w polskiej krytyce i historii literatury. Dowodzi, że krytyka jego twórczości wynika z niedostrzeżenia subwersywnego wymiaru stosowanych przez niego technik pastiszowych i innych gier z konwencją gatunkową autobiografii.

SŁOWA KLUCZOWE: autobiografia; asymilacja; polscy Żydzi; tabu; sublimacja; pastisz; konwencja gatunkowa.