



Comment (ne pas) représenter l'Histoire ? Les 'petites histoires' polonaises après 1989.

Kinga Siatkowska-Callebat Callebat

► To cite this version:

Kinga Siatkowska-Callebat Callebat. Comment (ne pas) représenter l'Histoire ? Les 'petites histoires' polonaises après 1989.. PUN - Editions Université de Lorraine (Cahier du CERCLE). Réécritures de l'Histoire en Europe centrale et orientale, après 1989, PUN - Editions Université de Lorraine, pp.191-206, 2017, 978-2-8143-0323-2. <hal-04031247>

HAL Id: hal-04031247

<https://hal.science/hal-04031247v1>

Submitted on 15 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Comment (ne pas) représenter l'Histoire ?
Les « petites histoires » polonaises après 1989

La transformation politique de 1989 en Pologne a inévitablement eu des retombées sur le traitement de l'Histoire dans les textes littéraires, même si les prémices d'un changement dans la présentation des certains thèmes, notamment ceux qui abordaient la période de la Deuxième Guerre mondiale et la période communiste, se sont fait sentir déjà dans la deuxième moitié des années 1980. L'abolition de la censure joue un rôle primordial : plus de tabous politiques, tout objet historique peut être enfin librement représenté. Or, les pratiques de l'écriture montrent que cette libéralisation de l'expression littéraire n'est pas aussi simple. Le titre de ma conférence s'appuie sur un paradoxe : loin des tabous et des interdits, les auteurs décident, dans certains cas, de ne pas mettre en scène des événements historiques et de passer outre toute représentation directe, bien que l'Histoire constitue l'objet premier de leurs œuvres. Ce seront donc des choix formels (modes narratifs, langage utilisé, distance adoptée...) que les prosateurs polonais adoptent dans leurs récits qui m'intéresseront avant tout.

Przemysław Czapliński, éminent spécialiste de la littérature polonaise contemporaine, a avancé une thèse selon laquelle la représentation des violences historiques dans la prose polonaise des années 1985-2015 suivrait l'attraction pour des genres populaires : allant de la poétique du roman policier jusqu'à celle de l'horreur¹. En effet, si nous regardons un certain choix d'œuvres, essentiellement consacrées à la Shoah, nous pouvons dégager cette tendance : de *Weiser David* de Paweł Huelle (1987)² et *Hanemann* de Stefan Chwin (1995)³, jusqu'à *Notre classe* de Tadeusz Śłobodzianek (2009)⁴, les livres de Sylwia Chutnik (*Femmes, l'atlas de poche* et *Bambin*, 2009)⁵ ou la *Nuit des Juifs vivants* d'Igor Ostachowicz (2012)⁶. Ce courant tente de représenter l'Histoire en nous mettant « plein la vue » avec des images de plus en plus

¹ Przemysław Czapliński, « La Shoah comme horreur. Quelques remarques sur la littérature polonaise des années 1985-2015 » in *Représenter la Shoah après 1989 en France et en Pologne*, Agnieszka Grudzińska et Kinga Siatkowska-Callebat (dir), à paraître aux éditions Verdier, Paris 2017.

² Titre polonais *Weiser Dawidek*, Trad. fr. de François Rosset, Edition l'Age d'Homme, Lausanne 1990.

³ Trad. fr. de Lydia Waleryszak, Editions Circé & OxyMORE, Belval 2012.

⁴ Trad. fr. de Cécile Bocianowski, Edition l'Amandier, Paris 2012.

⁵ Livres non traduits en français. Titres polonais *Kieszonkowy atlas kobiet* et *Dzidzia*.

⁶ Trad. fr d'Isabelle Janès-Kalinowski, Editions l'Antilope, Paris 2016.

dérangeantes, comme les exécutions et les viols massifs (Słobodzianek, Chutnik), allant même jusqu'à substituer des images des « vraies » événements historiques par des clichés du sadisme pur (les scènes sado-maso placé à Auschwitz chez Ostachowicz). Une tendance semblable apparaît dans le cinéma polonais : *La Glanure* (*Pokłosie*, 2012) de Władysław Pasikowski, *Rose* (*Róża*, 2011) de Wojciech Smarzowski, ou encore *Insurrection* (*Miasto 44*, 2014) de Jan Komasa sont des films qui soit se penchent sur une problématique jusqu'alors marginalisée ou inconnue (pillage des biens juifs, les rapports difficiles entre les Polonais et les habitants de la région de Mazurie...), soit revoit des événements emblématiques de l'identité polonaise (l'insurrection de Varsovie) mais sous un angle nouveau et dans une poétique en décalage avec les clichés que les Polonais gardent de ces événements. Ce courant caractérise un certain « voyeurisme » dans la représentation, que je ne juge pas ici de manière péjorative, au contraire, il nous met face à ce que nous n'aimons pas voir dans l'Histoire, nous impose les images crues et réalistes que voilent les représentation mythifiées (martyre polonais durant la deuxième guerre mondiale, héroïsme insurrectionnel...). À son opposé se situe un autre, et c'est celui m'intéresse dans l'étude présente. Si l'un propose l'hyperbole, l'autre se compare à la litote ou à l'euphémisme, si l'un est cris, l'autre est silence, si l'un donne à voir, l'autre soustrait au regard, voile et brouille les pistes.

Je propose de parcourir les textes que caractérise cette « représentation silencieuse » en trois temps : partant de la narration « amputée », incomplète, qui produit une vision déformée et distanciée de l'Histoire, passant par la figure de l'ellipse - une brèche, à peine visible, autour de laquelle se construit la narration -, je terminerai par le regard oblique provoqué le renversement chronologique des événements ; tous trois ayant comme principe nous mettre face à une fiction narrative affichée qui se moque en apparence de l'Histoire. Mon propos se fondera sur l'analyse de trois romans : *Rien ne va plus* d'Andrzej Bart (1991)⁷, *Tworci* de Marek Bińczyk (1999)⁸ et *Les Tallons aiguilles italiens* de Magdalena Tulli (2012)⁹.

Même si l'intitulé de mon étude aborde la question de la « représentation » de l'Histoire, je ne reviendrai pas sur l'(im)possible représentation de la Shoah, controverse qui resurgit

⁷ Trad. fr. de Elisabeth Destrée-van Wilder, Editions Noir sur blanc, Paris 1993.

⁸ Trad. fr. de Nicolas Véron, Editions Denoël, Paris 2005.

⁹ Ce livre n'a pas été traduit en français. Le titre original : *Włoskie szpilki*. Des extraits traduits qu'il est possible de trouver sur l'internet, présentés par Instytut Książki (<http://www.instytutksiazki.pl/template/ksiazki-detaj.php?id=3169&pid=7700&tmplng=fret>) et la revue expérimentale de traduction littéraire *Retors* (<http://www.seriescillaire.net/blog/tulli.html>), proposent de le rendre par *Les Escarpins italiens*, ce qui me paraît réducteur car l'idée d'une aiguille – presque instrument de torture – est très présente dans ce livre, aux côtés de l'image d'élégantes chaussures de la mère de la narratrice.

régulièrement, d'autant que les œuvres que j'ai choisi pour illustrer cette tendance ne se limitent pas à cette thématique.

1. Narration *amputée* – Histoire *ironique*

La perception de l'Histoire devenant incertaine, les écrivains qui se mesurent avec cette problématique vont opter pour une représentation tout aussi incertaine, une optique toujours incomplète, limitée, laissant au lecteur tout le travail de la reconstitution. La narration sera confiée à des instances peu dignes de confiance, à la naïveté et crédulité affichées : enfant, ou adulte qui retrouve son regard d'enfant, quelqu'un en tout cas qui feint de comprendre moins que le lecteur¹⁰. Ailleurs, le narrateur, persuadé du caractère textuel de son monde, se tiendra en retrait, mettant en avant la vision naïve de son protagoniste, voire donnant la parole aux objets qui deviennent d'autant des déclencheurs narratifs de l'histoire, tout en gardant leur statut ontologique d'objets¹¹.

Un cas particulier de ce procédé constitue le premier roman d'Andrzej Bart, *Rien ne va plus*, publié peu de temps après la transformation politique de 1989. Bart entreprend de faire une « fresque » de l'histoire de la Pologne, commençant en 1794, l'année de l'insurrection de Kościuszko, qui précède le troisième et dernier partage de la Pologne, et allant jusqu'au début des années 1970¹². La continuité chronologique reste à peu près conservée, avec une « pause » à l'époque de l'entre-deux-guerres : l'unique période de l'existence indépendante et démocratique dans ces près de deux siècles de l'histoire polonaise. L'ordre chronologique et séquentiel y est fortement appuyé : chaque « étape historique » marquante s'accompagne d'un changement de propriétaire du tableau, un événement marquant joue le rôle du *pars pro toto* d'un moment historique précis¹³. Mais c'est le choix du narrateur qui brouille tout référent au réel : le point d'observation de l'Histoire est celui d'un libertin italien, le prince d'Arzipazzi,

¹⁰ Par exemple dans les premiers romans de Paweł Huelle (*Weiser David*), Stefan Chwin (*Hanemann*) ou d'Izabela Filipiak (*Absolutna amnezja* [L'Amnésie absolue]).

¹¹ Cf. Jerzy Jarzębski (« Historia zapisana w rzeczach » [Histoire notée dans les objets] in : *Teraźniejszość i pamięć przeszłości*, Hanna Gosk (dir), Editions Elipsa, Varsovie 2006, p. 153-165) retrouve cette stratégie dans les romans d'Andrzej Stasiuk, de Stefan Chwin, de Paweł Huelle et de Piotr Szewc (*Evanescence des choses*, Editions Noir sur Blanc, 1990).

¹² Bart entreprend l'écriture de ce livre bien avant la transformation de 1989 mais, pour des raisons politiques (la manière dont sont présentés les événements de Mars '68 et la période stalinienne), il ne peut pas être publié.

¹³ Cf. Magdalena Górecka, « Stygmat temporalnej dyslokacji... » [Stigmate d'une dislocation temporelle] in *Sekundy i epoki. Czas w literaturze polskiej po 1989 roku*, Żaneta Nalewajk (dir.), Elipsa, Varsovie 2013, p. 280-281.

ou plutôt son âme, immortalisée dans le tableau par un peintre diabolique¹⁴. Il s'agit donc d'un narrateur triplement amputé. Tout d'abord, en tant que tableau, il ne peut observer que des fractions d'événements détachés de leur contexte, ceux que le hasard place dans la pièce où il est présentement accroché. À la limitation spatiale et le point de vue immobile, avec toutes les conséquences que cela entraîne, s'ajoute la vision de l'Autre, d'un étranger à la culture polonaise, gardant bizarrement durant toutes ces années son esprit de libertin du XVIII^e siècle qui, même lorsqu'il observe directement un événement marquant de l'Histoire – comme c'est le cas du dialogue fatidique entre le prince Repnine et le dernier roi polonais ou les manifestations étudiantes en mars 1968 – il n'y comprend rien. Enfin, la perception du narrateur sera toujours influencée par l'opinion de ses propriétaires du moment. Nous obtenons ainsi une série d'absurdités, d'événements aléatoires, avec une causalité inexistante : une histoire dans son *stade ironique*¹⁵, où la Pologne, telle une bille de roulette (c'est l'expression française signifiant la fin de jeux de roulette qui donne le titre au roman), subit les conséquences des décisions hasardeuses des puissances voisines, loin de toute optique martyrologique et de la victimologie que les Polonais rattachent à cette période. Bart se plaît à y rajouter des brouillages factuels, confond personnages et époques, la métonymie et la paraphrase remplaçant toujours les noms propres. Au final, de l'Histoire événementielle ne reste que quelques éclats sans importance, une parodie de la *longue durée* Braudelienne¹⁶, un reflet déformé de l'Histoire familière. Le jeu, que nous propose Bart, comparable à celui d'un écrivain slovaque Pavel Vilikovsky (*Vert et florissant*)¹⁷ ou encore au roman un peu oublié de Kazimierz Brandys, *Variations postales* (*Wariacje pocztowe*) de 1972¹⁸, convoque les connaissances d'événements symboliques, fondateurs d'une mémoire commune, et reste hermétique en dehors du temps et de l'espace du pays concerné. L'Histoire dans *Rien ne va plus* est non seulement

¹⁴ Les mythes de Faust et de Dorian Gray s'y mêlent à d'autres intertextes, plus typiquement polonais. La vision de l'histoire de la Pologne s'inspire ici de toute une série des textes de culture polonaise.

¹⁵ Jean Baudrillard, *Le pacte de lucidité ou l'intelligence du Mal*, Galilée, Paris 2004.

¹⁶ Fernand Braudel, « Histoire et Sciences sociales : La longue durée » in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 13^e année, n° 4, 1958, p. 725-753.

¹⁷ Pavel Vilikovsky (1941) exploite les clichés identitaires slovaques – en partant de la dissolution de la monarchie austro-hongroise, passant par la cohabitation tchécoslovaque, jusqu'à la création du pays indépendant – pour en faire une farce grandguignolesque, compréhensible uniquement pour celui qui est familier avec l'histoire de cette partie de l'Europe centrale.

¹⁸ Une comparaison entre les œuvres de Bart et de Brandys que j'ai pu faire lors des journées d'études *Kazimierz Brandys en Pologne et en France*, 25-26 mai 2016 à Paris, organisé par SHLP et l'Université Paris-Sorbonne, (« La parodie de la longue durée : l'Histoire vue par Kazimierz Brandys, *Variations postales*, 1972 et par Andrzej Bart, *Rien ne va plus*, 1991 ») a relevé de nombreuses similitudes entre ces deux romans.

incompréhensible pour un étranger – sa traduction française, passée totalement inaperçue, en témoigne – mais devient également tout à fait étrangère à un Polonais¹⁹.

2. Histoire non-représentée – Histoire présente

Regardons maintenant ce que nous propose Marek Bieńczyk avec son deuxième roman, publié en 1999, intitulé *Tworki*, du nom d'une commune dans les environs de Varsovie, où se trouve un hôpital psychiatrique, suffisamment célèbre pour que ce nom propre fonctionne comme synonyme de la folie.

L'intrigue, sommes toutes assez mince, construite autour de la figure centrale de Sonia, une charmante jeune fille qui suscite l'admiration de tous, et dont le protagoniste, Jurek, tombe amoureux, se résume à quelques conversations, promenades et fêtes ; la vie, innocente et idyllique, des jeunes employés de l'hôpital. Celui qui lirait un peu distraitement ce roman, sans prêter garde aux éléments symboliques qui apparaissent en marge de l'histoire racontée²⁰, ne saurait pas quel est le véritable sujet du livre. Or, l'action du roman débute en mars 1943, et à partir de là, l'espace, dans son essence dystopique (n'oublions pas que les malades mentaux sont les premiers à être exterminés de manière massive par Hitler), et le temps (nous entrons alors dans la période la plus sombre de la solution finale) prédestinent au drame, et le lecteur s'attend à tout moment à des événements tragiques. C'est en creux du récit que se dévoile progressivement la réalité paradoxale de la normalité renversée : l'asile de fous devient plus proche de la « normalité » des temps de paix, alors que le monde hors les murs de l'asile se présente en rupture avec cette normalité, en tant que le domaine de la « folie ». Seules les dernières pages du roman, où commence la mystérieuse disparition des amis de Jurek, parlent plus ouvertement de l'Histoire. Mais là encore, rien n'est dit clairement, tout reste dans le domaine de l'implicite et échappe à la représentation.

Bieńczyk, pour parler de la Shoah, choisi la poétique du silence, de l'omission, de l'ellipse. Le protagoniste, cantonné à l'intérieur de son « havre de paix », pose sur le monde de la folie

¹⁹ Przemysław Czapliński balaie d'un coup de crayon le roman de Bart, en disant « Rezultatem książki nie był nowy typ opowiadania historii [...] lecz uprawomocnienie poczucia obcości względem dziejów własnych. » [Ce livre n'a pas donné en définitif de nouveau mode de narration mais la légitimation du sentiment de l'étrangeté vis-à-vis de sa propre histoire.] « Końce historii » [Les fins de l'histoire] in *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Elipsa, Varsovie 2006, p. 166-188. Il ironise en disant que d'ici quelques décennies le livre de Bart ne sera lisible, même pour un lecteur polonais, qu'avec un appareil des notes explicatives.

²⁰ Les pyjamas rayés des malades ou la haute cheminée qui s'élève au-dessus de l'hôpital : les images qui reviennent comme des leitmotivs et qui sont devenues des « clichés » sur l'Holocauste, immédiatement repérés et interprétés par un lecteur averti.

extérieure un regard candide : les codes culturels, que lui a légué l'éducation postromantique, ne lui fournissent aucun moyen permettant de déchiffrer, non pas de comprendre mais seulement de voir, ce qui se passe sous ses yeux.

L'expérience traumatique de la Shoah non seulement échappe à la représentation, mais aussi, dans sa fonction post-traumatique²¹, empêche la représentation elle-même. La trace²², qui sous-tend tout le texte à travers la figure récurrente de la métonymie, devient brèche, autour de laquelle se construit la narration, une sorte de « crypte »²³ qui ne s'ouvre jamais jusqu'au bout mais qui brouille l'image créée par le récit du bonheur apparent. Il s'agit là non des métaphores figées qui, selon Czapliński²⁴, caractérisent les récits d'après 1989 parlant de la guerre, mais des métonymies ou de jeux de mots, comme cet imperceptible glissement de l'expression figée, signifiant le bonheur tranquille « żyć jak u Pana Boga za piecem » [vivre comme chez le bon dieux, près d'un poêle], où par le truchement d'une petite préposition - « près » devient « dans » [za – w], alors que « le poêle » signifie également « four » en polonais – le bonheur se transforme en horreur.

Bieńczyk, en écrivain postmoderne, démontre constamment l'inadéquation entre le signifiant et le signifié, où seul le signifié persiste : de Sonia ne reste que la trace écrite sur sa lettre d'adieux, signée S., comme Sonia ou... Shoah :

S., Sonia, prénom Sonia, Sonia alias Sonia. Sonia, Sonia, S. Comme deux ferrures enchaînées, Sonia la soussignée absente. [...] Sonia qui n'est plus dans la signature, qui ne veut plus être son nom et qui sait que le nom ne la désigne pas, Sonia qui veut simplement signer pour cesser immédiatement de vivre. [...] il reste S., oui, un modeste logo recourbé aux deux bouts, comme posé de lui-même devant soi, fermé devant la suie, inévitablement appelé à faire sens²⁵.

²¹ Je me réfère à la notion de la « société post-traumatique » de Kirby Farrell (*Post-traumatic Culture. Injury and Interpretation in the Nineties*, Baltimore-London, 1998), qui dans l'acceptation d'une chercheuse polonaise, Tokarska-Bakir, devient essentiellement le trauma du silence de la période de l'après-guerre (« Historia jako fetysz », in *id. Rzeczy mgliste*, série *Sąsiedzi*, Editions Pogranicza, Sejny 2004).

²² J'utilise ce terme ici surtout dans le sens que lui attribue Paul Ricoeur dans *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Le Seuil, Paris 2000. Cf aussi Alexandre Serres, *Quelle(s) problématique(s) de la trace ?* disponible http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/docs/00/06/26/00/PDF/sic_00001397.pdf, accès novembre 2016.

²³ Bartosz Dąbrowski, « Postpamięć, zależność, trauma » in *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, Ryszard Nycz (dir), Universitas, Cracovie 2011, p. 261 « narracja, nielinearnie i opierająca się na niedomowieniu, krąży wokół złowieszczej luki » [la narration, non linéaire et s'appuyant sur le non dit, gravite autour d'une lacune effrayante].

²⁴ P. Czapliński, « Końce historii », *op. cit.*

²⁵ « Podpis S., Sonia, imię Soni, Sonia imieniem Sonia. Sonia, Sonia, S. jak dwie skute podkówki, Sonia podpisana nieobecna. [...] Sonia, której nie ma już w podpisie, która nie chce już być swym imieniem i wie, że imię jej nie oznacza, Sonia, która chce się podpisać, po to tylko by zaraz nie żyć. [...] zostało S., tak, logo skromne, zawinięte z dwóch stron, jakby samo do siebie się stawiało i zamykało przed ciągiem dalszym, lecz nieuchronnie było

Nous pouvons dire, en empruntant la formule à Andrzej Zieniewicz, qu'ici la « narration de la catastrophe » accompagne la « catastrophe de la narration »²⁶ et entraîne une prise de distance vis-à-vis de la « vérité historique ». Bieńczyk s'en écarte volontiers, car même si l'hôpital de Tworki était bien le seul établissement psychiatrique polonais à être préservé de l'extermination pendant la guerre, l'histoire reconstituée d'après les archives de l'hôpital est très loin de la vision idyllique proposée dans ce roman²⁷.

Les bribes de l'Histoire « véridique » ou non, peu importe, ne parviennent dans ce livre jamais directement, elles passent à travers l'« écran » d'autres textes. Ainsi, lorsque Bieńczyk évoque le manège qui tournoie sur un fond de la fumée s'élevant vers le ciel, c'est moins l'insurrection du ghetto que nous voyons et plus son image du célèbre poème de Czesław Miłosz, *Campo dei Fiori*.

...elle précipita donc ses pas vers la ville, maintenant tout à fait ensoleillé malgré la fumée, ces colonnes de fumée qui tourbillonnaient là-bas, derrière les maisons et le grand carrousel²⁸.

C'est à une tradition plus proche, celle des romans de Chwin, Huelle ou Stasiuk, que Bieńczyk se réfère lorsqu'il n'arrive pas à « faire parler » les objets :

Si les choses étaient les alliées du récit et parleraient sans crainte, l'on saurait tout grâce à la bâche du camion Sauer, à la crosse de fusil et à la dent cassée au fond de la salle d'attente de la gare, aux fenêtres grillagées du wagon, au grabat dans la grange et à la paille qui perce la peau entre les côtes²⁹.

powołane, by znaczyć. » M. Bieńczyk, *Tworki*, Editions Wielka Litera, Varsovie 2012, p. 235 ; Trad. fr. p. 253-264.

²⁶ Andrzej Zieniewicz, « Przedmiot (w) opowieści. Relacja jako stwarzanie wydarzeń w prozie współczesnej (na przykładzie powieści Magdaleny Tulli. » in *Narracje po koncu (Wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...* Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz (dir), Editions Elipsa, Varsovie 2007, p. 65. Zieniewicz utilise cependant cette formule dans un sens différent, et en parlant du roman *Skaza (Le Défaut)*, de Magdalena Tulli.

²⁷ Cf. site officiel de l'hôpital : http://tworki.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=59&Itemid=83, ainsi que <http://tworki.blogspot.fr/2007/06/historia-szpitala-w-tworkach.html>.

²⁸ « Niestety musiała już iść i znowu ruszyła w miasto już całkiem rozslonecznione, mimo paru, tam za tymi domami i ta wielka karuzela, słupów skłębionego dymu. » M. Bieńczyk, *Tworki*, op. cit. 92 ; trad. fr. p. 106. Le poème de Czesław Miłosz date de 1943. cf. Robert Ostaszewski, « Wszyscy jesteśmy z jednych Tworków », *Dekada Literacka* 1999, nr 5/6 (153/154) [30 VI 1999].

²⁹ « Gdyby rzeczy stały po stronie opowieści, mówiły wyraźniej i mniej bojaźliwie, można by się też czegoś dowiedzieć od plandeki w ciężarówce Sauer, od jednej kolby karabinu i zęba w kacie kolejowej poczekalni, od zakratowanego okienka w wagonie, od pryczy w stodole i od żdźbła słomy kłującego w serce. » M. Bieńczyk, *Tworki*, op. cit., p. 76 ; trad. fr., p. 86.

Les objets ne sont plus les déclencheurs du récit, comme c'est le cas dans *Hanemann* de Chwin ou les *Contes de Galicie* de Stasiuk³⁰, ici c'est la simple succession d'objets : camion, fusil, dent cassée, gare, wagon aux fenêtres grillagées, grabat avec un matelas de paille – qui permet au lecteur de reconstruire par lui-même l'histoire de l'arrestation d'Olek, suivi de la déportation dans un camp.

La langue de Bieńczyk constitue un obstacle supplémentaire, elle est tout sauf transparente : des phrases longues, en rupture souvent avec un enchaînement logique quelconque, saturées des figures de style, un langage idiomatique qui évolue à la manière des comptines d'enfants, entraînant le récit et obstruant toute référence. Bieńczyk ne raconte donc pas l'Histoire, son récit est centré sur le détail insignifiant d'une petite histoire personnelle, se passant en apparence à l'écart de la grande, il ironise parfois lui-même sur cette volonté de s'écarter d'une vision « historique » :

Ce que demande le diable, l'histoire un jour le dira, mais pour l'heure foin de la *longue durée*, notre souffle est trop court, notre sang ne fait qu'un tour, il ne reste guère de temps d'ici samedi, d'ici l'anniversaire³¹.

Pourtant, le lecteur, accoutumé à la *longue durée*, perçoit l'ironie du narrateur et déchiffre ce qui se cache derrière cette histoire anodine.

3. Histoire à rebours – archéologie de la mémoire

Treize années après le roman de Bieńczyk, en 2012, Magdalena Tulli publie le livre intitulé *Les Tallons aiguilles italiens (Włoskie szpilki)*. Tulli est alors auteur de plusieurs livres dans lesquels elle construit des histoires potentielles (*Dans le rouge*, par exemple, présente une quatrième puissance copartageant la Pologne), mais situées toujours dans un passé lointain. Son dernier livre s'empare de l'histoire contemporaine, sa propre histoire, celle qui fait mal (dans

³⁰ *Hanemann* de Stefan Chwin, 1995, *Opowiesci galicyjskie* d'Andrzej Stasiuk, 1995.

³¹ « Kto wraz z diabłem wyszedł z piekiel, odpowie historia, ale nie zajmujmy się *dlugim trwaniem*, bo oddech nasz krótki, bo pośpiech krwi w nas duży, bo niewiele już czasu zostało do sobotnich urodzin. » ibid. p. 97, trad. fr. p. 111 (c'est moi qui souligne, KSC). Notons au passage le dialogue intertextuel avec la réflexion de Braudel « L'histoire traditionnelle, attentive au temps bref, à l'individu, à l'événement, nous a longtemps habitué à un récit précipité, dramatique, de souffle court » (F. Braudel, *op. cit.* p. 727). Outre l'évidente ironie qui se dégage du propos de Bieńczyk, remarquons qu'en s'attachant à l'individu, et au « souffle court », l'écrivain tâche d'échapper à reconstitution des événements dramatiques.

le « talons aiguille » éponymes – *szpilki* en polonais - il y a l'aiguille qui pique et qui gêne) : située au XX^e siècle, et surtout dans les années 1940-1960.

Dans ce roman, Tulli se saisit de la temporalité d'une manière intéressante : tout en gardant le fil continu de l'Histoire, elle l'observe à rebours, en partant du présent, mais non à la manière d'une enquête quasi-policière, comme c'est le cas des livres reconstituant des « histoires familiales de la peur »³², où à partir des objets et des bribes d'informations, une histoire plausible est imaginée. Tulli, après un premier chapitre consacré aux souvenirs d'enfance de la narratrice, décrit des relations complexes entre une mère et une fille. Cette première, atteinte de la maladie d'Alzheimer, perd la mémoire et, progressivement, décennie par décennie, se retrouve en amont de sa vie, oubliant tout des périodes qui la suivent. Diverses strates refoulées apparaissent au grand jour, au fur et à mesure que la maladie progresse ; nous sommes en face d'une véritable « archéologie de la mémoire », aussi bien collective qu'individuelle (la narration fait un va-et-vient entre la première personne du singulier et du pluriel, pour passer ensuite à la troisième, en présentant une héroïne aux prénoms multiples). Ainsi la fille, commence à comprendre la signification de certains épisodes de sa vie : mars 1968, la froideur affective de sa mère, l'existence d'une famille, comme si des oncles et des tantes naissaient sous ses yeux³³.

Tulli, tout comme Bieńczyk, désigne rarement les événements historiques de manière directe. Comme si appeler les choses par leurs noms devenait impossible. Perdue entre deux langues (polonais et italien, son père étant un diplomate installé en Pologne), elle parle de l'inadéquation des systèmes linguistiques. La métonymie est une figure qui est la seule à pouvoir exprimer certaines choses, elle devient le symbole de la langue codée, dictées par les tabous politiques, idéologiques mais aussi émotionnels. Ainsi Auschwitz n'est que « camp », la Pologne « le pays », l'Italie « le meilleur monde » et les Juifs « les renards ». La narratrice-enfant emprunte cette langue de bois aux adultes ; elle ne la déchiffrera qu'à l'aide de la mémoire de sa mère, se dévoilant progressivement, bien des années plus tard, lorsque celle-ci la perd peu à peu. Se servant du langage figuré, elle éloigne l'objet historique décrit mais, en même temps, pousse le lecteur à une lecture-décryptage, et l'invite à entrer dans « sa » propre mémoire.

³² Je fais référence au livre d'Agata Tuszyńska *Rodzinna historia lęku* (Une histoire familiale de la peur, 2005) qui représente toute une vague d'écrits dans lesquels les auteurs essaient de reconstruire les histoires personnelles de leurs familles juives, brisant la loi du silence des générations précédentes (Ewa Kuryluk, Henryk Grynberg...). Cf. à ce sujet les travaux de Malgorzata Smorag-Goldberg, p. ex. « Fiction, autofiction, métaphore... ou comment dire l'indicible : une voix singulière témoigne : A. Tuszyńska, *Une histoire familiale de la peur* » in *Raconter l'histoire*, Alexandre Prstojevic (dir), L'Improviste, Paris 2009.

³³ Une démarche semblable est adoptée par Arno Geiger dans son roman *Le vieux roi en son exil* (Gallimard, 2012). La coïncidence est fortuite mais résulte d'une réalité commune entre l'expérience de la guerre par une Polonaise et un Autrichien.

La temporalité renversée met à mal tout le système de causes à effets. Le présent, et le futur avec lui, sont déterminés et impossibles à modifier, c'est le passé historique qui peut subir encore quelques modifications. C'est ainsi que la narratrice nous parle de la fin de la guerre :

L'héroïne de cette histoire aimerait que la guerre s'achève enfin pour elle. Mais la guerre, une fois déclenchée, n'a jamais de fin. En tout cas, pas pour tout le monde. Les généraux signeront l'acte de la capitulation, les feux d'artifice s'élèveront vers le ciel, les soldats se souleront de bonheur d'avoir survécu. Et rentreront dans la vie civile. Mais les civiles, eux, continuent leur guerre, silencieuse et invisible. Ils se saignent, solitaires, jour après jour, nuit après nuit, année après année. Jusqu'à la fin de leurs jours, et parfois au-delà. La guerre passe à leur descendance en héritage³⁴.

Et voici comment la mère perçoit cette même réalité, par le truchement du temps inversé, provoqué par sa maladie :

Le jour de la libération arriva, et passa inaperçu, gris et nuageux. Des généraux, des soldats ivres, des feux d'artifice ? Je ne m'en souviens pas. Il n'y avait pas de quoi se réjouir. À rebours des dates, la libération conduisait à la tourmente de la guerre et de l'occupation.

Tout droit dans les camps³⁵.

Le renversement temporel produit l'ébranlement total de la causalité d'événements historiques, en même temps qu'il ouvre l'Histoire aux interprétations nouvelles et aux histoires potentielles³⁶, réduisant le présent au « post-passé »³⁷.

Si ma présentation a suivi un glissement progressif entre la notion de l'histoire et celle de la mémoire – or, je ne perds pas de vue toutes les différences entre les deux termes – c'est que les

³⁴ « Bohaterka tej historii chciałaby, żeby wojna i dla niej wreszcie się skończyła. Ale wojna, jeśli już się zacznie, nie ma końca. W każdym razie nie dla każdego. Generałowie podpiszą akt kapitulacji, w niebo wystrzelą kolorowe fajerwerki, szeregowcy upiją się ze szczęścia, że ocaleli. I do cywila. A dla cywili dalej trwa cicha, niewidoczna wojna. Wykrwawiają się w niej samotnie dzień po dniu, noc po nocy, rok po roku. Do końca swoich dni, a niektórzy znacznie dłużej. Wojna, jak masa upadłościowa, przechodzi na własność potomnych. » traduction de l'auteur de l'article, KSC. Magdalena Tulli, *Włoskie szpilki*, Editions Nisza, Varsovie 2012, p. 64.

³⁵ « Nadszedł dzień wyzwolenia i minął niepostrzeżenie, szary i pochmurny. Generałowie, pijani szeregowcy, fajerwerki? Nie przypominam sobie. Nie było z czego się cieszyć. W odwrotnym porządku dat wyzwolenie prowadziło w zamęt wojny i okupacji. » *ibid.*, p. 68.

³⁶ Cf. la réflexion sur l'histoire potentielle, perçue dans l'optique cinématographique, Tadeusz Lubelski, *Historia niebyła kina PRL* [Histoire qui n'a pas eu lieu du cinéma de la Pologne populaire], Znak, 2012 (Introduction).

³⁷ Cf. Ryszard Nycz, « Nie leczony, chroniczny pogłos. Trzy uwagi o polskim dyskursie postzależnościowym », *Kultura po przejściach... op. cit.*, p. 11.

textes littéraires polonais de ce dernier quart de siècle, à l'instar de l'évolution de l'historiographie elle-même, remplacent aussi la vision historique du passé par la scrutation de la mémoire, par ce regard post-mémoriel³⁸ sur « l'héritage » dont parle Tulli dans son roman, s'efforçant de saisir l'identité individuelle et la situation commune de la société polonaise d'aujourd'hui.

L'Histoire (événementielle) y est reléguée aux oubliettes, sa *longue durée* absurde, sans réelle implication des individus, et inaccessible à la perception individuelle (tel semble être le message de *Rien ne va plus*), acculée au second degré, non-représentée, et à peine suggérée (*Tworzy*), et enfin, perçue à contre-courant, comme un moyen d'approcher le sens du présent, mais laissant impossible à saisir une logique quelconque du passé (*Les Talons aiguilles italiens*). Langue figurative, regard oblique ou indirect, temporalité détournée, autant d'astuces qui, en éloignant et brouillant la vision de l'Histoire, placent au centre l'interrogation historique, sans jamais y répondre. Le choix de cette optique particulière efface par ailleurs toute relation victime/oppresseur dont souffrait jusqu'alors l'image de l'Histoire polonaise dans la littérature d'avant 1989.

Difficile de généraliser sur la base de ces trois romans, d'autant que les livres qui réécrivent l'Histoire depuis la transformation politique en Pologne sont pléthore. Il semble cependant que tous les trois, résumant des décennies différentes (des années 1980, 1990, et 2000), montrent une évolution certaine dans l'approche de l'Histoire. Après un règlement de comptes avec les tabous et les événements clichés, arrive une période de mutisme, où l'Histoire transite par le medium d'autres textes, s'éloignant du référent, le rendant de plus en plus instable. Enfin, il semblerait que le début du XXI^e siècle amène une approche beaucoup plus personnelle, entre intime et collectif, et que la réécriture de la « petite » histoire (familiale) devient un thème central pour les enfants et les petits enfants des violences du XX^e siècle³⁹.

³⁸ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, « Poetics Today » 29, 1 (Spring 2008).

³⁹ Tulli n'est pas la seule à aborder sur le tard l'histoire problématique qui a touché sa famille, c'est aussi le cas de Michał Głowiński, Agata Tuszyńska, Marek Bieńczyk, Ignacy Karpowicz (avec *Sońka*), et bien d'autres.