

Jean Delaperrière

***L'oeuvre romanesque de Tadeusz Konwicki :
un chemin existentiel***

Avec la rupture de 1989 et l'entrée en scène d'une nouvelle génération d'écrivains, le regard sur la production littéraire en Pologne dans la deuxième moitié du XX^e siècle s'est sensiblement modifié. Les noms que l'on retient spontanément sont ceux d'auteurs qui se sont imposés par l'ampleur ou la force de leur œuvre, qu'ils aient choisi l'exil (Czesław Miłosz en est une figure emblématique) ou la dissidence intérieure (incarnée, notamment à partir de 1977, par Tadeusz Konwicki). Ce dernier occupe d'ailleurs une place assez singulière dans la mesure où il est peut-être le seul écrivain à avoir été présent, dans les années cinquante, sur la liste des lectures scolaires obligatoires avec son roman *Przy Budowie* (Sur le chantier) et à y figurer encore un demi-siècle plus tard, cette fois avec *La petite Apocalypse* (Mała Apokalipsa), un roman d'inspiration et de portée radicalement opposées. Peu d'auteurs contemporains peuvent se targuer d'avoir accompli pareil « exploit » qui, d'un point de vue extérieur, résume assez bien le cheminement de Konwicki, partant d'une période où il se fait le prosélyte du marxisme (1947-1956), pour devenir, à partir de 1976, l'un des critiques les plus incisifs du régime de la Pologne Populaire. Cette vision fondée sur des critères idéologiques ou politiques serait très réductrice et trahirait une indifférence injuste à l'égard des exigences intérieures et de la vocation profonde de l'écrivain. Si elle a parfois cours, c'est peut-être qu'elle offre au lecteur un schéma d'interprétation assez commode, surtout face à des romans dont certains sont assez déconcertants et face à une œuvre dont la discontinuité est assez frappante : il suffit pour s'en convaincre d'un rapide parcours chronologique.

Rojsty (Les Marécages), le premier roman de Konwicki, date de 1947. Ce livre, dont la forme narrative ne témoigne d'aucune recherche particulière, n'est pas le fruit d'un projet littéraire. Pour Konwicki,

l'important était de se libérer de la tension physique et morale qu'il avait endurée en tant que maquisard tout au long de l'hiver 1944/45 dans les forêts des environs de Wilno. Certains ont vu dans ce livre une attaque contre l'AK (l'Armée de l'Intérieur) en lutte contre l'occupant allemand, puis soviétique, alors que dans l'esprit de Konwicki, il s'agissait avant tout de dénoncer la légèreté de ses supérieurs envers une génération jeune, idéaliste et promise au sacrifice.

Toujours est-il que ce cri de révolte ne pouvait évidemment être approuvé par les autorités politiques de l'époque et Konwicki dut attendre le dégel de 1956 pour que la censure l'autorise à le publier. Entre-temps, Konwicki avait adhéré sans restriction au régime marxiste et avait fait allégeance au nouveau pouvoir. En tant qu'écrivain, il avait donc endossé la doctrine du réalisme socialiste. Quatre romans vont marquer cette période : *Przy Budowie* (Sur le Chantier, 1950), *Godzina smutku* (L'Heure de tristesse, 1954), *Władza* (Le Pouvoir, 1954-55) et *Z oblężonego miasta* (De la ville assiégée, 1956). Tous ces romans reflètent l'idéologie dominante et montrent que Konwicki semble se contenter de la fonction instrumentale à laquelle il a accepté d'être réduit. Néanmoins, une réflexion commence à s'y faire jour dans la mesure où dans *l'Heure de tristesse* et *De la ville assiégée*, l'intrigue prend en compte la question du retentissement de l'engagement idéologique et politique sur la vie personnelle, les liens affectifs et les relations sentimentales.

Outre les péripéties politiques, la prise en compte de l'individualité en tant que source de questionnement existentiel amènera Konwicki à renoncer, à partir de 1956, à ce qu'il appelle « la fonction servile de la littérature ». Il commence alors à donner à son œuvre une tonalité beaucoup plus subjective ouvrant la voie à l'onirisme, au lyrisme, à la fantaisie... Les héros qu'il met en scène sont pour ainsi dire des héros « neufs » : enfants (*Dziura w niebie* : *Le Trou dans le ciel*, 1959 ; *Zwierzoczekłoupiór* : *Bêthofantôme*, 1969), adolescents (*Kronika wypadków miłosnych* : *Chronique des événements amoureux*, 1974) ou personnages que des circonstances mystérieuses ont privés de leur mémoire (*Wniebowstąpienie* : *L'Ascension*, 1967 ; *Nic albo nic* : *Rien ou rien*, 1971). C'est dans cette période que naît autour de l'œuvre de

Konwicki le mythe des confins, des « petites patries », souvent associé au mythe du paradis de l'enfance. Dans toute cette séquence qui le ramène vers ses origines, vers l'enfance, Konwicki déploie toute une gamme de procédés et de techniques qui brisent la structure narrative habituelle, témoignant ainsi d'une quête presque fiévreuse – et parfois exigeante pour le lecteur – d'un au-delà de l'espace romanesque traditionnel.

À partir de 1977 – début d'une troisième période de sa production – cette recherche prend une allure plus apaisée. Konwicki amalgame et synthétise ces nouvelles formes et les met au service d'une écriture laissant toujours autant de place à la subjectivité, mais tournée vers le présent, vers une réflexion sur les rapports de l'individu et de la collectivité, *hic et nunc*, dans une société verrouillée, mais qu'il refuse de quitter malgré la tentation de l'exil. De 1977 à 1984 naîtront trois romans (*Kompleks polski : Le Complexe polonais*, 1977 ; *Mala Apokalipsa : La petite Apocalypse*, 1979 ; *Rzeka podziemna, podziemne ptaki : Fleuve souterrain, oiseaux de nuit*, 1984) qui forment une triade politique de grande envergure. Konwicki apparaît dès lors comme l'un des principaux dissidents du moment et ses livres rencontrent un écho très favorable aussi bien en Pologne qu'à l'étranger.

Toutefois, au sein même de cette triade signe brutalement, dans une atmosphère de dépression, la fin du cycle politique. Konwicki entame alors la dernière période de sa création romanesque présentée plus explicitement comme un « jeu littéraire ». Dans les deux romans de cette dernière période (*Bohiń : Bohini, un manoir en Lituanie*, 1987 ; *Czytadlo : Roman de gare contemporain*, 1992), Konwicki témoigne en effet de son savoir-faire en matière de parodie, qui montre qu'il n'est dupe ni de lui-même ni de son époque, que ce soit sur le plan politique ou littéraire, et ne fait que souligner sa vision tragique de l'existence.

La diversité qui, d'une période à l'autre, caractérise les différents volets de la production romanesque de Konwicki – certains parleront de disparate – ne doit pas être perçue négativement ; il faut au contraire la considérer comme une incitation à rechercher ce qui en constitue l'unité profonde, d'autant que nous avons l'avantage de disposer désormais

d'une œuvre close et qui s'offre dans sa totalité : Konwicky a lui-même dit en 2006, après la publication de *Pamflet na siebie* (Pamphlet contre moi-même), qu'il « descendait du ring », laissant entendre par là qu'il n'écrirait plus. Autre signe probable d'achèvement définitif : dans l'édition récente¹, en douze volumes, de l'ensemble des œuvres de Konwicky par la « Gazeta Wyborcza », le dernier volume contient *Les Marécages*, premier des romans écrits par Konwicky, comme si celui-ci voulait signifier par là qu'il avait bouclé son œuvre, ce récit constituant à la fois un point de départ et d'aboutissement.

Par ailleurs, à l'intérieur même de la plupart des romans se manifeste une véritable hétérogénéité : Konwicky accumule les ruptures de ton, de mode de narration ; il refuse le récit linéaire, le fait éclater, introduit des fragments étrangers à l'intrigue, etc. Konwicky étant également réalisateur de films, certains critiques s'en sont autorisés pour parler à ce propos de collages, mais il s'agissait là d'une qualification un peu commode. Stanisław Beres² lui aussi fait allusion à cette hétérogénéité en évoquant le « caractère hybride et le mélange des genres » dans la prose de Konwicky. Diagnostic que semble confirmer Jan Walc, l'un des meilleurs connaisseurs de l'œuvre de Konwicky, qui, dès 1978, n'hésite pas en effet à utiliser le terme de « chaos » : « le chaos règne dans ses romans »³. Toutefois, ce même critique, avec beaucoup de perspicacité et de lucidité, insiste sur le sentiment de profonde unité qui résulte de « la lecture de toute la production romanesque de Konwicky », sentiment qu'il explicite en précisant que cette lecture « fait apparaître les liens étonnamment forts existant entre [s]es livres » et qu'elle « conduit presque à les considérer comme les tomes successifs d'un cycle romanesque ». Les romans ultérieurs de Konwicky ne feront que confirmer la justesse de cette intuition. Donc, malgré tout, unité, continuité que l'on pourrait sans doute rendre palpables en s'attachant à l'étude de certaines constantes ou récurrences, qu'il s'agisse de thèmes comme le suicide ou la culpabilité, de motifs

¹ En 2010.

² Stanisław Beres, *Un demi-siècle de purgatoire*, Noir sur Blanc, 1986, p. 317.

³ Jan Walc, « La méthode romanesque de Tadeusz Konwicky » in : *Tadeusz Konwicky, écrivain et cinéaste polonais d'aujourd'hui*, textes réunis par Héléne Włodarczyk, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1986, p. 8.

comme la forêt, le train ou l'interrogatoire. On choisira ici de retenir un élément structurel de la narration, à savoir un personnage qui, au fil de la création romanesque de Konwicki, va très vite devenir fondamental : le personnage d'écrivain.

Pourquoi un personnage d'écrivain ?

Jusqu'en 1974, dans les romans de Konwicki, les personnages d'écrivain se limitent à de brèves apparitions ; à partir de 1977 au contraire, l'écrivain est au centre, au cœur, de chaque roman : il en devient quasiment la substance. Les raisons qui ont amené Konwicki à structurer ses romans autour de ce type de personnage sont de différente nature. L'une des plus fondamentales tient sans doute à l'aversion profonde de Konwicki pour la littérature « épique » dans laquelle, confie-t-il à Bereś, « nous avons été élevés et dont nous avons plus que soupé ». Il reproche en effet à la formation qu'il a reçue dans les années trente de lui avoir fait découvrir exclusivement des romans construits sur le modèle traditionnel hérité du XIX^e siècle et d'en avoir fait une exploitation si excessive qu'elle a conduit les jeunes de sa génération, « sauvagement gavés de littérature », à rester prisonniers d'un « schéma dominant ». Pour se libérer de ce schéma, il lui a fallu traverser toute une réflexion sur les problèmes à la fois théoriques et techniques de la littérature et construire un type de roman dont le but ne soit pas de représenter le monde ou de faire naître une illusion, mais de mettre en scène un personnage prenant peu à peu conscience du monde qui l'entoure et cherchant à le comprendre, démarche d'essence philosophique. Dans cette perspective, l'écrivain fournit un personnage idéalement apte à ce rôle...

Konwicki s'insère donc dans le vaste courant du roman de la conscience – souvent réputée « malheureuse » – qui a dominé le XX^e siècle, à la suite notamment de Dostoïevski, dont il se plaît à souligner « la communauté d'esprit » qui le relie à lui, mais à la suite aussi des nombreux auteurs qui ont confié la narration à un héros s'exprimant à la première personne. Le roman d'artiste, fréquent au début du XX^e siècle, choisit généralement des héros écrivains. Pour sa part, même si le personnage principal de ses derniers romans est toujours un écrivain,

Konwicki n'en prend pas prétexte pour se livrer à des réflexions sur l'art, sur la création littéraire ou sur l'esthétique ou bien pour mettre en scène un héros cherchant à faire de sa vie une œuvre d'art. Ce qui l'intéresse, c'est de discerner, face à un monde opaque, quelle est sa place, quel est son rôle, dans l'espoir de dissiper le sentiment d'« étrangéité » qu'il ne cesse d'éprouver.

Un dernier facteur doit être mentionné : c'est la pression du genre autobiographique qui, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, connaît un essor considérable chacun semblant éprouver désormais le besoin d'exposer sa singularité dans un mouvement d'authenticité partagée. Or, cette tendance rejoint précisément l'une des aspirations les plus fondamentales de Konwicki. « Je souffre, dit-il, d'un besoin d'authenticité et de sincérité qui me fatigue et me travaille et qui gère ma vie depuis mon enfance »¹. À partir de 1976, il donnera libre cours à cet élan de sincérité avec plusieurs ouvrages ouvertement autobiographiques : cinq en tout, c'est-à-dire autant que de romans dans cette même période, comme s'il explorait parallèlement – et parfois simultanément – deux voies : celles de l'autobiographie et de la fiction, représentant chacune deux manières différentes de cerner la question de l'identité. Car, à partir du *Complexe polonais*, l'interrogation qui s'exprime avec insistance à travers le personnage d'écrivain est toujours la même : qui suis-je et que suis-je ?

Des questions qui vont tarauder Konwicki jusqu'à l'extrême limite de sa création littéraire. Le culte de l'individualité dans toute la culture du XX^e siècle y a sans doute contribué, mais les circonstances historiques et sociopolitiques ont aussi leur part. L'expérience fondatrice a été pour lui la déchirure brutale de 1944-45 qui le catapulte hors du monde « enchanté » de la Lituanie de son enfance dans la violence de la guerre, de la lutte armée, puis de l'exil (de Wilno à Varsovie). Vient ensuite le consentement à l'idéologie marxiste, servitude volontaire suivie d'un retrait total : à la fin des années soixante, exclu des circuits officiels de publication, marginalisé, Konwicki n'a plus de véritable existence et doit commencer à se reconstruire d'abord en tant qu'individu, mais surtout en tant qu'écrivain. La tâche est d'autant plus difficile que Konwicki

¹ Bereś, *op. cit.*, p. 228.

est conscient de la situation particulière de tout homme de lettres : dans *Le Complexe polonais*, il évoque ironiquement « la tendance de l'homme de lettres à se détacher de la terre »¹, qui le voue à la solitude, au sentiment d'être étranger, représenté métaphoriquement dans son œuvre par la maladie, la folie, voire la mort. Le troisième et dernier grand choc qui creuse la question de l'identité sera l'écroulement du bloc communiste en 1989, lequel coïncide avec l'arrivée d'une nouvelle génération d'écrivains nourrissant des préoccupations et des aspirations très éloignées des siennes. Auteur solitaire par choix, il s'en trouve encore plus isolé.

Volonté de déconstruire le roman traditionnel, mise en avant la vie de la conscience, tentation de l'autobiographie vont donc se conjuguer pour donner forme aux questions existentielles que Konwicki se pose en tant qu'individu et écrivain sur sa place et son rôle dans la société polonaise dont il sait parfaitement qu'elle est conditionnée par des conditions géopolitiques et historiques bien spécifiques. Ce sont donc ces questions qu'il va projeter à travers différents personnages d'écrivain présents dans son œuvre romanesque, personnages écartelés entre leur proximité autobiographique avec l'auteur et leur statut d'êtres de fiction.

Roman et autobiographie

La doctrine du réalisme socialiste interdisait évidemment à Konwicki de choisir comme héros un écrivain, fût-il des plus fervents communistes. On lui demandait avant tout d'élaborer des œuvres susceptibles d'éclairer et de guider le peuple. Néanmoins, on peut remarquer que dans *Les Marécages*, le héros-narrateur est éduqué, il appartient à l'intelligentsia ; de même, pour le héros de *De la Ville assiégée*, le dernier en date des romans « marxistes » de Konwicki : il s'agit d'un architecte qui se livre à une longue confession. Certes, ces deux héros ne sont pas écrivains, mais la narration les revêt d'une fonction proche de celle de tout écrivain pourvu d'une vie intérieure intense. C'est dans la deuxième période de la création romanesque de Konwicki (1959-1974) qu'apparaissent de véritables personnages d'écrivain qui seront autant

¹ *Le Complexe polonais*, Robert Laffont, 1988, p. 14.

de modèles possibles, comme si Konwicki les mettait successivement à l'épreuve. Dans un fragment de *l'Ascension*, il raconte l'ascension, puis la chute d'un auteur à succès, dont le souci majeur est d'obtenir la gloire et la faveur des autorités en place, y compris par les moyens les plus cyniques. Dans ce même roman, on rencontre un autre écrivain dont la doctrine est « le vrai, rien que le vrai », mais comme il n'a pas bien réfléchi à ce qu'est la vérité en littérature, il finit par ne rien écrire ! Pour sa part, le poète évoqué dans *Rien ou rien* a fâcheusement tendance à oublier les aspects les plus concrets et les plus humains de l'existence et se perd dans des textes totalement hermétiques. On trouve également d'autres spécimens d'écrivains comme ceux qui accordent à l'écriture une valeur mystique, tel Korsak, dans *la Clé des songes contemporains*, dont l'ambition est de faire tenir la totalité des connaissances dans un « grand livre », entreprise démesurée, évidemment vouée à l'échec ou bien encore monsieur Henryk, dans *la Chronique des événements amoureux*, poète désabusé qui ne croit plus ni au sens ni à la valeur de la création littéraire. Tous ces personnages n'ont qu'un rôle secondaire, mais leur importance vient de ce qu'ils sont tous négatifs, car ils illustrent en fait des comportements ou des tentations que Konwicki a pu observer en lui-même et autour de lui, en particulier lorsque jeune auteur, il travaillait à la rédaction de *Odrodzenie*, puis de *Nowa Kultura* et fréquentait les élites intellectuelles de son temps. Toute cette série de personnages témoigne de la volonté de Konwicki de régler ses comptes avec les milieux littéraires, de se démarquer du type d'écrivain qu'ils produisent et encouragent, mais aussi de créer sur le plan fictif un personnage susceptible d'assumer et de sublimer les préoccupations et les angoisses de son auteur.

C'est avec les deux ouvrages suivants, qu'il écrit presque coup sur coup, que Konwicki tente de répondre à la nécessité qui s'impose à lui : *Le Complexe polonais* (1977) et *La petite Apocalypse* (1979), qui forment un véritable diptyque. Au centre de chacun d'eux, un écrivain, personnage principal et en même temps narrateur. Dans *Le Complexe polonais*, il se nomme Tadeusz Konwicki, est âgé d'une cinquantaine d'années, habite Varsovie, non loin du palais de la Culture ; père de deux filles, il parle russe, a pris part à la résistance en 1944/45 ; il est en outre l'auteur de romans écrits durant les années staliniennes de la Pologne,

etc. Dans *La petite Apocalypse*, le héros écrivain a perdu son nom, il vit seul et surtout il a cessé d'écrire. Autant le premier personnage est lesté d'éléments qui l'inscrivent dans une réalité concrète, autant le second, malgré l'évocation souvent très précise des lieux et des milieux artistico-politiques de l'époque, prend une allure allégorique et va vers une forme d'évanescence : il se défait peu à peu en tant que personnage, comme s'il se conformait à l'intrigue, puisqu'il se prépare à s'immoler par le feu, à la fin du livre, en signe de protestation contre l'absence de liberté et la soviétisation de la société polonaise.

Ces deux romans illustrent le saut accompli par Konwicki d'une époque à l'autre. De personnage secondaire, l'écrivain devient le héros principal. Dans les premiers romans, l'écrivain manquait visiblement de maturité et adhérait encore au monde de l'enfance ; désormais, il se regarde et regarde la société à partir de tout ce qu'il a vécu, de sorte que chacun des deux romans peut passer pour un bilan – éventuellement un bilan d'étape. Enfin, ce personnage nouveau connaît une véritable apothéose, puisqu'il occupe désormais un rôle central dans la narration : il est devenu l'instance narrative, à la fois metteur en scène, acteur et foyer de conscience. Le lecteur, obligé de s'en remettre entièrement à ce narrateur, coïncide avec le personnage de l'écrivain, dont il partage désormais la vision. Konwicki parvient ainsi à une sorte d'authenticité troublante, dont l'efficacité s'est remarquablement avérée, puisque ces deux romans sont devenus une arme de combat au service de la dissidence politique. Avec ce personnage, l'auteur, en l'occurrence Konwicki, semble avoir trouvé le moyen de faire comprendre à son public qu'il pouvait, en dépit des difficiles conditions d'exercice de son activité, retrouver un rôle social, et même politique, et synthétiser indirectement les aspirations de tout un peuple : le sacrifice de l'écrivain dans *La petite Apocalypse* en est l'expression. Ce faisant, en tant qu'auteur, il échappe à une situation de marginalité et d'isolement et retrouve – qu'il l'ait voulu ou non – l'une des fonctions de l'écrivain inscrite dans la tradition polonaise depuis le romantisme : celle de porte-parole et de guide (« Je vais dire une banalité : la littérature est la conscience de la nation »).

Voilà donc que le personnage d'écrivain permet à Konwicki de sortir d'une période de doute et d'interrogation quant à son identité et à sa

fonction. Mais du même coup, le voici lié à ce personnage. De même que, selon le vieil adage, « le mort saisit le vif », le personnage, être de fiction, être de papier, « saisit l'auteur » donnant à la relation entre fiction et dimension autobiographique une très grande fragilité, voire vulnérabilité. *Le Complexe polonais* et *La petite Apocalypse* illustrent chacun à leur manière un phénomène caractéristique de l'écriture en général, mais plus particulièrement de l'écriture romanesque, à savoir que, selon la formule de Pierre-Marc de Biasi, « celui qui écrit n'est pas un, il est deux » et, se paraphrasant quelques lignes plus loin, Biasi ajoute : « Le sujet qui écrit est double »¹, autrement dit que par le jeu même de l'écriture, par l'élaboration d'un espace romanesque qui est d'abord un espace de langage, l'auteur entre nécessairement dans un processus de dédoublement, dont les risques sont multipliés lorsqu'il joue, comme le fait Konwicki, avec la relation entre autobiographie et fiction et c'est précisément dans ce dédoublement que va se loger la tension entre ces deux pôles.

Dédoublements

Le premier type de dédoublement qui apparaît n'a rien d'inhabituel. Konwicki a d'ailleurs utilisé ce procédé dans des ouvrages précédents (par exemple, Piotr, le narrateur de *Bêthofantôme*, rencontre, dans le récit qu'il déroule pour le lecteur, le personnage de Troip !). Dans *Le Complexe polonais*, les innombrables analogies entre l'auteur et le personnage ne font pas douter un instant que Tadeusz Konwicki (le personnage) soit bien le double de Tadeusz Konwicki (l'auteur). On est là dans une situation classique de dédoublement que toute œuvre d'art rend possible et les significations qu'elle revêt ne sont en rien surprenantes. Le dédoublement est d'abord l'aveu d'une crise existentielle ou identitaire (qui suis-je ? que suis-je ?) ; par ailleurs, Konwicki entre dans un jeu littéraire intertextuel (en imitant Gombrowicz qui a confié sa gloire à « monsieur Gombrowicz », personnage de *Trans-Atlantique*) et en espérant ainsi, plus ou moins consciemment, se faire reconnaître et imposer sa stature ; grâce à ce dédoublement, l'auteur se permet aussi une rêverie sur la possibilité

¹ Préface de *Madame Bovary* de Flaubert, Livre de Poche, p. 35.

d'une autre existence, plus héroïque, plus glorieuse que sa vraie vie (dans *La petite Apocalypse*, il endosse le rôle prestigieux du martyr et du sauveur) ; on peut aussi dire que ce procédé lui donne l'occasion, dans un élan d'autocritique, de se faire publiquement un procès à lui-même : d'une part, Konwicki a beau avoir rompu avec le régime communiste, il ne peut effacer les livres qu'il a écrits dans la lignée du réalisme socialiste, d'autre part il se trouve inévitablement confronté au rôle socio-politique de l'écrivain, tel que l'a fixé la tradition romantico-insurrectionnelle polonaise.

Le double remplit également sa fonction protectrice coutumière de doublure : c'est le double qui recevra les reproches de tous ses amis et concitoyens, qui critique impunément le régime et va sacrifier sa vie... Konwicki instaure donc un jeu qui lui permet de s'abriter à tout moment derrière son double. Si *Le Complexe polonais* et *La petite Apocalypse* ont à juste titre été ressentis comme deux romans politiquement engagés, il apparaît que le recours à un double réduit singulièrement cet engagement à un appel à la conscience et à la réflexion du lecteur : il n'est pas question pour Konwicki de se présenter en tant que porte-drapeau d'un mouvement de contestation ou de dissidence, mais pas davantage de se taire devant la manipulation idéologique et l'oppression politique ! On ne saurait l'accuser de duplicité ; tout « roman du Je » comporte inévitablement une part d'ambiguïté : l'évolution, la maturation du personnage d'écrivain, d'un roman à l'autre, témoignent avec suffisamment de force de la sincérité et de l'authenticité de la quête identitaire dans laquelle Konwicki s'est engagé.

On assiste dans *Le Complexe polonais* et *La petite Apocalypse*, mais aussi dans les romans ultérieurs, à un second type de dédoublement particulièrement intéressant, à savoir que le double originel se dédouble à son tour ! C'est ainsi qu'apparaît dans *Le Complexe polonais* un personnage nommé Tadeusz Kojran : dans la file d'attente, il se trouve placé juste derrière Tadeusz Konwicki, tous deux ont le même prénom, les mêmes initiales, le même âge, leurs lieux de naissance sont très proches, etc. Mais surtout Tadeusz Kojran connaît parfaitement l'œuvre de Tadeusz Konwicki, comme s'il l'avait lui-même écrite ! La même situation se reproduit, à quelques différences près, dans

La petite Apocalypse avec le personnage de Tadeusz Skórko : lui aussi connaît à fond l'œuvre du narrateur écrivain et s'attache à lui comme son ombre se proposant même de poursuivre son œuvre après sa mort ! Et dans *Roman de gare contemporain*, l'ultime roman de Konwicki, le narrateur (ex-écrivain) partage son appartement avec celui qu'il appelle son « moi de la pièce d'à côté », dont l'immobilité et le mutisme remplissent le héros tour à tour de crainte et de rage.

Ce phénomène de dédoublement secondaire n'est pas spécifique à Konwicki : dans *Trans-Atlantique* aussi, « monsieur Gombrowicz », le héros est accompagné de son double, Gonzalo ; et plus près de nous, par exemple chez Philip Roth, le personnage de Nathan Zuckermann, écrivain et double de l'auteur, est confronté, notamment dans *La Contrevie*, à son propre double, en l'occurrence son frère Henry Zuckermann. Mais si le phénomène est général, il n'engendre pas les mêmes significations. Dans le cas de Konwicki, il faut tenir compte du fait que le premier double a inévitablement un statut instable dans la mesure où il est et n'est pas l'auteur, car même si la charge référentielle est très nourrie – c'est notamment le cas dans *Le Complexe polonais*, mais de moins en moins par la suite – toute « mise en Je » implique une construction fictive de soi, dans laquelle l'auteur ne se reconnaît plus tout à fait : il découvre, comme l'écrit Philippe Forest, « sa propre étrangeté, sa singulière altérité »¹. Le double originel, émanation de l'auteur, éprouve alors un malaise, dont la manifestation la plus concrète apparaît avec ses tentatives de se débarrasser de lui-même : c'est ainsi que Tadeusz Konwicki propose à Tadeusz Kojran un « échange de destins » et que l'écrivain de *La petite Apocalypse* confie son œuvre, c'est-à-dire la part la plus précieuse de lui-même, à Tadeusz Skórko. À chaque fois, il s'agit pour ce premier double, mi-réel, mi-fictif, de s'en remettre, voire de s'abandonner à un véritable personnage de fiction et de passer ainsi, sans la moindre ambiguïté, du côté de la fiction, comme pour compenser un certain déficit en tant que personnage de roman, déficit qui suscite et le soupçon du lecteur.

Le second double au contraire bénéficie d'un statut stable et préservé de toute mise en question, celui des êtres de pure fiction. D'où son pouvoir

¹ Philippe Forest, *Le Roman, le Je*, Pleins Feux, 2001, p. 44.

d'attraction sur le premier qui, ayant subi une sorte de déréalisation, cherche à se hisser à la hauteur du projet romanesque et donc à former avec l'autre double un couple, de manière à acquérir, selon l'expression de Forest, « le même coefficient de réalité dans l'esprit du lecteur ». Dans le jeu très tendu qui s'établit entre l'autobiographie et la fiction, c'est donc bien la fiction qui l'emporte, comme en témoignent par exemple les considérations du héros sur lesquelles se termine *Le Complexe polonais* :

« Et devant moi, tapi, le grand massif de la ville. Muette forteresse. Caverne des chevaliers endormis. Là-haut, une lueur rouge comme le souffle de la ville tournoie le long d'une spirale invisible et forme des spectres illisibles semblables aux profondeurs d'un océan pacifique, le pacifique océan du temps. Et je ne sais si c'est la forme d'une étoile énorme, ou l'image d'une femme en pleurs, ou la gueule béante de l'enfer »¹.

S'étant insinué dans le roman par l'intermédiaire de son double, l'auteur a donc échoué dans son entreprise de refondation de son identité propre – au moins provisoirement. Par ailleurs, la fiction lui offre l'immense avantage de l'immortalité. C'est ainsi en effet que dans *Le Complexe polonais* Konwicki laisse son héros devant un abîme où il va sans doute se perdre, c'est ainsi également que dans *La petite Apocalypse* il le fait monter au bûcher. Le sacrifice du double permettra alors au « Je » autobiographique de continuer à exister en dehors de l'espace romanesque. Il faut donc que le double meure : c'est probablement ce qui arrive au Tadeusz Konwicki du *Complexe* et c'est également ce qui est promis au héros de *La petite Apocalypse*, ainsi qu'à ceux des romans suivants (*Fleuve souterrain, oiseaux de nuit ; Bohini, un manoir en Lituanie ; Roman de gare contemporain*), qui se concluent tous par l'agonie ou la mort des héros.

Ce jeu complexe de doubles dont chacun a sa propre nécessité résulte donc des tensions induites par la volonté de Konwicki de nouer un texte autobiographique reposant sur le « vécu » de l'auteur, avec une fiction construite à partir de l'inscription du « je » dans ce même texte.

¹ *Le Complexe polonais, op. cit.*, p.198.

Pour éviter que le « je » soit réduit à une présence de moins en moins consistante, voire fantômatique, l'auteur a alors le choix entre un retour à l'autobiographie traditionnelle (imitation ou reproduction de la vie) ou bien le basculement total dans l'univers de la fiction qui offre l'avantage d'une part, de pouvoir dépasser par le virtuel les apories de l'écriture du « je », d'autre part, d'en finir avec le schéma de la quête identitaire. C'est pourquoi dans *Fleuve souterrain, oiseaux de nuit*, au tournant d'une rue enneigée de Varsovie, dans la nuit du 13 décembre 1981, « Septième », le héros du livre, rejoint d'une seule enjambée les héros des romans précédents de Konwicki, rassemblés dans sa « chère vallée », royaume de l'impossible, mais aussi lieu d'une forme d'existence possible pour le « Je ».

Ces dédoublements en chaîne ne sont pas le produit d'un pur jeu de forces déclenchées par le projet d'écriture ; ils sont aussi la traduction du malaise éprouvé par l'auteur dans la société polonaise, celle d'avant et celle d'après les événements de 1989 : la première a subi la schizophrénie instaurée systématiquement par le régime totalitaire à tous les échelons de la société, y compris dans les instances du Parti (dans *La petite Apocalypse*, Konwicki ne cesse de jouer sur cette dualité généralisée) ; quant à la société polonaise postcommuniste, elle est fondamentalement ravagée, dénaturée, théâtralisée par la dualité qui s'exerce cette fois sur un autre m, plus insidieux, mais d'autant plus dévastateur puisqu'elle fait éclater les personnes et les valeurs. Dans *Roman de gare contemporain*, tout est double, tout se dédouble, tout s'interpénètre, s'échange ou se multiplie dans un jeu de reflets sans fin, de sorte qu'il est quasiment impossible d'établir une frontière entre le réel et l'illusion, entre la réalité et la fiction, entre la littérature et la vie. C'est ainsi que le commissaire Korsak, qui interroge le narrateur soupçonné d'un crime, fait ce commentaire : « Ça ressemble à de la littérature. Vous vous rendez compte ? Mon professeur à l'école disait que la vie imitait la littérature, puis que la littérature copiait la vie imitatrice, ou l'inverse »². On est donc entré dans le règne de l'imitation, de la copie, de la répétition. Dans ces conditions, plus aucun sens nouveau n'est possible. Or, comme l'énonce Clément Rosset à juste titre : « Qui répète

² *Roman de gare contemporain*, Robert Laffont, 1994, p. 52-53.

ne dit rien »¹. La création littéraire n'étant que ressassement inutile et vain, mieux vaut se taire. Et c'est peut-être le sens des derniers mots de *Roman de gare contemporain* (dernier roman de Konwicki !) : « Je veux me lever et » : inachèvement qui peut signifier l'échec personnel de Konwicki (il aurait trop misé sur le pouvoir de la littérature) ou bien qui dénonce l'incapacité de la nouvelle littérature postmoderne à apporter la moindre parcelle de sens dans ce monde et à qui il ne reste plus d'autre possibilité que d'en mimer la gesticulation absurde.

* * *

« Le roman, dit Georg Lukács, cherche à découvrir et à édifier la totalité secrète de la vie ». L'œuvre romanesque de Konwicki peut sans doute se lire ainsi. Le jeune auteur des *Marécages* s'est engagé dans une quête par laquelle il cherchait à rendre compte de « la vie » qu'il observait autour de lui et dont il voulait percer les apparences. Pour ce faire, il a usé d'une poétique originale et personnelle faisant appel à toutes les ressources de la narration et de la fiction et découvrant peu à peu le « fleuve souterrain » auquel puise « la vie ». Dans un premier temps, Konwicki a donc donné corps dans ses romans à tout ce qui constitue l'expérience de sa génération en Pologne. Mais sa sensibilité et son intuition de créateur l'ont ensuite conduit à renoncer à poursuivre plus avant dans cette voie qui l'aurait contraint à un travail d'« édification ». L'urgence de la situation des intellectuels dans la Pologne des années soixante-dix, ainsi que la prise de conscience que la vocation du roman ne peut plus désormais consister à relater une expérience, mais à solliciter le pouvoir de la fiction pour élaborer, vivre et partager une expérience, l'orientent vers un type de narration plus directement autobiographique. À partir de 1975, ses romans donnent la première place au personnage d'écrivain, en grande partie double de l'auteur² : la vie et l'œuvre seront désormais indissociables au point que l'écriture devient la modalité essentielle de la vie. Le personnage de l'écrivain s'empare dès lors de toutes les fonctions romanesques et devient le foyer d'une conscience hypertrophiée, immergée dans

¹ Clément Rosset, *Le Réel et son double*, Folio/Essais, 1993, p. 123.

² Cf. cette déclaration de Konwicki : « Par moments, il me semble que nous portons en nous les consciences d'autrui », *Un demi-siècle...*, p. 174.

le monde en même temps qu'elle s'en sépare irrémédiablement. Ce double mouvement est profondément lié à cet « étonnement de soi » que Przemysław Czapliński décèle chez Konwicki et qui se traduit par une interrogation constante sur son identité en tant qu'homme et en tant qu'écrivain. Interrogation d'autant plus difficile et douloureuse que dans son cheminement, l'auteur s'est heurté à des processus qui relèvent, pour les uns, de phénomènes de civilisation vidant la réalité de tout sens et de toute valeur (selon Aleksander Wat, le XX^e siècle n'aura été qu'un vaste « opéra bouffe »¹), pour les autres, du déclenchement des forces de la fiction dans le roman du « Je » (multiplication des doubles et des reflets). Il en est résulté un brouillage total, voire une disparition, des frontières entre la vie et la littérature, laquelle laisse apparaître son impuissance, alors même qu'elle est pour l'auteur le seul chemin possible². Chacun des cinq derniers romans, du *Complexe polonais* au *Roman de gare contemporain*, se termine sur un malaise, un appel ou un questionnement : à travers la parole du narrateur, c'est bien évidemment la voix de l'auteur qui se fait entendre, méditant sur l'énigme de la création littéraire et du « je » qui s'y exprime :

Il y a d'abord eu le héros épique que j'ai observé tel Dieu en personne. Puis il y a eu le narrateur à la première personne et maintenant l'auteur intervient à la première personne en tant que personnage dominant le héros à la première personne. Septième [le héros de *Fleuve souterrain, oiseaux de nuit* – JD] aurait pu être à la première personne, mais au-dessus de lui, il y a ce « je » dont j'ignore de qui il est le « je »³.

Avec cette confiance, adressée à Bereś, Konwicki entrouvre la porte de son atelier et, au-delà du jeu de miroirs, nous fait prendre conscience du double mystère de l'être et de l'œuvre.

¹ À rapprocher de cette notation dans *Roman de gare contemporain* : « Il [le Palais de la Culture – JD] était là, pareil à un décor de théâtre abandonné – ou plutôt d'opéra [...] ».

² Dans plusieurs de ses romans (mais avant tout dans *La petite Apocalypse*), Konwicki développe la métaphore du « chemin ... de croix » !

³ *Un demi-siècle...*, p. 173.