

De Crusoé à Robinson. Peut-on échapper à la fiction ? Les tergiversations de la prose de Kazimierz Brandys

Marek Tomaszewski

De Crusoé à Robinson. Peut-on échapper à la fiction ?
Les tergiversations de la prose de Kazimierz Brandys
Slovo, vol. 47, Presses de l'Inalco, 2016

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01495017>

Les **Presses de l'Inalco** publient des ouvrages scientifiques et des revues qui associent aires culturelles et champs disciplinaires. Elles diffusent les bonnes pratiques éditoriales définies par BSN.

EXIGENCE DE QUALITÉ avec des évaluations en double aveugle ;

OPEN ACCESS : diffusion internationale et ouvrages toujours disponibles ;

LICENCES D'ÉDITION SOUS CREATIVE COMMONS pour protéger les auteurs et leurs droits ;

PUBLICATIONS MULTISUPPORTS ET ENRICHISSEMENTS sémantiques et audio-visuels ;

MÉTADONNÉES MULTILINGUES : titres, résumés, mots-clés.

L'offre éditoriale s'organise autour de collections aires géographiques (AsieS, EuropeS, AfriqueS, MéditerranéeS, TransAires, AmériqueS, OcéanieS) et de séries correspondant à des regroupements disciplinaires (langues et linguistique, sciences humaines et sociales, arts et lettres, sciences politiques, économiques et juridiques, oralité, traduction).

Les **Presses de l'Inalco** éditent de nombreuses revues : *Cahiers balkaniques*, *Cahiers de littérature orale*, *Cipango*, *Cipango – Japanese studies*, *Études océan Indien*, *Études finno-ougriennes*, *Mandenkan*, *Slovo*, *Sociétés Plurielles*, *Yod*.

Slovo

Le discours autobiographique
à l'épreuve des pouvoirs
Europe - Russie - Eurasie

Numéro coordonné par
Catherine POUJOL

inalco

PRESSES

Volume 47 – Année 2016

Rédactrices en chef

Catherine GÉRY

Marie VRINAT-NIKOLOV

Comité scientifique

Tatiana AFANASSIEVA (université de Saint-Pétersbourg, Russie), Marie-Christine AUTANT-MATHIEU (CNRS), Marco BUTTINO (université de Turin, Italie), Anne-Victoire CHARRIN (Inalco), Boris CZERNY (université de Caen), Catherine GÉRY (Inalco), Konstantin KOKLOV (université de Saint-Pétersbourg, Russie), Marlène LARUELLE (George Washington University, USA), Hélène MÉLAT (CEFR Moscou/université Paris IV), Sébastien PEYROUSE (George Washington University, USA), Catherine POUJOL (Inalco), Catherine SERVANT (Inalco), Marie VRINAT-NIKOLOV (Inalco), Marc Weinstein (université de Provence Aix-Marseille).

Bureau éditorial

Gérard ABENSOUR (ENS Lyon – Inalco), Christine BONNOT (Inalco), Anne-Victoire CHARRIN (Inalco), Boris CZERNY (université de Caen), Catherine GÉRY (Inalco), Catherine POUJOL (Inalco), Jean RADVANYI (Inalco), Dominique SAMSON NORMAND DE CHAMBOURG (Inalco), Catherine SERVANT (Inalco), Eva TOULOUZE (Inalco), Marie VRINAT-NIKOLOV (Inalco).

Édition

Nathalie BRETZNER

Maquette

Marion CHAUDAT pour Studio Topica

Illustration de couverture

© Clédia FOURNIAU

Maquette de couverture

Nathalie BRETZNER

Ce numéro a été réalisé avec Métopes, méthodes et outils pour l'édition structurée XML-TEI développés par le pôle Document numérique de la MRSH de Caen.

Slovo est disponible en ligne : <http://slovo.episciences.org>

CC-BY-NC-SA 4.0 2016, © Presses de l'Inalco
2, rue de Lille – 75343 Paris Cedex 07 – France
ISSN : 0183-6080 - ISBN : 978-2-858312351

De Crusoé à Robinson. Peut-on échapper à la fiction ? Les tergiversations de la prose de Kazimierz Brandys

Marek Tomaszewski
CREE/Inalco/Sorbonne Paris Cité

Mes *Carnets* sont une sorte de roman : un roman-journal
ou un auto-roman, si vous voulez
Entretien avec Kazimierz Brandys, *Le Monde*, 22/01/1988/

Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre : ce n'est pas raison
que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain,
Montaigne, *Essais* I, 1580

Les jeux qui montrent la prédominance du projet autobiographique se retrouvent, à des degrés divers, chez de nombreux écrivains modernes¹. Il n'y a donc rien d'exceptionnel à vouloir constater que beaucoup de textes écrits par le grand romancier polonais Kazimierz Brandys, en particulier ceux qui commencent à dévoiler une nouvelle poétique à travers les variantes biographiques véhiculées par *Rondo* et *Nierzeczywistosc* (l'Irréalité), se rangent sous la catégorie du journal intime ou journal intellectuel.

1. Professeur de littérature polonaise à l'Inalco. Auteur de nombreux articles et études sur les XVIII^e, XX^e et XXI^e siècles, ainsi que d'une étude des motifs littéraires et des signes culturels intitulée *Écrire la nature au XX^e siècle : les romanciers polonais des confins*, éd. Presses Universitaires du Septentrion, Lille 2006. A publié également *Witold Gombrowicz, entre l'Europe et l'Amérique*, éd. Presses Universitaires du Septentrion, Lille 2007. A codirigé le livre *Mémoir(es) des lieux dans la prose centre-européenne après 1989*, Blanc sur Noir, Lausanne 2013. Contact : marek.tomaszewski@inalco.fr

Le mot même d'« intime » vient du latin *intimus*, superlatif correspondant au comparatif *interior*. Dans les *Confessions* de saint Augustin, le sens du mot intime équivaut en gros à ce qui est plus intérieur que l'intérieur même. Dans ce type d'écrit exprimant la foi en Dieu, l'intime est avant tout un lieu étrange qui demande à être éclairé par la lumière divine.

Cependant saint Augustin n'a pas laissé de journal. En revanche, si l'on voulait évoquer le nom d'un grand précurseur du journal intime, il faudrait sans doute citer celui de Montaigne dont les *Essais* ont donné jadis le modèle d'une écriture fondée non seulement sur la pensée immédiate et sincère de son auteur, mais également sur sa propre personne, saisie dans sa dimension quotidienne, à la fois secrète et familière.

Nous pourrions dire qu'une certaine réserve d'indicible et d'inexprimable légitime l'effort d'examen de soi dans la confrontation incessante avec le monde extérieur. L'homme intérieur qui privilégie l'intimité se renouvelle ainsi de jour en jour, conformément à l'idée exprimée par saint Paul dans son *Épître aux Corinthiens* (II, 4-17).

Ce qui est donc visé à travers une telle entreprise, c'est le progrès sur la voie de la privatisation accompli grâce à un travail spirituel sur soi. Cela dit, le journal intime n'est plus aujourd'hui aussi secret et aussi confidentiel qu'il l'a été du temps de Maine de Biran ou de Maurice Guérin. Depuis longtemps déjà cette invention est devenue publique. Non seulement les journaux (œuvres ouvertes des diaristes) sont publiés, mais, contrairement aux époques passées, ils sont d'office destinés à être communiqués aux lecteurs. Si bien que nous avons quelquefois du mal à dissocier ce qui tend passionnément à la diffusion de ce qui au contraire veut rester dans un cercle étroit et privé.

Une constatation s'impose d'emblée. Kazimierz Brandys fait partie de ces écrivains anxieux et jamais satisfaits (André Gide, Paul Léautaud, Stanislaw Witkacy, Jerzy Andrzejewski), qui nous invitent sans cesse dans leur cuisine littéraire ou, si l'on préfère, dans leur atelier d'écrivain. Pour le faire, Brandys n'utilise point les médias (la presse, la télévision) sinon de manière tout à fait sporadique. Ses interrogations et ses doutes sont la plupart de temps thématiques, synthétisés dans la structure même de ses œuvres *sub specie* de métalangage soigneusement inséré dans le tissu de la narration. La nature de ce type de message est à la fois implicite et explicite ; implicite quand ce dernier se traduit par le biais de la composition littéraire, explicite lorsqu'il prend la forme d'une pause organisée pour auto-réflexion ou auto-commentaire à l'intérieur d'un journal ou d'une fiction.

Depuis le début, reconnaît Kazimierz Brandys, deux thèmes seulement ont existé pour moi, en moi : 1. À quel moment et de quelle manière la réalité devient récit, et inversement ; 2. Si, et jusqu'à quel point, on peut se créer sa propre desti-

née, indépendante de la Providence et de l'Histoire².

Un jour un homme avait aimé une femme au point de vouloir l'éloigner, la dissocier à jamais de la réalité. Ce fut pour lui un moyen de la protéger contre l'adversité du monde. En ce temps-là c'était, en Pologne, l'époque de la Grande Guerre (Seconde Guerre mondiale). Intégralement tourné vers la conquête amoureuse de Tola (la femme adorée), Tom, le protagoniste de *Rondo*, se lança dans une entreprise folle et périlleuse : il décida de fonder un réseau de renseignements, entièrement inventé par lui-même, dont Tola, victime de ce mensonge innocent, devait assumer le rôle de l'unique recrue. Aussi celle-ci pouvait-elle, en toute liberté et sans se douter de quoi que ce soit, accomplir dignement son devoir de citoyenne patriote tout en restant hors du danger de tomber dans un guet-apens. En fait Tom se chargea de lui inventer des missions qui ne comportaient aucun risque majeur.

Or, comme l'on pouvait d'ailleurs s'y attendre, la fiction finit par prendre le pas sur la réalité. La guerre finie, Tom fut obligé de rendre des comptes devant les anciens chefs de la résistance polonaise. De cette manière, l'homme à l'imagination débridée se trouva coincé, rattrapé *in extremis* par les imperturbables mécanismes de l'Histoire. Par un concours insolite de circonstances le réseau « Rondo », issu d'un projet fantasque d'un amoureux, aboutit à des assassinats bien réels et à de cruels interrogatoires policiers. Certes, le roman est un mensonge qui crie la vérité. Mais l'auteur nous met constamment sur nos gardes comme s'il voulait nous dire qu'on ne badine pas impunément avec ce qui est vrai et authentique.

Le roman *Rondo* fait figure d'une lentille vers laquelle convergent les deux principales idées formulées par Brandys à propos de toute son œuvre. Cependant la rédaction de *Rondo*, qui remonte à 1968, fut précédée d'une longue période d'hésitation et d'incertitude en matière de genre littéraire. Vers la fin des années 1950, le soupçon et la perplexité étaient déjà solidement installés dans le discours de l'expéditeur des *Lettres à Madame Z*, lorsque « l'auteur des souvenirs du temps présent » avait constaté la fêlure manifeste, la mise en pièces de la dimension visible du réel en affirmant ceci :

la trame romanesque est annexée par le cinéma, la philosophie
par les sciences exactes, la psychologie et les mœurs par la sociologie.
Trois empires travaillent au démembrement du roman. Qu'en

2. Kazimierz BRANDYS, *Carnets Paris*, 1985-1987, Paris, Gallimard, 1990 (trad. par Thérèse Douchy), p. 185. Le roman *Rondo* a été publié en France par Gallimard en 1982 (trad. par Jean-Yves Erhel, 1989).

restera-t-il à la fin ? se demandait alors le narrateur, perplexe³.

Ce travail de réflexion sur le genre romanesque dans notre monde moderne est poursuivi, une vingtaine d'années plus tard, par le narrateur des *Carnets de Varsovie*. Une nouvelle idée pointe alors dans son esprit, celle de transformer le documentaire de sa propre vie en une œuvre littéraire à part entière. Cette idée est présentée à la fois comme un régime de survie et comme un autre départ. Kazimierz Brandys nous laisse entendre qu'il pourrait très bien constituer avec son épouse un couple de héros d'un roman en plusieurs volumes. Un amour de collégiens, les fiançailles et ainsi de suite, tout cela pourrait être placé sur le fond des événements politiques...

Mon Dieu, quel matériau d'un roman-fleuve, d'une saga !, remarque-t-il avec humour. Si seulement j'avais pu l'écrire. Or non. Je n'ai pas pu. Apparemment, les formes d'expression s'étaient écroulées en même temps que s'effondraient nos idées sur le monde. Je pense qu'à l'origine des anciens romans-fleuves gisait la conviction d'un équilibre élémentaire et immuable dans la nature entre la vie et la mort, mais cette conviction a disparu. On a bombardé les routes et les miroirs au bord des routes. Il en reste des débris de verre éparpillés qu'il faut assembler à nouveau⁴. [...]

Comment l'assemblage va-t-il pouvoir se faire ? L'on voit bien que, d'une certaine façon, la forme du journal personnel se révèle dès le départ être un pis-aller faute de ne plus pouvoir se conformer à un genre littéraire bien défini. L'auteur des *Carnets*, en congédiant définitivement le réalisme obsolète dans sa formule stendhalienne, semble être convaincu que chaque art possède de nos jours un territoire propre qu'un artiste est censé redéfinir en fonction de ses choix esthétiques. Le roman n'y échappe guère. Brandys est constamment habité par l'idée d'inventer son code particulier de romancier, de créer à tout moment son art à lui, c'est-à-dire fabriquer son propre moule et sa matrice afin d'y déposer une trame.

Pour cela il renoue avec une tradition littéraire chère aux auteurs de la vieille Pologne, celle de *silva rerum*, (du lat. *silva*, forêt), des « silves », c'est-à-dire des œuvres hétéroclites qui étaient des recueils de textes détachés n'ayant, à première vue, aucun ou très peu de rapports entre eux. L'auteur de *l'Hôtel d'Alsace et autres*

3. Kazimierz BRANDYS, *Listy do pani Z.* [Lettres à Madame Z], Varsovie, Czytelnik, 1968 (trad. par M.T.), p. 116.

4. Kazimierz BRANDYS, *Carnets de Varsovie*, 1978-1981, Paris, Gallimard, 1985 (trad. par Thérèse Douchy), p. 40-41.

adreses (*Charaktery i pisma*, 1991) n'est pas le seul à pratiquer ce genre d'amalgame. Cette tendance (« essaïisation du roman », *eseizacja powieści*), magistralement présente dans la prose de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, s'inscrit de nos jours dans un courant plus vaste sur lequel se penchent les critiques polonais en y associant, à côté de Kazimierz Brandys, d'autres écrivains tels que Białoszewski, Buczkowski, Gombrowicz, Konwicki et tant d'autres. De l'avis de ces critiques, une des raisons essentielles de ce changement est due au fait que, dans les années 1970, les lecteurs se sont profondément lassés de la fiction romanesque tandis que les romanciers, eux, se sont découragés à leur tour de l'action en tant que composante indispensable du récit⁵.

Ce qui est passionnant, c'est que malgré ses déclarations réitérées d'allégeance au modèle autobiographique, Brandys ne cesse de nous surprendre. Tout en honorant ostensiblement sa signature, il joue sur l'ambiguïté et ne se résigne pour ainsi dire jamais à la forme du document autobiographique univoque. Lorsque le lecteur croit enfin le tenir dans ses filets, le romancier autobiographe s'en tire en queue de poisson en laissant tout le monde pantois. Il faut dire que cette attitude ambivalente exaspère certains critiques qui n'apprécient pas beaucoup la répétition abusive de toutes ces mises en scène non dénuées de coquetterie. Sans pourtant oublier ceux qui, comme Marcin Wolk, s'acharnent à élucider, de manière très savante, l'auto-intertextualité, la stylisation ou bien le questionnement sur le genre littéraire mis en œuvre par l'auteur de *En Pologne, c'est-à-dire nulle part...*⁶

5. Przemysław Czaplinski, *Literatura polska 1976-1998* [Littérature polonaise 1976-1998], Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1999, p. 276.

6. Les fréquents démêlés de Kazimierz Brandys avec la critique pourraient faire l'objet d'une étude à part. Pour s'en convaincre, il suffirait de se reporter à certains passages des *Carnets* où l'auteur essaie de répondre aux attaques des jeunes critiques de l'Institut des recherches littéraires de l'Académie des sciences. Parmi les textes les plus virulents écrits par ces derniers, on peut mentionner : Marek ZALESKI, « O Miesiacach Kazimierz a Brandysa », in *Literatura <le obecna*, Londres, Polonia Book Fund LTD, 1984, p. 221-230 ; Jerzy KANDZIORA, « Retoryka "Miesiący" Kazimierza Brandysa », *Pamiętnik Literacki* [Mémoires littéraires], Wrocław, 1989, z. 4, p. 101-135 ; Zbigniew JAROSIŃSKI, « Świadectwa Kazimierza Brandysa », in *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, Varsovie, IBL PAN, 1996, p. 200-230. Voir également : Marcin WOŁK, « Gatunkowość Dżokera i Rynku Kazimierza Brandysa » in *Acta Universitatis Nicolai Copernici*, Filologia Polska XLVII, Cahier 305, Toruń, 1996, p. 61-79 ; « Tekstowe wykładniki stylizacji dziennikowej w autopowiesiach Kazimierza Brandysa - perspektywa odbioru » in *Acta Universitatis Nicolai Copernici*, Filologia Polska XLIX, Cahier 315, Toruń, 1997, p. 53-67 ; « Autointertekstualność i pierwsza osoba. Przypadek Nierzeczywistości i Ronda Kazimierza Brandysa » in *Pamiętnik Literacki*, XC, Wrocław, 1999, Z. 3, p. 107-131. Pour finir, nous pouvons encore signaler l'excellente monographie d'Agnieszka Brandys, *Poznań*, Dom Wydawniczy Rebis, 1998.

Quoi qu'il en soit, nous serions tentés de dire que Kazimierz Brandys possède vraiment une âme de romancier. Car lorsqu'on regarde l'histoire du roman dans une perspective à la fois diachronique et synchronique, l'on s'aperçoit aisément que dans le cas de S. Richardson, de J. J. Rousseau, B. Franklin ou J. Ruskin ce fut précisément l'autobiographie qui permit l'embranchement du document « authentique » vers la fiction en générant presque en même temps le roman épistolaire, les confessions, les mémoires de l'âme ou le journal intime. Cela dit, Kazimierz Brandys croit surtout à la crise historique et conjoncturelle du roman d'aujourd'hui. Il considère qu'au bout de son évolution, le récit à la première personne doit revenir à la case de départ, c'est-à-dire se doter probablement d'une nouvelle crédibilité.

Une des conséquences de la remise en question du genre romanesque, c'est donc l'autobiographie érigée en norme dont l'impact se traduit par l'émergence d'une conscience supérieure, celle d'un narrateur-auteur du récit qui prétend à chaque moment tenir en ses mains toutes les ficelles de l'œuvre. Cette tendance est celle de l'abandon progressif du chemin de l'invention romanesque (« *zejsie z drogi literackiego zmyslenia* ») pour reprendre la formule de l'écrivain lui-même⁷.

C'est ainsi que s'établit, tout au long de l'œuvre de Brandys, le fameux « pacte référentiel » dont parle Philippe Lejeune, pacte inhérent au genre autobiographique. Rappelons qu'il s'agit là d'un contrat spécifique qui inscrit le texte dans le champ de l'expression de la vérité : non pas la vérité de l'existence réelle, mais la vérité du texte dite par le texte. Question d'authenticité plus que question d'exactitude. Voilà pourquoi, dans une telle optique, erreur, mensonge, déformation, non-vérité, prennent simplement, si on les discerne, valeur d'aspects parmi d'autres d'une énonciation qui, elle, veut passer pour authentique.

Dans les journaux intimes, constate Brandys, une sincérité trop poussée n'est pas recommandée. Autobiographie, journal, correspondance m'intéressent non parce que j'apprends quel homme fut leur auteur, mais quel homme il avait décidé d'être⁸.

Pouvons-nous donner une définition de l'autobiographie ? Pour une question de commodité, citons celle de Philippe Lejeune :

7. Kazimierz BRANDYS, *Przygody Robinsona* [les Aventures de Robinson], Varsovie, Iskry, 1999, p. 142.

8. Kazimierz BRANDYS, *Carnets Paris*, 1985-1987, *op. cit.*, p. 53.

[...] récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité⁹.

Et voilà que, dans notre cas, les choses se compliquent. Certaines conditions sont remplies en partie sans l'être totalement. Les textes comme *Lettres à Madame Z*, *Rynek* ou *Rondo* exhibent surtout leur aspect hybride, voire déconcertant. La perspective rétrospective y est respectée, certes, mais nous assistons le plus souvent à des sections d'autoportrait, à un journal de l'œuvre confondu à un journal du quotidien, à des constructions narratives complexes. Le principal sujet de l'autobiographie doit être, on le sait, la vie individuelle, éventuellement la genèse de la personnalité, tandis que la chronique et l'histoire sociale ou politique occupent également, dans les récits de Brandys, une place de première importance. À vrai dire, c'est la question de proportion et de stratégie : dans ce type de textes des affinités s'affirment sans cesse avec les genres de la littérature intime (mémoires, journal, essai), ce qui demande beaucoup de souplesse dans l'analyse des cas particuliers.

Aussi sommes-nous constamment obligés de naviguer entre autobiographie et roman. Cette oscillation apparaît comme un des traits distinctifs de la prose de Brandys. Cela est d'autant plus étonnant que roman et autobiographie sont couramment opposés comme des antonymes irréductibles. Les deux genres sont souvent définis l'un par rapport à l'autre au nom d'une opposition de contenu fondamentale, entre réalité et fiction. Or, excepté peut-être *le Cheval de bois* (1945) et quelques œuvres du réalisme socialiste comme *les Citoyens* (1955), la majorité de ses textes, y compris *Varsovie, ville insoumise* (*Miasto niepokonane* 1946), présente une étrange convocation des formes narratives (récit objectif, monologue intérieur, *stream of consciousness*), ainsi que des genres littéraires (roman, récit, dialogue, essai). Sans compter de nombreuses stylisations paralittéraires telles lettre, interview, reportage, note rectificative à la presse, compte rendu du livre, scénario du film, etc.

Les différentes stratégies utilisées dans le cadre de l'autoroman, menées à bien sous le signe du pastiche, de la mystification, voire de l'invention pure et simple, conduisent l'auteur de *Rondo* à élaborer une forme particulière du journal-roman et du journal-essai avec, au bout de son parcours, une autobiographie mi-réelle et mi-fictive : *les Aventures de Robinson* (1999). Au fil de multiples expérimentations

9. Philippe LEJEUNE, *le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 1996, p. 14.

épiques, le projet artistique se précise donc de manière explicite. Nous savons que tous les procédés que l'autobiographie est capable d'employer, les romans sont parfaitement à même de les imiter sans que le nom de l'auteur physique soit clairement dévoilé. Si bien que c'est seulement à partir de la naissance des *Carnets* que nous disposons d'un critère textuel solide, à savoir l'identité du nom auteur-narrateur-personnage. L'on est obligé d'admettre que c'est là que repose le vrai fondement du pacte autobiographique : l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture.

Je me demande si le thème de ma vie ne s'était pas dessiné dès le début. Plus tard je n'ai fait que l'élargir. Au fond, les relations entre l'art et la réalité, la fluidité des limites qui séparent une destinée de l'allégorie, du mythe et l'imagination de l'histoire (...) tout cela était déjà contenu dans mon premier regard attentif sur l'homme [nous confie Kazimierz Brandys dans ses *Carnets*] ¹⁰.

Ce parti pris anthropologique de l'écrivain ne pourrait être nullement mis en doute. Néanmoins, au vu de l'ensemble de sa production littéraire, le chemin qui mène le romancier vers l'autobiographie se révèle d'une étonnante sinuosité. Déjà *le Cheval de bois* se rapproche, au dire de Kazimierz Wyka, des « mémoires élégiaques de soi-même ¹¹ ». Sans vouloir brûler les étapes, il est cependant légitime à mon sens d'examiner, en premier lieu, le tournant esthétique dans lequel la prose de Brandys s'engage dans les années 1960. Le dispositif narratif qui domine son œuvre antérieure avait garanti en quelque sorte les bases discursives de ce changement. Faut-il rappeler que presque la totalité de ses écrits (sauf la nouvelle *la Main de Pilawiec*) utilise, à cette époque-là déjà, la narration à la première personne ? Les premières tentatives autobiographiques appliquées avec zèle remontent sans doute à la rédaction des *Lettres à Madame Z* (1957) lesquelles mettent à contribution un quasi-essai axé sur les phénomènes culturels de l'époque et teinté d'une forte couleur didactique. La plus grande trouvaille stylistique de ce temps-là est incontestablement le monologue intérieur qu'utilise l'auteur de ces lettres imaginaires destinées à une dame cultivée du quartier Zoliborze de Varsovie. La technique du monologue intérieur est également développée dans le cycle des nouvelles *Romantyczność* (1960) où d'astucieuses trouvailles narratologiques accom-

10. Kazimierz BRANDYS, *Carnet, Paris-New York-Paris*, 1982-1984 (traduit du polonais par Thérèse Douchy), Paris, Gallimard, 1987, p. 134-135.

11. Voir Kazimierz WYKA, Kazimierz, *Pogranicze powieści*, Varsovie, Czytelnik, 1974, 1989, p. 194.

pagnent un discours intérieur dramatisé dont la souplesse permet de le dévier vers un nouveau type du monologue dit « énoncé » (*monolog wypowiedziany*) magistralement mis en application dans *L'Art d'être aimée*. En revanche, les références qui sont faites dans les *Lettres à Madame Z* au *Journal* de Benjamin Constant, aux *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau où encore à la *Vie de Henri Brulard* de Stendhal paraissent d'ores et déjà prémonitoires de futurs développements artistiques. De même, les jeux fictionnels que l'écrivain des « souvenirs du temps présent » impose à son interlocutrice font apparaître la figure à peine dissimulée de l'auteur omniprésent, le seul responsable du roman. Ceci a lieu lorsque, par exemple, le narrateur fait une remarque auto ironique en prétendant *expressis verbis* que Kazimierz Brandys pratique dans son œuvre l'art du monologue intérieur moderne (fin du chap. 8).

La théorie de l'homme-comédien dont la vie est composée de masques et d'emplois fourbes débouche dans la nouvelle *Sobie i panstwu* (Face à soi-même et aux autres) sur une série d'aphorismes et de maximes, qualité de style qui va bientôt s'affirmer dans d'autres textes. Le roman *Façon d'être* (traduit par Allan Kosko et paru en 1968 chez Gallimard), soumis exceptionnellement à la règle de la troisième personne du singulier, va plus loin dans l'exploration des formes discursives en gratifiant son personnage principal de la technique de *stream*, une sorte de murmure intérieur modulé au fil du temps qui opère une véritable remise en question de sa destinée. Une telle narration subjectivée fait surtout valoir l'éclatement de la personnalité du héros. Dans tous ces cas, il s'agit bien des textes indéterminés et aléatoires ; le lecteur peut les lire soit comme un roman soit comme une autobiographie ou alors cumuler les deux modes de lecture.

L'apparition de *Jocker* (1964) et de *Rynek* (La Place du marché) (1966) marque incontestablement une nouvelle étape dans la façon de concevoir le roman. Le lecteur, thématiqué dans le texte, y acquiert un statut à l'échelle nationale (il s'agit d'un Polonais représentatif de la Pologne populaire des années 1960). On dirait que l'auteur prend cette fois-ci un malin plaisir à dialoguer surtout avec soi-même dans le souci de préserver sa propre identité face aux dangers de la politique et de l'histoire. C'est la période où les fréquentes séances dans l'atelier de l'écrivain conduisent Brandys vers les techniques d'une autobiographie de plus en plus avouée. Dans ces deux récits, la narration est assurée par un célèbre écrivain polonais qui livre ses pensées aux lecteurs potentiels (nommés ou non) sous la forme d'un journal de bord, balisé de dates et de repères biographiques (séjour à Obory, voyage en Amérique, etc.). Dans *Rynek* l'auteur forge enfin la formule de son auto-roman qui renvoie entre autres aux multiples expériences de Tadeusz Boy-Zeleński, illustre traducteur et écrivain de l'entre-deux-guerres. Il s'agit là en fait d'un récit autoréférentiel qui, à force de manier habilement la

fiction et la réalité, permet de faire ressortir l'essentiel du message véhiculé par un moi-je écrivain. À ce titre, certaines pages de *Rynek* annoncent, par anticipation, l'esthétique tant pressentie du futur journal intellectuel. Kazimierz Brandy y abat publiquement ses cartes. Il ose pour la première fois dénoncer ouvertement le contrat romanesque fondé sur la séparation obligatoire entre l'auteur et le personnage central du récit. Il l'exprime en ces termes :

C'est l'un des procédés du roman : le pacte de l'absence est toujours de mise selon lequel l'auteur se dissimule sous un « je » formel. L'on pourrait cependant aller plus loin : casser le pacte initial et promouvoir l'expression apparemment authentique de soi-même, arriver avec ses propres données personnelles pour faire apparaître sa propre histoire. Ceci ouvrirait les perspectives d'une nouvelle fiction : un carnet-mémoire conçu de telle façon que la proportion entre fiction et vérité puisse être déplacée. L'auteur deviendrait alors le personnage principal¹² [...]

Bien sûr, ces remarques se trouvent insérées, comme d'habitude, dans la structure narrative du récit. On y trouve des commentaires concernant les précédents textes de Brandys au même titre que des esquisses de ses projets d'avenir. L'idée que la fiction égale la réalité (et *vice versa*) est exploitée dans les œuvres suivantes comme *Rondo* (1968) ou les *Variations postales* (1970), cette dernière étant construite selon la formule du roman épistolaire. Mais ce sont particulièrement les pseudo-citations empruntées à l'œuvre imaginaire d'un soi-disant auteur sarmate, Erasme Lysowski, qui permettent de réaliser, dans le récit *Pomysł* (1974) (le *Troisième Henri*), une véritable fiction de la genèse d'un genre littéraire ancien. Ce genre narratif particulier fait penser à un essai issu de la tradition nobiliaire, mais son existence dans la Pologne baroque s'avère purement hypothétique¹³.

L'auteur du *Troisième Henri*, Crusoé, professeur de littérature invité par une université américaine, déforme consciemment ses cours en évoquant des œuvres et des auteurs fictifs afin de prouver à ses étudiants que l'histoire littéraire n'est pas fondée sur des faits objectifs, mais sur des stéréotypes mentaux, des semi-vérités et des mensonges.

12. Kazimierz BRANDYS, *Rynek* [La Place du marché], Varsovie, Czytelnik 1972, p. 154, traduit par M.T.

13. Voir Ryszard NYCZ, «Intertekstualność i jej zakresy», [Intertextualité et ses ressorts] in *Między tekstami* [Entre les textes], Varsovie, 1992, p. 22.

La remise en question de l'illusion littéraire en tant que valeur constitutive de l'œuvre romanesque devient en fin de compte la pierre angulaire d'une écriture par excellence autobiographique qui trouve son ancrage dans les *Carnets* (1978-1987). Pendant neuf ans, Kazimierz Brandys nous invite à partager avec lui ses dilemmes littéraires. Il nous explique également les raisons de son adhésion à la forme de journal, lit les souvenirs de Johanna Schopenhauer et ne cache pas son admiration pour l'autocréation de W. Gombrowicz (*Carnets de Varsovie*). Cette démarche mentale sera synthétisée après coup, dans ses *Charaktery i Pisma* (1991) (Hôtel d'Alsace et autres adresses) où l'évocation des illustres prototypes de l'art de journal intime occupera une place considérable. Comme par hasard, il y sera question du *Journal* d'André Gide, de celui de son amie, Maria Van Rysselbergue, de l'autobiographie de Klaus Mann ou encore du *Journal littéraire* en quatre volumes de Paul Léautaud (rédigé à la plume d'oise).

À travers l'écriture autobiographique l'auteur de *Nierzeczywistość* (l'Irréalité) crée sa propre existence, car c'est bien autour de cette écriture que s'organisent ses pensées, ses lectures, ses habitudes. Certes, il songe déjà en 1984 à tronquer le « je-moi » pour la troisième personne, ce qui lui donne l'occasion de développer la théorie inverse à celle exprimée jadis dans *Rynek* :

revenir [...] à la fiction avec l'omniscient qui raconte ce qui se passe (*Carnets Paris* -New York-Paris, p. 296).

Une année plus tard il découvre non sans surprise qu'il n'écrit plus de roman depuis huit ans, c'est-à-dire depuis la publication de *Rondo*, en juin 1977. C'est parce que, se console-t-il,

le roman contemporain remonte le temps, vers l'époque d'avant le XIX^e siècle en se fractionnant en journal intime et intellectuel, en mémoires, essai, témoignage, libelle politique, biographie, pamphlet et conte philosophique, sans compter en outre les diverses formes de prophéties (*Carnets Paris*, p. 35).

Quelles sont les raisons de l'abandon de la construction romanesque ? C'est bien aux critiques de trancher le nœud de la question.

En effet, l'interrogation, si typique de Brandys, à propos du roman et de l'autobiographie, le situe dans un vaste courant de la pensée critique moderne. Définissant l'autobiographie dans son étude, Philippe Lejeune déclare caduque l'hypothèse d'un ouvrage romanesque explicite, alors que par ailleurs, le narrateur et le personnage y porteraient le même nom. Or Serge Doubrovski, critique littéraire et romancier, reçut cette analyse comme un défi qu'il décida de relever en publiant, en 1977, son livre intitulé *Fils* dont la narration était exprimée à la pre-

mière personne du singulier et dont le héros était précisément Serge Doubrovski lui-même. L'écrivain proclama alors haut et fort que son texte relevait du « pacte autobiographique » et l'affubla du terme d'autofiction. On pourrait d'ailleurs citer d'autres exemples. Après tout, le *Trans-Atlantique* de Witold Gombrowicz peut être aussi considéré comme une autofiction.

Nous pouvons constater que, dans tous les cas de figure, l'autofiction joue délibérément avec les deux pactes, romanesque et autobiographique, en les superposant sans cesse, n'en déplaçant à certains critiques. Le succès du terme d'autofiction (qui s'apparente notoirement à celui d'auto-roman), témoigne d'une évolution contemporaine du roman de plus en plus gagé sur un retour manifeste du discours autobiographique. L'auteur de *Rynek* l'avait bien compris lorsqu'il soutenait à la fin des années 1960 qu'un Stendhal de notre temps serait davantage occupé à rédiger la *Vie de Henri Brulard* ou bien les *Souvenirs d'égotisme que le Rouge et le Noir* ou la *Chartreuse de Parme*¹⁴.

L'on convient facilement que le dialogue continu entre autobiographie et roman traverse de nos jours une période particulièrement intense et ce problème devient une véritable obsession pour Kazimierz Brandys. À son avis, l'autobiographie se renouvelle le mieux à la faveur de prestiges romanesques. Mais, paradoxalement, le vrai piquant ne réside pas pour lui tant dans le romanesque que dans l'autobiographique. L'auteur des *Carnets* pressent bien que l'auto-roman se développe dans cet espace sans limites et comme indéterminé de la littérature moderne que décrit si bien Gérard Genette¹⁵.

Sans parler d'une autre question, plus épineuse celle-ci, qui est celle de la dépréciation du rôle de l'écrivain dans le monde d'aujourd'hui, question qui mériterait d'être traitée à part.

Née du roman, l'autobiographie semble y retourner, ce qui explique sans doute l'insatisfaction croissante de Kazimierz Brandys à propos de ses *Carnets*. Il formule alors sa pensée de la manière suivante :

[...] si je n'étais pas entravé par la forme. Je veux dire la première personne du singulier. Et, plus précisément, ma propre personne qui écrit les *Carnets*. Il existe une certaine limite que je m'efforce de ne pas transgresser en disant moi-je. [...] Parlant de soi en prose, il faut continuellement veiller à ne pas se laisser manger par soi-même.

14. Kazimierz BRANDYS, *Rynek*, *op. cit.*, p. 155-156.

15. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1972, p. 265.

L'appétit de son propre moi éveille tout d'abord l'énergie d'écrire, mais cette faim a les yeux plus gros que le ventre et bientôt on éprouve une indigestion¹⁶.

Suite à un sentiment d'usure, il élabore aussitôt une nouvelle définition susceptible de maintenir intact le pacte romanesque dans le cadre d'un journal de bord :

Les *Carnets*, dit-il, ne sont pas un journal dans lequel on note au jour le jour des événements et des réflexions ni des Mémoires dans lesquels on consigne sa biographie. C'est la narration construite et non imaginaire d'une vie¹⁷.

Dorénavant cette affirmation s'annonce comme un vrai programme.

L'expérience se révèle donc analogue à celle de l'écriture romanesque ; il s'agit toujours d'écarter le fortuit et de retenir le vécu. La poétique de *Zapamiętane* (1993) ne modifie pas sensiblement les données du problème, sauf que le journal-roman se mue cette fois-ci en journal-essai, c'est-à-dire en un sac ou un fourre-tout à travers lequel l'auteur organise mieux encore un voyage vers lui-même. Ceci représente pour lui une pause qui lui permet peut-être de reprendre son souffle. Car l'aboutissement de tous ses efforts, ce seront assurément les *Aventures de Robinson*.

Nous serions tentés de dire que cette dernière œuvre de Brandys s'apparente à une autobiographie-testament poétique. En tout cas elle est celle qui s'efforce de concilier le mieux ce qui, à première vue, paraît inconciliable, de mettre enfin véritablement en mouvement la construction, fort problématique, du journal-roman. Il s'y agit de joindre la sincérité (impossible) des confessions à une narration fictionnelle et en même temps se libérer des unes et de l'autre. Les toutes premières phrases du livre sont rédigées à la troisième personne du singulier, ce qui attire d'emblée notre attention vers le procédé dit romanesque. Mais cette tentative est aussitôt déjouée lorsque l'auteur reprend la narration, tant récriminée, à la première personne :

Od tego zacząłem moja nowa książkę (Voilà comment j'ai commencé mon nouveau livre)¹⁸.

Dans les *Aventures de Robinson* l'auteur nous fournit sa propre généalogie du titre, ce qui d'ailleurs décourage certains critiques qui, de ce fait, se croient écar-

16. Kazimierz BRANDYS, *Carnets, Paris-New York-Paris*, 1982-1984, op. cit., p. 295-296.

17. Kazimierz BRANDYS *Carnets*, Paris 1985-1987, op. cit., p. 123.

18. Kazimierz BRANDYS, *Przygody Robinsona*, op. cit., p. 5.

tés de l'univers interprétatif de l'œuvre. Peut-on, dans le fond, dire mieux et plus que l'auteur lui-même ? Ce qui est tout de même flagrant, c'est que Brandys joue consciemment avec le *Pacte autobiographique* pour en dévier en définitive le sens. Nous savons que l'auteur de l'autobiographie est censé poser ouvertement son identité avec le personnage principal. Or la *Vie et les aventures de Robinson Crusoe* de Daniel Defoe auxquelles la référence est faite dans le livre, (tout comme, par exemple, dans un autre registre, les *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar) furent au départ une entorse à la règle autobiographique dans la mesure où le port du même nom (auteur-personnage) n'y était point respecté. Il s'agit donc, déjà dans le cas de Defoe, d'une autobiographie fictive ou détournée¹⁹.

La démarche de Brandys est donc ironique et allusive, car elle renvoie à un concept ancien qu'elle fait aussitôt éclater. Le titre donne en effet le nom du narrateur et du personnage, mais celui de l'auteur réel, Kazimierz Brandys, est soigneusement dissocié sur la couverture. Ce procédé génère une certaine confusion, même si le lecteur n'est pas tout à fait dupe de l'histoire en étant capable lui-même de faire l'amalgame entre les trois instances d'énonciation qui sont l'auteur, le narrateur et le personnage. D'un côté celui qui parle reconnaît qu'il est saturé par la fiction romanesque, de l'autre, il adopte une manière et un style, lesquels, comparés aux cogitations des *Carnets*, se rapprochent davantage de l'art fictionnel.

Nous voilà donc de nouveau installés dans un jeu dont nous n'arrivons pas tout de suite à déceler les règles. Cependant, nous pressentons confusément que le terrain est miné. Au bout de quelques pages de lecture, la question revient lancinante : avons-nous vraiment à faire à une autobiographie ?

Ce qu'on peut dire, c'est que les nombreux rêves suscités par les drogues et les stupéfiants permettent au narrateur d'opérer un retour à la fiction sans porter atteinte au principe de la réalité. Il y a même plus : Brandys prétend écrire ce livre grâce à des visions et des songes qui le transportent, sur son lit d'hôpital, vers un ailleurs coloré et fécond. Cette expérience se traduit dans la pratique par l'apparition de fragments de texte surréalistes dont il n'y a peut-être pas eu d'équivalent dans la littérature polonaise depuis les performances psychédéliques de Stanisław Witkacy... S'agit-il d'un Robinson moderne égaré dans une île perdue de la cité hospitalière ? Cette interprétation ne paraît pas tout à fait plausible quand on apprend que le héros s'était précisément senti solitaire, jadis à Varsovie, dans le milieu de la faune littéraire qui présentait pour lui, à cette époque-là déjà, les vraies caractéristiques d'une « île déserte » (p. 37).

19. Voir Damien ZANONE, *L'Autobiographie*, Paris, Ellipses, Collection « Thèmes et Études » 1996, p. 10.

Ce qui surprend, par contre, c'est la complémentarité et la cohérence du geste créateur. Robinson renvoie naturellement à Crusoé en déclenchant un mécanisme d'intertextualité qui relie magistralement les deux étapes différentes de l'activité littéraire de Kazimierz Brandys ; la matière fictionnelle du *Troisième Henri*, incarné par son protagoniste Crusoé, est ainsi corroborée par les fantasmagories provoquées par le dosage abusif de la morphine. Consciemment ou non, l'auteur de *Robinson* s'efforce de compléter les morceaux manquants du puzzle. Mais le plan onirique cède bientôt la place aux considérations lucides et pragmatiques. L'écrivain, avant de disparaître, décide de faire quelque rangement. Il classe, pour la dernière fois, les grands thèmes de sa vie, y compris celui de la judaïté, composante essentielle de sa personnalité. Il archive ses œuvres dont il donne un aperçu chiffré, évoque des prix littéraires qu'il avait reçus et d'autres qu'il aurait pu recevoir. En multipliant les apostrophes à soi-même, il s'efforce en même temps de rectifier une erreur trouvée dans le *Journal* de Maria Dąbrowska ou alors il esquisse à la hâte son dernier portrait de Jarosław Iwaszkiewicz. À cela il faut ajouter quelques retouches apportées à l'image de son père, des détails concernant la vie de ses ancêtres, des souvenirs de jeunesse et des notes de lecture. Là-dessus se greffe l'époustouflante histoire de son voisin de l'immeuble, le général Archambeaud dont la vraisemblance se révèle plus qu'incertaine.

Toutefois, ce qui nous interpelle le plus, c'est l'histoire de la belle Bérénice dont nous découvrons les différents visages tout au long du récit. Notons que le motif de l'enfant né hors du mariage accuse, dans l'œuvre de Brandys, une étonnante récurrence. Qu'on se souvienne : la fille de Tola dans *Rondo*, le fils de Lukasz, la fille du metteur en scène dans *l'Art de la conversation* et, enfin, la fille de Iza B dans les *Aventures de Robinson* dont l'histoire reste d'ailleurs dans un rapport étrange avec celle de Nina R de *Zapamiętane*, prototype probable, celle-ci, de Nina Willman de *Rondo*. L'interrogation surgit, presque inopportune : Kazimierz Brandys a-t-il vraiment eu un enfant naturel, fruit d'une liaison extraconjugale ?

Quoi qu'on puisse en penser, les questions semblent être plus pertinentes que les réponses qu'on pourrait y apporter.

L'on voit bien que le roman est comme un large fleuve porteur de nombreux courants. L'un d'eux, l'autobiographie, s'en est séparé pendant deux siècles en un bras divergent au point de paraître un cours indépendant au destin émancipé. L'auto-roman de Brandys est-il à même d'effectuer un retour à la source ? Le projet artistique de l'auteur des *Carnets* semble être mené à bien à travers un affrontement dialectique (volontairement articulé) entre la fiction romanesque et les différentes formes du journal. C'est bien l'autobiographie qui établit une sorte de séparation entre les deux moi (celui de l'énoncé, celui de l'énonciation), entre la personne écrivant et la personne qu'elle décrit. De surcroît, il s'agit à tout moment

de réactualiser la vision « réaliste » des choses, d'interpeller des apparences qui s'offrent à notre regard, sans pour autant renoncer à la conscience, au souci fondamental de la construction littéraire.

Brandys s'efforce d'arracher le roman à sa fonction exclusivement narrative, génératrice de fables et de récits, pour l'investir parallèlement d'un autre devoir, celui de restaurer un contact privilégié avec le bruissement du monde quotidien. En toute lucidité, il mène un jeu qui le conduit au démontage de ses propres procédés artistiques. L'écart du moi au moi se réduit alors progressivement en faisant apparaître, dans les *Aventures de Robinson*, non pas l'écrivain magicien des formes, mais l'homme qui, à l'instar de Montaigne, porte en soi la forme entière de l'humaine condition et qui espère fixer, à travers son œuvre, la sempiternelle trace de sa vie.

On imagine des mondes fictifs pour combattre l'approche du néant, lisons-nous dans *Hôtel d'Alsace*²⁰.

L'appétit de fiction semble être aussi puissant chez l'homme que l'appétit de vérité. Nous pourrions presque répéter après William Blake que l'imagination est l'unique source de la vérité.

Le rapport du réel à l'irréel a été maintes fois souligné par l'auteur de *En Pologne, c'est-à-dire nulle part...* Celui-ci, même s'il est en train de rédiger un sommet de l'autobiographie, annonce à qui veut l'entendre qu'il construit un roman. Il s'en est expliqué directement dans *Jocker* en constatant que dans certaines situations la réalité devient une invention incalculable dans la mesure où la vérité s'apparente à la schizophrénie. C'est alors que les fictions substitutives ou compensatoires se chargent du maintien de la vie²¹. De cette manière les *Aieuls*, inventés par Mickiewicz, ont infléchi, en 1968, le cours de l'histoire de la Pologne populaire en donnant le point de départ à une révolte des étudiants suivie de celle des intellectuels. On apprend aussi qu'un Piłsudski inventé de toutes pièces aurait pu avoir le même impact sur le psychisme de la nation polonaise que Piłsudski authentique. Reste à espérer que Kazimierz Brandys, qui s'était inventé lui-même dans ses *Carnets*, va, lui aussi, laisser une empreinte durable sur notre vie et notre imagination. Reconnaissons enfin qu'il était malgré tout légitime et judicieux de la part de l'auteur de *Sposób bycia* (Façon d'être) de chercher refuge du côté de la fiction, de s'obstiner, tout au long de sa vie de romancier, à brouiller systématiquement

20. Kazimierz BRANDYS, *Hôtel d'Alsace et autres adresses* [Charaktery i pisma, 1991], Paris, Gallimard, 1992 (traduit du polonais par Jean-Yves Erhel), p. 120.

21. Kazimierz BRANDYS, *Dżoker* [Jocker], Varsovie, Państwowy instytut wydawniczy, 1966, p. 194.

quement les pistes, à inventer d'innombrables codes de la narration. Rappelons aussi, qu'une fois libéré de la chrysalide du roman, l'auteur-autobiographe n'a pas totalement déserté le royaume de l'imaginaire. Il a continué à explorer l'univers des songes, à emprunter les sentiers tortueux de l'inconscient. Car la vraie question que nous nous posons semble être toujours la même : l'autobiographie dite « authentique », à admettre qu'elle existe, peut-elle déboucher sur autre chose qu'une mauvaise tragédie ?

La recherche de l'intime est une chose qui caractérise la prose de Kazimierz Brandys. Mais ce qui est aussi pertinent dans sa façon de se situer dans le monde, c'est l'interrogation constante sur le statut du réel et de la fiction. Les tentatives autobiographiques, sous leurs différentes formes, du journal intime au récit de vie prétendument factuel, n'est pas seulement un rapport avec le lecteur virtuel, mais une relation à soi-même, à un moi énigmatique pour celui qui est censé le révéler au public dans toute sa vérité.

Bibliographie

- BRANDYS, Kazimierz, *Carnets, Paris, 1985-1987*, Paris, Gallimard, 1990.
- BRANDYS, Kazimierz, *Carnets, Paris-New York-Paris, 1982-1984*, Paris, Gallimard, 1987.
- BRANDYS, Kazimierz, *Carnets de Varsovie, 1978-1981*, Paris, Gallimard, 1985.
- BRANDYS, Kazimierz, *Dzoker* [Jocker], Varsovie, Państwowy instytut wydawniczy, 1966.
- BRANDYS, Kazimierz, *Hôtel d'Alsace et autres adresses [Charaktery i pisma (1991)]*, Paris, Gallimard, 1992.
- BRANDYS, Kazimierz, *Listy do pani Z.* [Lettres à Madame Z], Varsovie, Czytelnik, 1968.
- BRANDYS, Kazimierz, *Przygody Robinsona* [Les Aventures de Robinson], Varsovie, Iskry, 1999.
- BRANDYS Kazimierz, *Rynek* [La Place du marché], Czytelnik Varsovie, 1972.

CZAPLINSKI, Przemysław, *Literatura polska 1976-1998* [Littérature polonaise 1976-1998], chap. « La question de la forme : l'absence de la former, les sylvés postmodernes », Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1999.

CZYŻAK, Agnieszka, *Kazimierz Brandys*, Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 1998.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, collection « Poétique ».

JAROSINSKI, Zbigniew, « Świadectwa Kazimierza Brandysa », in *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, Varsovie, IBL PAN, 1996.

KANDZIORA, Jerzy, « Retoryka 'Miesiący' Kazimierza Brandysa », Wrocław, *Pamiętnik Literacki*, 1989, z. 4.

LEJEUNE, Philippe, *le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, [1975], 1996.

NYCZ, Ryszard, « Intertekstualność i jej zakresy » [Intertextualité et ses ressorts] in *Między tekstami* [Entre les textes], Varsovie, 1992.

WOŁK, Marcin, « Gatunkowość *Dżokera* i *Rynku* Kazimierza Brandysa » in *Acta Universitatis Nicolai Copernici*, Filologia Polska XLVII, Cahier 305, Toruń, 1996.

WOŁK, Marcin, « Tekstowe wykładniki stylizacji dziennikowej w autopowiesciach Kazimierza Brandysa - perspektywa odbioru » in *Acta Universitatis Nicolai Copernici*, Filologia Polska XLIX, Cahier 315, Toruń, 1997.

WOŁK, Marcin, « Autointertekstualność i pierwsza osoba. Przypadek *Nierzeczywistości* i *Ronda* Kazimierza Brandysa » in *Pamiętnik Literacki*, XC, Wrocław, 1999, Z. 3.

WYKA, Kazimierz, *Pogranicze powieści*, Varsovie, Czytelnik, [1974] 1989.

ZALESKI, Marek, « O Miesiącach Kazimierza Brandysa », in *Literatura le obecna*, Londres, Polonia Book Fund LTD, 1984.

ZANONE, Damien, *l'Autobiographie*, Paris, Ellipses, 1996, collection « Thèmes et Études ».

Résumé : la prose de Kazimierz Brandys exhibe un questionnement constant à propos de ses structures narratives. On y découvre différents stratagèmes au niveau de l'organisation de la fiction littéraire : crypto-biographie, mélange de genres et de styles, décomposition des formes discursives, auto-crédation, auto-commentaire (relectures des oeuvres précédentes selon le principe de la distanciation), stylisation romantique, etc. Les signes de l'écriture s'opposent de manière pathétique aux notes de diariste scrutant inlassablement les réalités quotidiennes. La rhétorique de l'auteur de *Lettres à Madame Z* ne fait jamais abstraction de l'horizon d'attente des lecteurs du moment, ceux qui abordent le texte dans un lieu et un temps bien définis. Le projet artistique des *Carnets* semble être mené à bien à travers un affrontement dialectique (volontairement articulé) entre la fiction romanesque et le journal de bord. C'est bien l'autobiographie qui établit une sorte de séparation programmée entre les deux moi (celui de l'énoncé, celui de l'énonciation), entre la personne écrivant et le personnage qu'elle décrit. De surcroît, il s'agit à tout moment de réactualiser la vision « réaliste » des choses perçues au fil des jours, sans toutefois renoncer à la conscience, au souci fondamental de la performance littéraire. Brandys s'efforce d'arracher le roman à sa fonction exclusivement narrative, génératrice de fables et de récits, pour l'investir parallèlement d'un autre devoir, celui de restaurer un contact privilégié avec le monde ambiant.

Abstract: The prose of Kazimierz Brandys shows a constant questioning about its narrative structures. It reveals different tricks concerning the organization of the literary fiction: crypto-biography, mixing genres and styles, decomposition of discursive forms, self-creation, self-review (reinterpretations of previous works on the principle of distancing), romantic stylization, etc. Writing signs are pathetically opposed with notes of diarist tirelessly scrutinizing the daily realities. The rhetoric of the author of Letters to Ms Z never disregards the horizon of the readers expectations, The artistic project of The Notebooks seems to be carried out through a dialectic confrontation (voluntarily articulated) between romantic fiction and the logbook. Indeed, Autobiography establishes a kind of separation between the two programmed me (the one of the statement, and of the enunciation), between the writing person and the described character. Moreover, at any time the purpose is to update the vision of «realistic» things perceived, without sacrificing the consciousness, the fundamental concern of literary performance. Brandys tries to snatch the romance of its only narrative function, creating fables and stories, and invest alongside another duty, that of restoring a privileged contact with the surrounding world.

Streszczenie: Proza Kazimierza Brandysa ujawnia liczne eksperymenty narracyjne. Przybiera ona formy gatunkowe takie jak krypto-biografia, powieść auto-

tematyczna, powieść epistolarna, wywiad radiowy, reportaż, nota do wydawcy, scenariusz filmowy itp. Eseiizacja opowiadań, estetyka fragmentu, montaż utworu z kawalków innych tekstów, to typowe cechy wypowiedzi sylwicznych. Natomiast mniej więcej od połowy lat siedemdziesiątych autor *Nierzeczywistości i Ronda* próbuje sys-tematycznie łączyć formułę wypowiedzi powieściowej z dokumentaryzmem. Odtąd właśnie autobiografia, jako określone i wybrane miejsce kreacyjnych zmagania, pozwala Brandysowi na programowe rozszczepienie "ja" autorskiego od "ja" bohatera opowiadającego. Metoda ta prowadzi go nieuchronnie do załamania i falowania głównych linii kompozycyjnych. Technika przebrań fabularnych oraz dialektycznych zderzeń świata fikcjonalnego z rzeczywistym rzuca podwaliny pod oryginalny rodzaj poetyki, której ramy umacniają się w miarę jak doskonalą się środki warsztatowe pisarza od powieści do dziennika i od dziennika do powieści. *Przygody Robinsona* jawią się nam, w zestawieniu z *Rondem*, *Miesiącami czy Zapamiętanym* jako częściowy (choć nie całkowity) powrót do literackiej fikcji sensu stricto, a przynajmniej do kilku jej koronnych atrybutów. Tak więc w konsekwencji zwyczajna świadoma gra z czytelnikiem, która staje się atrakcyjną sprzężną utworu. Przeszczep fikcji w prawdziwe przeżycia autora nie udaje się, albowiem fikcja i nieprawda to dwie różne sprawy nie przystające do siebie. Po przeczytaniu tej powieści mamy wrażenie, że Kazimierz Brandys jest świadom faktu, iż "autentyczna", godna zaufania autobiografia, gdyby nawet przyjąć, że taka istnieje, może co najwyżej, biorąc pod uwagę niedoskonałość wszelkiej konwencji *reality show*, pretendować do rangi nieudanej tragedii.