



HAL
open science

Dire l'interdit. Les stratégies littéraires face à la censure dans le roman polonais et tchèque (1968-1976)

Thibault Deleixhe

► To cite this version:

Thibault Deleixhe. Dire l'interdit. Les stratégies littéraires face à la censure dans le roman polonais et tchèque (1968-1976). Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2019. Français. NNT : 2019INAL0011 . tel-02952895

HAL Id: tel-02952895

<https://theses.hal.science/tel-02952895v1>

Submitted on 29 Sep 2020

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.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale n°265

Langues, littératures et sociétés du monde

Centre de Recherches Europes-Eurasie

THÈSE

présentée par

Thibault DELEIXHE

soutenue le 20 novembre 2019

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
en Littératures et Civilisations

Dire l'interdit. Les stratégies littéraires face à la censure dans le roman polonais et tchèque (1968-1976)

Thèse dirigée par :

Catherine SERVANT
Marek TOMASZEWSKI

Professeure des Universités, INALCO
Professeur émérite des Universités, INALCO

RAPPORTEURS :

Jakub ČEŠKA Maître de conférences habilité, Université Charles de Prague
Małgorzata SMORAĞ-GOLDBERG Professeure des Universités, Université Paris-Sorbonne

MEMBRES DU JURY :

Jakub ČEŠKA Maître de conférences habilité, Université Charles de Prague
Marie-Élizabeth DUCREUX Directrice de recherche émérite, CNRS / EHESS
Judith LYON-CAEN Directrice d'études, EHESS
Helga MITTERBAUER Professeure des Universités, Université Libre de Bruxelles
Catherine SERVANT Professeure des Universités, INALCO
Małgorzata SMORAĞ-GOLDBERG Professeure des Universités, Université Paris-Sorbonne
Tomasz SWOBODA Professeur des Universités, Université de Gdańsk
Marek TOMASZEWSKI Professeur émérite des Universités, INALCO

À Kasia, Tadeusz et Bazyl

Remerciements

Au terme de ce travail, je tiens tout particulièrement à remercier mes directeurs de thèse, Madame Catherine Servant et Monsieur Marek Tomaszewski, Professeurs des universités à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales de Paris, pour la bienveillance de leur supervision, l'érudition qu'ils eurent à cœur de partager tout au long de ces années ainsi que leur inoxydable patience envers mes tâtonnements de recherche. L'enthousiasme des débuts n'aurait jamais pris corps sans leur suivi efficace.

Je suis très reconnaissant à Monsieur Jakub Češka, Maître de conférences habilité de l'Université Charles de Prague, ainsi qu'à Madame Małgorzata Smorağ-Goldberg, Professeure des universités de l'Université Paris-Sorbonne, d'avoir bien voulu employer leur attention et leur expérience à la rédaction du rapport de cette thèse.

Je voudrais dire toute ma gratitude envers l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales de Paris qui, en m'accordant un contrat doctoral, m'a permis de faire de la recherche un métier et de l'enseignement une pratique.

Ce travail aurait longtemps souffert de maladies de jeunesse sans le concours de nombreux collègues qui acceptèrent d'en commenter les étapes intermédiaires. Je voudrais signaler l'étendue de ma dette envers les Professeure Marie-Élizabeth Ducreux, Professeur Étienne Boisserie, Professeure Dorota Walczak, Professeure Marie Vrinat-Nikolov et Professeure Agnieszka Grudzińska.

Ces pages auront profité de la relecture attentive et des recommandations bibliographiques de proches et amis auxquels je ne dois pas moins. Merci à Thomas Zacharewicz, Vincent Libens et Artur Kasprzykowski d'avoir joué un rôle déterminant dans l'affinage de ce travail.

Je voudrais saluer les camarades d'infortune et autres jeunes chercheurs avec lesquels j'aurais eu un plaisir infini à discuter des affres de la thèse. J'espère pouvoir retrouver sous peu Julie Deschepper, Mateusz Chmurski, Ilona Sinzelle Poňavičová, Kenan Van de Mieroop, Houssine Alloul, Margaux Van Uytvanck, Sébastien Schick, Jeanne-Marie Roux, Guillaume Fagniez et Steven Vanden Broecke de l'autre côté du miroir.

Merci à Quentin Sommervogel pour les multiples canapés qui m'auront hébergé au cours de ces années.

Je tiens à dire toute ma reconnaissance à mes parents, beaux-parents, frères et belles-sœurs qui auront invariablement répondu présents à mes sollicitations. Leur soutien aura été mon viatique le plus sûr au cours de ce périple.

Un remerciement tout spécial à mon grand-père pour nos escapades parisiennes et son éternelle affection.

Enfin, si une thèse est le résultat des sacrifices qu'on lui consent, alors celle-ci est au moins à parts égales (si pas plus !) la thèse de ma compagne, Katarzyna Szkuta, et celle de nos enfants, Tadeusz et Bazyl, qui surent endurer un partenaire et père trop souvent épris de problèmes lointains, quand bien même il espérait que ceux-ci, un jour, les rapprochent. Sans vous, ce travail n'aurait tout simplement pas eu de sens.

Si toutes ces personnes sont à créditer pour les nombreux apports dont cette thèse aura bénéficié, les menues erreurs qui s'y sont glissées au moment de leur compilation relèvent, elles, du travail de l'auteur qui doit en être tenu pour seul responsable.

Sommaire

REMERCIEMENTS.....	3
SOMMAIRE.....	5
INTRODUCTION.....	8
LES PARADOXES DE LA CENSURE.....	8
L'ÉCRITURE CENSURÉE, UNE PRATIQUE PAR-DELÀ LA MORALE.....	12
LE CADRE DE CETTE ÉTUDE.....	14
DIRE L'INTERDIT.....	17
UNE ÉTUDE EN SIX TEMPS.....	18
I. LE PHÉNOMÈNE CENSORIAL.....	21
I.1. LE PHÉNOMÈNE CENSORIAL EN QUESTIONS.....	21
I.2. LUMIÈRES ET CENSURE TYRANNIQUE.....	21
I.3. LEGS DE LA CENSURE TYRANNIQUE AUX ÉTUDES HISTORIQUES.....	23
I.4. LA SUBSIDIARITÉ DE LA COERCITION.....	27
I.5. CENSURE, AUTOCENSURE ET IMPOSITION DE LA FORME.....	32
I.6. (AUTO)CENSURE STRUCTURELLE ET CENSURE RÉGULATRICE.....	36
I.7. LA PRODUCTIVITÉ DE LA CENSURE.....	37
I.8. POLYVALENCE TACTIQUE DES DISCOURS.....	41
I.9. LA FORCLUSION OU LA PRODUCTION DE L'INDICIBLE.....	43
I.10. MAÎTRISE DE LA RÉCEPTION, LITTÉRALITÉ DE LA PRODUCTION.....	47
I.11. LIMITES DE LA DISTINCTION ENTRE CENSURE RÉGULATRICE ET STRUCTURELLE.....	49
I.12. SUPERPOSITION DES CENSURES EN POLOGNE ET TCHÉCOSLOVAQUIE APRÈS 1968.....	53
II. UNE BRÈVE HISTOIRE DE LA CENSURE COMMUNISTE.....	60
II.1. GENÈSE DE LA CENSURE.....	60
II.2. LA CANONISATION DU COMMUNISME.....	64
II.3. LE CANON ET LA CENSURE.....	68
II.4. LE RÉALISME SOCIALISTE COMME CANON AUTORITAIRE.....	75
III. L'ÉCRITURE PANTOMIME.....	115
III.1. LE ROMAN ET SES DÉFINITIONS.....	115
III.2. NASON POÈTE, LE ROMAN HISTORIQUE COMME PRODUIT DU TRAVAIL DU ROMANCIER.....	124
III.3. CONSTRUIRE L'ÉLOQUENCE DU SILENCE.....	138
IV. L'ÉCRITURE PROMÉTHÉENNE.....	139
IV.1. LE « DÉGEL » LITTÉRAIRE.....	139
IV.2. ANATOMIE D'UN ENRÔLEMENT.....	148
IV.3. ÉCRIRE LE DÉSENCHANTEMENT.....	180
IV.4. ANDRZEJEWSKI ET ŠOTOLA, TRAJECTOIRE ET ÉCRITURE PROMÉTHÉENNE.....	186
V. L'ÉCRITURE ORPHIQUE.....	191
V.1. ÉVOLUTION DE LA CENSURE.....	191
V.2. RAPPEL DES MODES D'ÉCRITURE.....	194
V.3. PRÉCÉDENTS DE LA LANGUE D'ÉSOPE EN EUROPE CENTRALE.....	195
V.4. LE FONCTIONNEMENT DE LA LANGUE D'ÉSOPE.....	200
V.5. 999, DYNAMIQUE D'UN TEXTE DOUBLE.....	206
V.6. <i>LE CONGRÈS DE FUTUROLOGIE</i> OU LA VÉRITÉ DU BOUFFON.....	214
V.7. <i>VARIATIONS POSTALES</i> , UNE REDÉFINITION DES ENJEUX DE LA PROSE HISTORIQUE.....	222
V.8. UN CENSEUR CRÉDULE ?.....	233
V.9. L'INCLINATION ORPHIQUE DU ROMAN CENSURÉ.....	238

VI. L'ÉCRITURE PROSPÉRÉENNE	242
VI.1. UNE DÉNONCIATION DE LA CENSURE CENSURÉE.....	242
VI.2. D'UNE CENSURE L'AUTRE, LE CAS HRABAL.....	244
VI.3. NÉO-AVANT-GARDE EN EUROPE CENTRALE, LES RAISONS D'UN SUCCÈS.....	250
VI.4. UNE TROP PRESSANTE CENSURE : LE COMPACTAGE COMME TRANSSUBSTANTIATION DU REBUT.....	254
VI.5. DU BALLOT À LA PULPE, MODALITÉS DE RÉHABILITATION DU REBUT.....	267
VI.6. GERMINATION DOULOUREUSE DE <i>LA PULPE</i>	269
VI.7. UNE CENSURE INCAPACITANTE : LE RAVAUDAGE COMME MISE EN SCÈNE DE LA DÉFAITE DU TEXTE.....	272
VI.8. PROSPER ET CALIBAN : (IM)PUISSANCE DE LA PAROLE.....	282
CONCLUSION	287
DE QUOI LA CENSURE EST-ELLE LE NOM ?.....	287
ÉDIFIER LE CANON SOVIÉTIQUE	289
PROMÉTHÉE OU LA REPENTANCE EFFRONTÉE	290
LE MIME OU L'ÉLOQUENCE DU SILENCE	292
ORPHÉE OU L'ÉGAREMENT DU GUIDE.....	294
PROSPERO OU LE RENONCEMENT OBSTINÉ	296
CALIBAN OU L'OFFENSÉ OFFENSANT	298
DIRE L'INDICIBLE PAR-DELÀ L'INTERDIT	301
TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES	302
GLOSSAIRE	306
INDEX DES NOMS PROPRES.....	312
BIBLIOGRAPHIE.....	317
THÉORIE DE LA CENSURE.....	317
THÉORIE DE LA LITTÉRATURE	321
HISTOIRE DU RÉALISME SOCIALISTE.....	325
HISTOIRE DE LA CENSURE	327
HISTOIRE POLITIQUE.....	331
CRITIQUE LITTÉRAIRE	336
HISTOIRE CULTURELLE	344
CORPUS ROMANESQUE.....	349

*Przypominam trochę faceta, który usiłuje na jednej strunie gitarowej zagrać wiele
skomplikowanych utworów muzycznych.*

*Je me fais l'effet d'un gars qui s'efforce de jouer une kyrielle de partitions compliquées sur
une guitare à une corde.*

Tadeusz KONWICKI

Nejsem víc než něžný řezník.

Je ne suis guère plus qu'un tendre boucher.

Bohumil HRABAL

Introduction

Les paradoxes de la censure

Une soirée d'auteur chez les Walendowski

En 1977, pour la première fois en Pologne, un écrivain de renom, Tadeusz Konwicki, publiait un roman dans une maison d'édition clandestine, la *Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA*. À l'occasion de la parution de ce roman, *Le complexe polonais*, il en fut donné une lecture publique dans l'appartement d'Anna et de Tadeusz Walendowski où se tenaient régulièrement des soirées d'auteurs pour les écrivains bannis de la vie publique. Cette brève prose décrit l'attente d'une file de clients postés en faction devant un joaillier qui s'apprête, à en croire la rumeur, à recevoir une livraison d'alliances en provenance de la Russie soviétique. Cette patience impuissante pour les fruits d'une prospérité impériale qui tardent à venir, au-delà de son caractère allégorique évident, était l'occasion d'orchestrer un concert de commentaires burlesques où chaque acheteur projetait ses fantasmes sur les décors grisâtres de la Varsovie de Gierek. Le ton de l'ouvrage était, de façon générale, incisif et critique mais laissait tout de même transparaître un certain attachement pour l'aigreur familière de cette existence qui se prêtait si docilement à la rêverie. Était-ce cette concession discrète qui troubla l'assistance ou ne fallait-il y voir que la torpeur d'une longue soirée dans un appartement trop chauffé ? Quoiqu'il en soit, une fois le livre refermé, l'audience s'abîma dans un silence pesant que Jacek Kuroń voulut rompre. Jacek Kuroń était alors le *spiritus movens* de la nouvelle génération des dissidents. Il venait de fonder le Comité de Défense des Ouvriers (KOR), première cellule d'opposition à avoir opté pour une stratégie ouvertement légaliste qui s'efforçait de grignoter au Parti un peu de son monopole politique. Kuroń loua l'excellence du texte mais, cherchant à initier le débat, fit observer qu'on pouvait y percevoir de la retenue, la trace d'une *autocensure* résiduelle, comme si la transition de l'auteur vers l'édition clandestine n'avait pas suffi à le libérer de l'emprise d'un conditionnement plus vaste et plus intimement chevillé à son écriture. Konwicki, piqué au vif, rétorqua à Kuroń que s'il avait été un écrivain russe, peut-être aurait-il pu écrire sans autocensure. Tenant à son idée, Kuroń demanda encore avec une pointe d'ironie si les tanks auraient vraiment fait irruption à Varsovie si Konwicki avait osé écrire tout à fait librement. L'auteur, fâché pour de bon, mit sèchement fin à la conversation : « Je vous parle de littérature et vous, vous vous transformez tout en politique. Vous êtes un politicien. Et un mauvais avec ça¹ ! »

¹ Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Lawina i kamienie : pisarze wobec komunizmu* [L'Avalanche et les roches : les écrivains vis-à-vis du communisme]. Varsovie : Prószyński i S-ka, 2006, p. 416.
[Ja mówię o literaturze, a pan wszystko przerabia na politykę. Jest pan politykiem. I to złym.]

Il s'agissait là, il est vrai, d'un incident assez insignifiant, une querelle d'intellectuels que la relégation aux marges de la vie sociale confinait à ces empoignades un peu stériles, et pourtant il cristallisait et révélait la délicate situation des écrivains d'opposition. En effet, dès lors que Konwicki rassembla le courage nécessaire pour rompre avec le confort des *éditions d'État* et s'aventurer dans l'incertitude du *réseau clandestin de publication*, il pouvait légitimement s'espérer en droit de monnayer ses aises délaissés pour une part de liberté. Or, ce que Kuroń donna le sentiment de lui reprocher, c'était précisément l'insuffisance de liberté dont témoignait sa parole. Avec sa question (probablement plus maladroite que malicieuse), Kuroń reproduisait l'un des sophismes favoris du soviétisme : la liberté ne serait pas une disposition dont on peut choisir de se saisir mais un acquis qu'il faut défendre sans cesse au risque de le perdre. Or, si la liberté devenait une obligation, rien n'empêchait plus désormais d'en établir les formes et de juger du juste usage qu'en avait l'artiste. En l'espèce, Konwicki se serait rendu coupable de dilettantisme dans l'exercice de sa nouvelle liberté. En d'autres termes, ce à quoi cette question confrontait l'auteur fraîchement affranchi de la censure d'État, c'était l'existence d'une série de *prescriptions tacites* qui enserraient à leur tour la pratique littéraire dissidente. Par son commentaire, Kuroń dévoilait que la dissidence n'était pas vierge d'impératifs politiques, tout au plus ces impératifs étaient-ils renouvelés et symétriquement contraires à ceux du pouvoir, mais ils n'en continuaient pas moins d'adresser au littérateur une série d'exigences.

En outre, cette question opère un mouvement rhétorique singulier : elle prend argument d'une censure, à savoir le système de régulation communiste de la culture, pour en fonder une autre, soit une bienséance de l'éloquence dissidente qui se doit de toujours honorer le cadeau de sa liberté en le brandissant contre ses anciens geôliers. Si Konwicki réagit avec autant de virulence, c'est probablement qu'en tant qu'écrivain aux prises avec les censeurs depuis déjà trois décennies, il connaissait mieux que quiconque le labyrinthe de glaces de la contrainte littéraire et qu'il discernait dans ce reflet difforme de la liberté les contours d'une censure à venir.

Cet épisode met ainsi en évidence à quel point la censure peut prendre des formes diverses, et cela jusqu'à la conversion de la liberté d'expression en un devoir d'offense. Or, ce que trahit l'irritation de Konwicki, c'est qu'il se souhaitait une liberté bien différente : il s'agissait pour lui de sécuriser une *autonomie* du littéraire vis-à-vis du politique (« Je vous parle de littérature et vous vous transformez tout en politique. »). En d'autres termes, il espérait que la littérature puisse se distancier de ses facteurs d'appréciation idéologique pour qu'en soient évalués avant tout les mérites artistiques. Pareille *autonomie* devait donc être prête à tolérer la continuité d'un certain jeu avec les codes d'expression de son époque. Puisque l'accommodation du texte aux prescrits censoriaux était devenue une part intégrante de la communication publique, puisque l'essentiel de ce que l'on considérait alors comme le « beau style » résidait moins dans la limpidité d'une expression classicisante que dans la

ruse avec laquelle un auteur parvenait à détourner les attentes du censeur, Konwicki ne se sentait pas en devoir de se débarrasser de l'autocensure et ne voyait aucune contre-indication à poursuivre ce jeu de ruses avec les limitations du discours, et cela même alors que la contrainte ne disposait plus d'emprise directe sur ce dernier.

« Mais j'ai besoin de lui, et lui de moi. »

Konwicki est tout à fait clair sur ce point : la censure a de multiples visages. Et, à l'opposé de celui d'une liberté contraignante, on en trouve un autre moins fréquemment évoqué, celui du *patron stylistique*, celui d'une structuration toujours déjà présente dans la parole publique. Konwicki — encore lui — prit plaisir à souligner que la censure s'offrait en certaines occasions comme un canevas commode sur lequel venir piquer les motifs de son texte. En cela, loin des images d'Épinal de grande castratrice des Arts, la censure aurait aussi été un adjuvant insoupçonné et involontaire des lettres :

J'ai appris à tourner dans un manège. Je ne pense pas que je m'en sortirais à l'air libre. Pire, j'aurais peur de m'y aventurer. La liberté c'est avant tout la liberté de choix. Et moi j'ai désappris à choisir. La perspective d'un choix me tétanise et m'ôte par avance toute joie de vivre.

Je me suis attaché à celui qui effectue les choix pour moi. Nous ne nous connaissons pas mais nous sommes liés par une intimité aussi perverse qu'ambigüe. Je l'irrite, il me fâche. Sans jamais nous voir, nous nous imaginons l'un l'autre. Mais j'ai besoin de lui, et lui de moi. Peut-être même ai-je plus besoin de lui. Il guide souvent ma main qui tient la plume, il donne des forces et de la vitalité à mes mots et taille de larges trouées dans ma page. Il me force à passer outre les banalités du monde corrompible avec la tête dressée vers le ciel. Il m'élève, il me poétise, peut-être même qu'à sa façon il me sanctifie un petit peu².

Ainsi, la contrainte censoriale peut-elle offrir, contre-intuitivement, une liberté méconnue. Suivant la dialectique du maître et de l'esclave, elle dispense l'opprimé du fardeau de la *responsabilité* de son texte en reportant la charge des conséquences de sa liberté sur son oppresseur. Ça n'est que dans cette perspective que Hrabal peut affirmer que : « de la même façon qu'indirectement les fonctionnaires du ministère de l'Intérieur m'avaient appris à écrire sans parti pris, à jeter tout ce que j'avais sur le cœur dans la machine à écrire, à présent c'était à mon tour d'apprendre à écrire au chef de Police de

² Konwicki, Tadeusz. *Kalendarz i klepsydra*. Varsovie : Czytelnik, 1982, p. 134. (traduction de l'auteur)
[Nauczyłem się chodzić w manezu. Na wolność już bym chyba nie potrafił. Więcej, bałbym się nawet tam chodzić. Wolność to przede wszystkim wolność wyboru. A ja się odzwyczaiłem wybierać. Możliwość wyboru przeraża mnie i odbiera ochotę do życia.

Zżyłem się z tym, kto za mnie dokonuje wyboru. Nie znamy się nawzajem, ale łączy nas dwuznaczna i przewrotna intymność. Ja jego irytuję, on mnie gniewa. Wymyślamy sobie nie widząc się nawzajem. Lecz on potrzebuje mnie, a ja jego. Nawet może ja potrzebuję więcej. On często prowadzi moją rękę z piórem, dodaje siłę i witalności słowom, on też wyciosuje dalekie prześwity między moimi słowami. On mnie przymusza, aby przechodzić obojętnie nad błahostkami marnego świata z głową uniesioną ku niebu. On mnie po prostu uwzniośla, upoetycznia, nawet jakby trochę uświęca.]

Sadska³ ». Ainsi, le censeur ne peut être réduit au rôle de fossoyeur du texte. Par le bornage de ses formes, le rognage de ses audaces, l'endiguement de ses passions, par toutes les menues contractions qu'il y opère, le censeur (extérieur ou intériorisé) déchargeait le littéraire d'une partie de sa *responsabilité* vis-à-vis de ses écrits, désignant les matériaux thématiques à traiter et lui fournissant par la combinaison de ses prescriptions (explicites et implicites) un assortiment de règles stylistiques pour le faire.

Cet assortiment était d'autant plus commode qu'il présentait l'avantage d'être imposé à l'auteur et donc d'offrir la promesse à ce dernier d'un gain moral s'il parvenait à s'en affranchir, réconciliant ainsi le confort d'un tracé à la perspective méritoire de sa *transgression*. Cette écriture se construisait dès lors dans un jeu permanent d'esquive des règles qui la fondaient. Dans ce jeu, le premier outil du littéraire — ainsi que nous le verrons en détails — était la dissimulation du propos réel sous le voile d'une fiction allusive. Cette mécanique a souvent été identifiée comme le principe fondateur de la métaphore (« La censure est la mère de la métaphore », d'après Jorge Luis Borges⁴), et donc, plus généralement, comme l'un des piliers de l'expression littéraire (« Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style », déclarait Marcel Proust⁵). C'est suivant ce raisonnement que Konwicki pouvait sans crainte faire dire au censeur dont il dresse le portrait dans son roman *La petite apocalypse* :

Vous devriez écrire pour la censure. Elle seule vous apprécie à votre juste valeur. D'ailleurs, vous avez le goût du sous-entendu. Et le sous-entendu c'est de la haute initiation. Vous vous rappelez ce que disait Joyce ? Que même en trois cents ans, les pinailleurs littéraires ne parviendront pas à déchiffrer les allusions dont il a truffé son œuvre. Il n'avait pas à lutter contre la censure officielle, aussi il s'en inventa une et lui subordonna sa création⁶.

La censure serait donc un incitant créatif à ce point puissant que ceux des grands écrivains qui n'avaient pu en profiter en seraient venus à compenser cette carence en s'inventant à leur tour une charte de contraintes qui devait les pousser à un même travestissement fécond de leurs propos.

L'exactitude de cette affirmation reste naturellement à prouver mais ce que son énonciation révèle déjà, c'est toute la complexité de la relation qu'entretenaient avec la censure ceux qui avaient

³ Hrabal, Bohumil, trad. Carnavaggio, Marianne et Ancelot, Claudia. *Peurs totales*. Paris : Critérian, 1991, p. 51.

⁴ Cité par Steiner, Georges. *Errata. Récit d'une pensée*. Paris : Gallimard, 2000, p. 189.

⁵ Proust, Marcel. *À propos du "style" de Flaubert*. in *Journées de lecture*, n° 10/18, 1993, p. 115 (publié initialement dans le numéro de *La Nouvelle Revue Française* du 1er janvier 1920).

⁶ Konwicki, Tadeusz, trad. Bobowicz, Zofia. *La petite apocalypse*. Paris : Robert Laffont, 1981, p. 45.

Konwicki, Tadeusz. *Mała apokalipsa*. Varsovie : Agora, 2010, p. 31.

[Niech pan pisze dla cenzury. Ona pana ceni. Ona jedyna pana lubi. Pan miał smykałkę do aluzji. Ale aluzja to wyższe wtajemniczenie sztuki. Pan pamięta, co mówił Joyce ? Że nawet za trzysta lat nie rozszyfrują dłubacze literatury jego aluzji. Nie miał cenzury państwowej, więc własną powołał do życia i ustanowił nad sobą].

à en souffrir les effets. Il ne pouvait être question, dans leur chef, d'une perception monochrome où la censure concentrerait en elle toute la part d'ombre qui s'étendait sur leur parole. Ils étaient bien conscients que c'est à travers la résistance à ses limitations que se forge le particularisme du littéraire, que c'est confronté à l'impossibilité de s'énoncer crûment que l'écrit s'élève au-delà de la description factuelle de son objet pour tendre vers sa représentation sublimée et métaphorique, ouvrant ainsi la voie à la richesse polysémique qui signe sa distinction.

L'écriture censurée, une pratique par-delà la morale

Ainsi la liberté pouvait s'avérer contraignante, et la contrainte libératrice. Ces deux paradoxes prouvent qu'à compter du moment où les auteurs qui étaient quotidiennement aux prises avec la censure se mirent à produire une réflexion sur les interactions qu'ils entretenaient avec cette dernière, ils se trouvèrent immédiatement en butte à une difficulté : à moins de se renier entièrement, ils devaient admettre qu'ils avaient partiellement pactisé avec son système, ou du moins qu'ils en tenaient compte, ne serait-ce que pour mieux s'efforcer de le déjouer. Ces praticiens de la parole censurée cherchaient donc, par l'exposition de ces paradoxes, à complexifier la fausse simplicité de toute approche moralisante qui résumerait les attitudes vis-à-vis de la censure à un choix entre le silence, l'outrage ou la déclaration servile.

En effet, dans le cadre d'une étude littéraire, cet *abord moral* — pour valide qu'il puisse être dans d'autres circonstances, par exemple politiques — s'apparente de bien des façons à une question mal posée. À commencer par le fait que penser la littérature comme un dilemme revient à ne lui supposer que des issues pareillement navrantes : l'inexistence pour le mutique, le bannissement pour l'irrévérencieux ou l'avilissement pour l'adhérent. Or, comme nous le verrons, l'histoire nous apprend que nombre d'auteurs parvinrent à tracer entre ces grands axes éthiques des sentes médianes et des chemins obliques. Il fallait donc bien que la censure suscitât des postures plus contrastées et plus subtiles. Il incombe donc au chercheur de suspendre l'interrogation sur l'adéquation morale des différentes attitudes quant à la censure pour s'efforcer de les identifier comme des pratiques artistiques et en restituer les nuances.

Ensuite, penser la censure comme une question morale revient à l'envisager comme un objet extérieur dont on pourrait à loisir jauger les pertes et profits, comme si sa reconduite ou sa suppression avaient été des options à portée de décision pour les écrivains. Or, nous verrons qu'il s'agissait d'un état de fait que ne pouvaient pas — ou ne pouvaient que très peu — infléchir les auteurs. Si, au sortir de la guerre, la censure avait pu constituer une question théorique, au tournant de l'année 1948, avec l'imposition formelle du *réalisme socialiste*, elle devint une contingence tout ce qu'il y a de plus pratique à laquelle l'écriture de chaque nouveau feuillet confrontait le littéraire. La censure ne se

présentait donc pas sous la forme d'un choix mais plutôt sous celle d'un paramètre de leur environnement professionnel avec lequel hommes et femmes de lettres devaient composer. L'inéluctabilité de sa présence — qui ne devait être interrompue qu'au cours de brèves parenthèses en 1956 en Pologne et en 1968 en Tchécoslovaquie, puis rompue dans les deux pays par l'essor du samizdat en Tchécoslovaquie au fil des années 1970 et de l'édition clandestine polonaise aux alentours de 1976 — transforma donc la perception que les écrivains en avaient : d'une interrogation morale, la censure devint une affaire de métier, un ensemble de procédés concrets à intégrer au texte. Dans ces circonstances, il ne s'agissait plus de gloser sur la vertu qu'il y aurait à l'admettre ou à la pourfendre, mais de chercher les moyens de s'en accommoder sans rien concéder de plus à ses exigences que le strictement nécessaire.

C'est sur cette prémisse que la censure se trouva, malgré elle, à l'initiative d'une série de recherches formelles quant à la plasticité de l'expression littéraire, et cela afin de la soustraire ou de la faire déborder des carcans qu'on cherchait à lui imposer. C'est la tâche du chercheur de rassembler, de consulter et de comparer ces expérimentations formelles afin d'en identifier les résultats les plus aboutis ou les plus influents, dont la succession forme une *histoire des stratégies littéraires d'interaction avec les prescrits censoriaux*. Il ne s'agit donc pas, dans les pages qui viennent, d'opérer un jeu de va-et-vient entre la biographie d'un auteur et la cohérence de son cheminement idéologique ou de ses écrits littéraires, mais plutôt d'esquisser les principales étapes de l'évolution d'une pratique d'écriture bien spécifique, celle d'écrire ce que la censure exige qu'il soit tu et de l'écrire de telle façon qu'elle l'autorise tout de même à être lu.

Une question n'a néanmoins pas été abordée dans les lignes qui précèdent : après tout, qu'est-ce qui permet d'affirmer que les auteurs ont effectivement tenu à exprimer ce qui était défendu ? N'était-il pas plus simple, et plus sûr, de courber l'échine et de se conformer aux attentes du censeur ? C'est historiquement exact : l'allégeance était la voie de la facilité et les dirigeants communistes aux manettes de la politique culturelle disposaient d'un arsenal incitatif et répressif qui leur permit d'obtenir le ralliement d'un grand nombre d'auteurs. Pour qui se souciait peu de la qualité de ce qu'il produisait, ou du dynamisme de la vie culturelle, l'adhésion inconditionnelle était une option garantissant de nombreux avantages matériels et offrant l'assurance d'un prestige officiel. Par ailleurs, de Skála à Pilař ou de Putrament à Lewin, l'histoire a prouvé que les artistes aux ambitions contrariées, prêts à sacrifier leur indépendance pour une revanche sur leurs confrères, n'étaient ni rares, ni difficiles à recruter. Néanmoins, ce n'est pas aux contours de l'*obéissance* artistique que cette recherche a voulu s'intéresser mais, précisément, aux stratégies développées par ceux qui décidèrent d'opposer à la censure une *résistance* qui parvienne à se doter de formes littéraires qui la rendent admissible à ses yeux. Nous voulions étudier les outils qu'offrait l'écrit pour penser les voies

d'émancipation de sa sujétion alors même que celle-ci avait cours. En d'autres termes, l'écriture créative permettait-elle d'articuler une pensée anti-censoriale dans un cadre de publication censurée ?

Le cadre de cette étude

Cette question appelle, à son tour, quelques mots d'explications tant sur la *période* choisie comme cadre chronologique de cette étude, que sur les *aires littéraires* envisagées et le *genre* retenu comme mesure-étalon de l'évolution des stratégies d'écriture anti-censoriale.

La censure s'inscrit dans une histoire, elle a été une composante du communisme depuis sa fondation. Conformément à la nécessité qu'il en avait théorisée dans ses écrits des années 1910, Lénine soumit l'entièreté des publications sous son contrôle à la censure révolutionnaire dès le lendemain de la prise du Palais d'Hiver. Cette régulation censoriale devait connaître de nombreuses mutations au cours des années — et même des relâchements très temporaires — mais il est notable qu'elle perdura jusqu'au dernier jour de l'Union soviétique. Néanmoins, pour que le jeu avec ses prescriptions imprime dans les textes une marque telle qu'elle y soit décelable et offre ainsi une prise à l'analyse, le plus commode était encore de s'intéresser à une époque qui ait été le théâtre d'un *affrontement paroxystique entre les censeurs et les auteurs*, soit une époque où l'encadrement des lettres ait perdu tout crédit intellectuel mais soit parvenu à se maintenir par la force de résilience de son appareil coercitif. À cette aune, l'année 1968 s'impose comme un point de départ incontournable. L'élan frondeur et réformiste que l'on vit poindre dans deux pays limitrophes, la Tchécoslovaquie et la Pologne, eut en commun de mobiliser les intellectuels contre l'appareil idéologique d'État, et donc de s'efforcer de restaurer un débat où ce dernier puisse être mis en question. Cette initiative se heurta cependant au barrage de la censure, laquelle devint à son tour le premier des griefs adressés au régime. Pour autant, cet épisode contestataire fut bref et se conclut sur la défaite du camp réformiste, entraînant un retour de bâton répressif qui s'empressa de museler les critiques. Or, les plus vocaux d'entre eux s'étaient recrutés parmi les écrivains. Les années qui suivirent l'éruption de 1968 se caractérisèrent donc par la restauration d'une censure rigoureuse concomitante à la maturation par les écrivains d'un puissant rejet du régime. En cela, cette période offrait une coïncidence de paramètres qui la qualifiait comme un segment chronologique abondant en productions littéraires qui s'efforçaient de déjouer la censure. Cette situation devait progressivement s'étioler pour prendre fin vers le milieu de la décennie 1970 lorsque se consolida un circuit clandestin d'édition et de distribution d'ouvrages disposant de capacités logistiques suffisantes pour desservir un public plus large que le seul cercle des initiés de la dissidence. Parallèlement à la consolidation de ce réseau clandestin, les années 1970 furent aussi celles de la maturation d'un nouvel ethos dissident fondé sur une opposition inconditionnelle au régime communiste soviétique. Cet ethos se traduit, concrètement,

par la fondation du Comité de Défense des Ouvriers en 1976 en Pologne et la fondation de la Charte 77 en 1977 en Tchécoslovaquie. La combinaison de la création de ces organes explicitement dissidents et du succès croissant des officines clandestines d'édition offrit aux écrivains une alternative viable, tant sur le plan idéologique que logistique : ils pouvaient désormais se soustraire à la censure en publiant clandestinement. Cela n'allait évidemment pas sans risques et désagréments, ni pertes de revenus et de lecteurs, mais cela constituait désormais une possibilité bien réelle. En cela, l'année 1976 constitua un tournant, celui où la censure cessa d'être le goulot au travers duquel devait se faufiler tout écrit. C'est pour cette raison qu'elle a été retenue comme la borne chronologique conclusive de cette étude.

De nombreux autres pays du bloc soviétique ont connu des situations comparables, pas toujours dans les mêmes temporalités mais conduisant à des pratiques similaires de retravail artistique des attentes de la censure⁷. Il serait assurément passionnant de s'y intéresser. Néanmoins, la Pologne et la Tchécoslovaquie présentaient une particularité, celle de partager une *communauté de destins* faite de nombreuses convergences : les deux États étaient devenus des républiques populaires sous le joug soviétique à l'issue de la Deuxième Guerre mondiale et suite à une forme d'abandon par les démocraties occidentales aux appétits géopolitiques des totalitarismes ; les deux pays étaient traversés par un clivage social fort entre une intelligentsia dissidente et une population politiquement plus conformiste ; leurs deux Partis avaient connu un même processus de purges internes débouchant sur des campagnes médiatiques antisémites et anti-intellectuelles ; enfin, les deux pays avaient fait l'objet d'une même dénonciation, aiguillonnée par les écrivains, de l'absence de débat de société au cours de l'année 1968, laquelle s'était de part et d'autre conclue sur une défaite politique et un ressac autoritaire.

Et pourtant, cette homogénéité historique recelait mille nuances : la « normalisation » de Husák s'appuya sur une politique de répression beaucoup plus vaste et connut des formes d'exclusion économique et civique plus virulentes que la campagne de représailles de Gomułka ; analogiquement, la censure « normalisatrice » fut bien plus drastique et impliqua le bannissement de la communauté des lettres d'un plus grand nombre d'auteurs ; enfin, Husák se hissa au pouvoir pour ne le quitter

⁷ La littérature scientifique sur les stratégies d'accommodation aux exigences censoriales est très riche et a inspiré cette recherche à maints égards. On lira notamment avec profit l'ouvrage de Manea, Norman. trad. Le Nir, Marily et Serre, Odile. Les Clowns : Le dictateur et l'artiste. Seuil, 2013, pour un éclairage sur la situation roumaine ; celui de Darnton, Robert. De la censure : Essai d'histoire comparée. Paris : Gallimard, 2014, sur les recours des artistes d'Allemagne de l'Est ; le travail de Loseff, Lev. On the Beneficence of Censorship : Aesopian Language in Modern Russian Literature [Du bénéfice de la censure : la langue ésopienne dans la littérature russe moderne]. Munich : Sagner, 1984, concernant les esquives littéraires en usage dans la littérature d'expression russe sous le soviétisme ou encore celle de Haraszti, Miklós. trad. Pérény, Etienne. L'artiste d'État : de la censure en pays socialiste. Fayard, 1983, sur les ressources des écrivains hongrois contre leur musèlement.

qu'en 1987 tandis que Gomulka, exsangue de tout projet et de toute légitimité, dut céder son poste à Gierek dès 1970, ouvrant la voie à un relatif assouplissement idéologique du régime.

Ces deux aires littéraires offraient donc au chercheur l'intérêt d'une similitude d'expérience, couplé aux enseignements des variations que l'on pouvait y relever et qui n'avaient pas manqué d'engendrer chez les auteurs des pratiques distinctes. En d'autres termes, ces deux aires littéraires réunissaient le bénéfice d'un cadre propice à une analyse comparatiste et d'une richesse de situations contrastées. L'humilité impose de reconnaître, par ailleurs, que ce sont là les deux langues que maîtrise avec le plus d'aisance l'auteur de ce travail qui tenait à pouvoir étudier les textes dans leur version originale afin d'y capter les nuances allusives qui les ponctuent sans avoir à recourir à la médiation d'une traduction. C'est d'ailleurs mû par cette même volonté d'observer une rigueur linguistique dans l'approche des œuvres que le chercheur s'est concentré sur la littérature d'expression tchèque de la Tchécoslovaquie et qu'il n'a pas intégré à cette étude la littérature d'expression slovaque, laquelle regorge pourtant de stratégies similaires d'écriture censurée qui mériteraient amplement de faire l'objet d'une analyse du même ordre.

Enfin, de tous les genres littéraires, pourquoi avoir décidé de se concentrer plus spécifiquement sur le roman ? Depuis les thèses formulées par le théoricien de l'esthétique romanesque Mikhaïl Bakhtine, le roman a émergé comme le genre par excellence de la *mise en contact de subjectivités adverses* et de l'instauration entre elles d'un nécessaire *dialogue*. Selon le philologue russe, l'écriture devient romanesque lorsque l'auteur concède à ses personnages une authentique autonomie de parole, mobilisant ainsi une empathie qui l'amène à examiner et restituer avec le plus d'honnêteté possible les motifs les plus enfouis de leur comportement. L'auteur tresserait donc sa prose romanesque au moyen des voix incarnées par les protagonistes qui la peuplent. En cela, le roman aurait une tendance viscéralement démocratique, il serait une aire de débat quasi idéale, où tout interlocuteur serait tenu en égal respect et jouirait d'une même considération au moment de faire entendre ses raisons. Et si tout roman n'atteignait pas nécessairement le pinacle de cette forme polyphonique, cette tendance à la valorisation et à la mise en rapport des voix qui le composent en serait néanmoins le mécanisme distinctif, celui qui fonderait la singularité du genre. Suivant cette approche théorique, le roman présenterait une forme d'incompatibilité générique avec sa réduction à l'énonciation monologique d'une vérité imposée. Tirant sa vitalité du dialogue, il présenterait une plus grande porosité aux discours irrévérencieux, prêts à s'inviter dans sa trame à la faveur de ses protagonistes secondaires et marginaux. En cela le roman présentait les caractéristiques d'une forme intrinsèquement ouverte et, par conséquent, rétive à toute clôture idéologique durable. Cette étude a voulu s'intéresser à cette disponibilité du romanesque à la subversion des discours monologiques.

Par ailleurs, il convient de rappeler l'évidence, à savoir que le roman occupait une *position dominante* parmi les produits littéraires de la deuxième moitié du XX^e siècle. Ce fait explique aussi que la majorité des auteurs à avoir adopté la posture singulière d'une participation récalcitrante à un système éditorial censuré se soit consacrée à l'écriture de romans. Il y avait donc un autre motif, banal, au choix de ce genre : sa centralité pour ce segment de l'histoire littéraire et, partant, la profusion des occurrences qu'il offrait à l'étude.

Si ces considérations faisaient du roman tchèque et polonais des années 1968-1976 un objet privilégié pour l'étude des effets littéraires des stratégies de résistance à la censure, un autre phénomène a émergé à la lecture des ouvrages de cette période qui est venu renforcer l'intérêt qu'elle présentait. Il est en effet assez vite apparu qu'il existait une *corrélation forte* entre la tendance à l'*exploration du périmètre de permissivité* des prescriptions stylistiques et génériques de la censure et une *inclination à thématiser ce jeu censorial* dans la trame même du texte, à le commenter plus ou moins implicitement en faisant de lui l'un des objets de réflexion du récit qu'il déroule. Autrement dit, il s'est avéré que la censure constituait pour ces auteurs un objectif double : il ne s'agissait pas uniquement pour eux d'écrire malgré elle, mais encore d'écrire à son sujet. C'est ainsi que s'est démarqué, au sein de notre corpus, un ensemble d'ouvrages qui s'efforçait non seulement de tromper la vigilance de la censure, mais encore de le faire pour évoquer la censure même. Or, la censure faisait de son existence son premier tabou. L'interdiction de dire ne pouvait se dire. Sa révélation impliquait donc de redoubler d'adresse pour tromper ou anesthésier la sensibilité du censeur. Ces ouvrages se qualifiaient comme des cas d'étude privilégiés en ce qu'ils présentaient une concentration exceptionnelle du phénomène qui nous intéresse, une densité telle qu'elle en devienne préhensible pour le chercheur.

Dire l'interdit

C'est donc là la question qui s'est précisée en cours de cette étude : *comment dire l'interdit* ? Et cela dans toute la richesse de sens qu'offre cette formule. Comment donner à voir dans un texte les interdictions thématiques et formelles qui l'entravent ? Comment donner textuellement corps à des prescrits censoriaux qui se prétendent absents ? Comment en révéler les effets de façon à ce que cette révélation soit aussi vecteur d'une charge critique ?

C'est aussi la question du système plus vaste qui produit et induit ces interdictions : quel est-il ? De quoi se nourrit-il ? Comment agit-il ? Et comment représenter littérairement les réponses à ces questions lorsque l'on ne peut pas explicitement les poser ? Quels subterfuges littéraires déployer pour décrire ce qui ne peut l'être ?

En somme, cette étude se donne pour ambition de retracer l'évolution des façons dont l'*interdit* a produit des *inter-dits*, soit des propos retranchés derrière l'épaisseur de leurs lignes, soigneusement logés dans les replis du sens. L'objectif du chercheur était donc de reconstituer, sur base d'exemples iconiques, les étapes de consolidation, d'exploitation puis d'épuisement d'un modèle de *littérature interlinéaire*, tout à la fois guidée par l'envie de confesser son secret le mieux gardé et façonnée par l'interdiction de le faire.

Ce travail se conçoit donc, à son niveau le plus fondamental, comme une étude sur la capacité de la littérature à dire l'impossibilité de sa réduction. Il veut montrer qu'elle dispose d'outils tout à fait spécifiques qui lui permettent, bien mieux qu'à d'autres productions textuelles, d'échapper à son cantonnement à un régime de lecture statique et clos, qu'elle puise dans l'ouverture de ses sens la licence de transgresser et le luxe de ne pas avoir à l'admettre. et qu'en cela elle constitue l'un des meilleurs territoires de refuge de la pensée dès lors que d'autres, plus facilement objectivables, cèdent sous la pression de la régulation.

Une étude en six temps

Pour ce faire, cette étude a été divisée en six chapitres. Le premier porte sur l'état actuel de la recherche scientifique sur la *censure* et ses modes d'encadrement de la communication publique. Une recension de ses divers dispositifs de fonctionnement y est établie sur base de la confrontation des approches scientifiques les plus récentes. On y verra qu'au cours des dernières années, une attention toute particulière a été accordée aux dispositifs censoriaux qui s'avèrent d'autant plus efficaces qu'ils sont moins visibles, et donc plus difficilement contestables. Ce chapitre sera également l'occasion de s'interroger sur l'éloquence de certains silences et, à rebours, sur le mutisme de certains propos, ouvrant le champ de la réflexion à une approche plus vaste où la censure n'est plus réduite au seul geste de retranchement d'une déclaration jugée outrageuse mais s'ouvre à l'ensemble des mécanismes de détermination des conditions de production et de réception de la parole publique.

Le second chapitre fait directement écho au premier en ce qu'il s'efforce de proposer un modèle intégré de compréhension de la censure dans lequel la multiplicité de ses dispositifs se subordonnent à un objectif unique : la pérennisation d'un *canon sociétale*. Une fois ce modèle posé, il s'agira de s'interroger sur les types de canon que l'on peut rencontrer. On se questionnera alors sur celui d'entre eux pour lequel le soviétisme a plus spécifiquement opté et, par corollaire, sur les formes de censure littéraire qu'il aura secrétées pour en assurer la stabilité, à commencer par sa doctrine esthétique de *réalisme socialiste*. Ce retour historique sera prolongé par un rappel plus détaillé des

circonstances de l'introduction de ce canon et de cette doctrine esthétique en Pologne comme en Tchécoslovaquie et, analogiquement, des régimes censoriaux qu'ils auront suscités.

Le troisième chapitre ouvre la série de cas d'étude de ce travail avec l'analyse d'un roman, *Nason poète*, de l'écrivain polonais Jacek Bocheński. Il s'agit d'y relever l'usage que l'auteur eut, consciemment ou inconsciemment, des mécanismes décrits par Sigmund Freud comme fondamentaux pour *le travail du rêve*, à savoir de l'arsenal des techniques de *condensation*, de *déplacement*, de *reformulation* et de *présentabilité*, appliqué à un propos illicite pour le rendre licite. Cette étude, par la multiplicité des formes de dissimulation qu'elle met à nu, fournit son socle pratique à une réflexion sur l'écriture censurée. Il s'en dégage une *première stratégie de dénonciation de la censure* qui suggère que celle-ci agit comme une menace spectrale imprimant à la narration des retenues presque théâtrales, des gestes d'arrêt volontairement amplifiés, lesquels acquièrent d'autant plus de netteté qu'ils semblent être reproduits par le protagoniste de la fable dans le récit qui est donné de son existence.

Le quatrième chapitre revient sur deux œuvres légèrement antérieures, *La nuit baroque* de Jiří Šotola et *Les ténèbres recouvrent la terre* de Jerzy Andrzejewski, lesquelles s'inscrivent dans un moment historique de relâchement de l'étreinte censoriale dont elles profitent pour s'adonner à un bilan de la terreur stalinienne. On y voit comme le *costume historique* — Bohême baroque pour le premier, Espagne inquisitoriale pour le second — a pu servir de matériau analogique à la mise en récit du présent ainsi que de champ d'expérimentation avec *les frontières de la permissivité censoriale*, offrant à l'auteur la sûreté d'un genre très codifié dont les menues transgressions puissent dès lors être calibrées avec précision. En outre, ces deux récits se révèlent passionnants en ce qu'une lecture avertie en extrait, en plus des licences formelles qui y affleurent, une réflexion dense sur les conditions de mise en place du *canon soviétique* et le rôle bien particulier qu'assuma la censure dans ce processus.

Le cinquième chapitre s'emploie à compléter le catalogue des stratégies de contournement des impératifs censoriaux en procédant à l'étude des usages de la *langue d'Ésope*, soit d'une écriture allusive, que l'on vit se multiplier au sein de la convention de la science-fiction. Pour cela, il y est procédé à l'analyse de deux exemples, *Expérience pour la troisième planète* de Jaroslav Veis et Alexandr Kramer ainsi que *Congrès de futurologie* de Stanisław Lem. Ces deux romans partagent d'avoir profité du déficit de mise en récit d'un malaise social croissant, de l'appétit d'expression de ces frustrations collectives, pour se contenter d'esquisser à grands traits une *dystopie* relativement universelle que d'infimes détails suffisaient à replier sur la contemporanéité de ses lecteurs. L'étude porte sur cette façon qu'a l'interdit de créer une carence dans la représentation du réel vers laquelle penche dès lors naturellement tout descriptif qui ne se signifierait pas explicitement de modèle. Cette

étude est accompagnée d'un retour du même ordre sur les usages de la langue d'Ésope dans le roman épistolaire *Variations postales* de Kazimierz Brandys où le croisement au sein du récit entre un *axe synchronique* et un *axe diachronique* de narration permet à l'auteur de restituer de manière critique le processus de sédimentation et de banalisation des mensonges historiques institués en vérités courantes.

Enfin, le sixième chapitre est consacré à un phénomène assez inédit, celui de la *cooptation artistique de la violence de la censure* au sein du roman. Sur base d'une analyse des procédés de composition de deux romans, *Une trop bruyante solitude* de Bohumil Hrabal et *La pulpe* de Jerzy Andrzejewski, une réflexion est ouverte sur la possibilité de convertir la dynamique censoriale essentiellement répressive en un principe d'écriture fécond, et cela par le truchement de *techniques néo-avant-gardistes de collage* qui impriment au texte les stigmates de ses multiples déchirures sans pour autant se déposséder de la possibilité de procéder à leur réagencement harmonieux.

I. Le phénomène censorial

I.1. Le phénomène censorial en questions

Chercher à identifier, décrire et expliquer les réactions que suscite la censure ne peut faire l'économie d'un effort préalable de définition. Pour pleinement comprendre les réactions des auteurs, il nous faut d'abord établir la nature du phénomène qui les contrariait au point de chercher à s'en défaire ou s'en déjouer. Au fond, qu'est-ce que la censure ? Est-elle tout entière contenue dans l'acte de faire taire ? Ou commence-t-elle avec celui de limiter ce qui est à dire et la façon de le faire ? Et comment garantir le respect de la frontière entre le licite et l'illicite ? Quels en sont les agents ? Et selon quelles modalités opèrent-ils ? Enfin, peut-on dresser un inventaire, ne serait-ce que sommaire, des dispositifs qui enregistrent le discours ?

La notion de censure mérite d'autant plus d'être précisée qu'elle a été, au cours des dernières décennies, l'objet de fréquents enjeux esthétiques, légaux et politiques qui en ont inspiré des définitions très diverses, parfois même partiellement contradictoires. Ces définitions ont, à leur tour, donné naissance à des méthodologies d'identification et d'étude fort dissemblables. De plus, comme nous le verrons, les textes que nous nous donnons pour objectif de relire à la lumière des relations qu'ils entretiennent avec leur régime d'énonciation appartiennent à une époque et à un lieu particuliers, parcourus par des interdits spécifiques qui étaient appliqués selon des modalités précises.

I.2. Lumières et censure tyrannique

Dans son usage le plus commun, en Europe, la censure fonctionne actuellement comme le produit de sa définition de l'époque des Lumières, lorsque se formulèrent pour la première fois les conditions d'existence des démocraties libérales. La thématique de la censure est née du plaidoyer des penseurs des Lumières en faveur de la liberté d'opinion contre l'absolutisme des monarchies de droit divin⁸. Ces penseurs ont été les premiers à décrire le débat public comme le lieu d'une opposition entre une tendance prolifique à la parole, portée par le peuple et ses défenseurs, et son endiguement répressif, administré par le régime autocratique. Sous la plume de Beaumarchais, La Boétie, Diderot ou Voltaire, la liberté d'expression était l'outil des penseurs proto-démocratiques alors que la censure était celui du pouvoir royal⁹. La censure a donc été d'emblée décrite comme un mécanisme de répression des discours au service d'un *pouvoir central tyrannique*. Cela tient naturellement aux circonstances dans lesquelles cette réflexion a été initiée : les audaces des penseurs étaient

⁸ Voir à ce sujet le chapitre IV « Les Lumières et la "marée philosophique" » de Netz, Robert. Histoire de la censure dans l'édition. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

⁹ Netz, Robert. *Ibidem*.

effectivement sanctionnées de façon régulière par le pouvoir, lequel était soutenu dans cette tâche par l'institution des « censeurs royaux ». Historiquement donc, la forme de censure qui s'offrait avec le plus d'évidence au constat de l'analyste était celle d'une institution externe au monde des lettres, asservie aux intérêts d'un pouvoir central et campée sur des positions conservatrices de défense de l'Ancien Régime. Dans sa définition libérale, la censure a donc initialement été théorisée comme un instrument de *proscription* de la parole qui visait à faire taire les voix séditieuses ou, à tout le moins, à les contraindre au silence quant aux vérités désobligeantes envers les puissants.

Par ailleurs, il faut voir dans cette dénonciation de la censure royale une manœuvre tactique qui visait à assortir un acte d'accusation de l'identité de son coupable. Dans la tourmente des débats idéologiques du XVIII^e siècle, il n'était guère dans l'intérêt des penseurs des Lumières de s'interroger sur la nature de la censure autrement qu'en termes d'une opposition entre liberté et contrainte, soit une opposition propre à galvaniser les adhérents de leur cause contre l'instance royale qui, par son autorité et sa sévérité, éclipsait les autres formes, plus subtiles et plus diffuses, de cantonnement du discours.

Encore aujourd'hui, on peut observer une forme de persistance de ce que d'aucuns ont appelé le « préjugé anti-censorial¹⁰ ». Comme le fait observer Helen Freshwater, « sans que cela soit une surprise l'inspection académique des instances de censures est généralement menée par ceux qui en déplorent la coercition sociale, l'exclusion et l'oppression. Par conséquent, ces analyses sont prédisposées à la critique et à la condamnation plutôt qu'à la défense ou à la justification¹¹ ». Sue Curry Jansen parle, elle, du « bon mensonge¹² » qui entretient l'idée que la censure s'appliquerait dans d'autres sociétés alors qu'elle serait absente de la nôtre. L'une et l'autre soulignent cette disposition particulière du discours anti-censorial d'offrir à celui qui s'en saisit de faire valoir son appartenance au camp des penseurs de la liberté. L'aptitude de ces propos à anoblir celui qui les tient leur auront valu de nombreux usages abusifs, souvent brandis pour rallier un consensus large — mais péchant par défaut d'ambition — au sein du monde académique. Cette structuration du débat reste donc tributaire de sa formulation originale, d'inspiration libérale, qui la pensait dans les termes d'une

¹⁰ Murray, Timothy. Drama Trauma : Specters of Race and Sexuality in Performance, Video and Art [Le drame du trauma : les spectres de la race et de la sexualité dans la performance, la vidéo et l'art]. Londres et New York : outledge, 1997, p.219.

¹¹ Freshwater, Helen. Towards a Redefinition of Censorship [Vers une redéfinition de la censure]. in Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age [Censure et régulation culturelle à l'âge moderne]. Müller, Beate (ed.). Amsterdam : Rodopi, 2004, p. 237.

[Unsurprisingly, the academic inspection of instances of censorship is generally produced by those who deplore social coercion, exclusion and oppression. Consequently, these analyses are predisposed towards critique and condemnation, rather than defence or justification.]

¹² Jansen, Sue Curry. Censorship : The Knot That Binds Power and Knowledge [La censure : le nœud qui lie pouvoir et savoir]. New York et Oxford : OUP, 1991.

opposition stricte à la liberté d'opinion et ne pouvait donc que condamner ses répercussions négatives sur la qualité du débat public.

N'est-ce pas là un constat un peu schématique qui mériterait d'être dépassé ? Peut-on vraiment saisir la nature de la censure en retraçant les lignes de ce procès qui la voit condamnée d'avance ? Et, plus important encore, est-on bien sûr que l'opposition que l'on consacre ainsi, celle de la liberté contre la contrainte, n'est pas le foyer depuis lequel se diffuse une nouvelle forme d'oppression ? Ce rejet sans appel de la censure comme un acte toujours infondé n'est-il pas le voile de couleur vive que l'on agite pour détourner son attention d'autres logiques, plus enfouies, moins saillantes, de fonctionnement réel du pouvoir ?

I.3. Legs de la censure tyrannique aux études historiques

Dans le cas qui nous occupe, celui de la recherche historique sur la question des fonctionnements et des effets de la censure en Europe centrale sous le communisme, ce fut d'abord cette perception libérale de la censure qui fut adoptée au lendemain de la transition démocratique de 1989¹³. Il n'est pas inutile de s'interroger sur l'intérêt que cette communauté, essentiellement composée de chercheurs nationaux, pouvait avoir à bâtir l'histoire d'un système de répression de la parole. L'opposition canonique entre une censure tyrannique et des hérauts de la parole libre s'annexait sur un vaste mouvement de redéfinition de l'histoire récente qui œuvrait à légitimer la transition démocratique, et cela notamment en consacrant ses grands acteurs, au rang desquels on retrouve nombre d'intellectuels dissidents qui intégrèrent les rangs du nouveau pouvoir démocratique. Souligner la répression censoriale permettait donc dans un même geste d'accroître le prestige de ceux qui en étaient venus à bout, de rappeler la posture critique d'une part significative de la communauté académique et de confirmer sa propre appartenance au camp des adversaires du régime renversé.

Et parce qu'elle était envisagée dans cette perspective libérale d'une instance tyrannique opposée à la liberté d'expression, la censure fut comprise, dans les premiers travaux à lui être consacrés en Europe Centrale après la chute du Mur de Berlin, comme homologue à l'institution qui

¹³ On trouve des traces plus ou moins appuyées de ce dualisme entre libéralisme expressif et autoritarisme censorial chez de premiers pionniers tels que Tomášek, Dušan. Pozor, cenzurováno ! aneb ze života soudružky cenzury [Attention, censuré ! ou de la vie de la camarade censure]. Prague : nakladatelství MV ČR, 1994 ; Gruša, Jirí. Cenzura a literární život mimo masmédiá [La censure et la vie littéraire en marge des médias de masse]. in Soudobé dějiny 1, n°4-5, 1994, pp. 551-559 ; Adamowski, Janusz et Kozieł, Andrzej. Cenzura w PRL [La censure en Pologne Populaire]. in Miernik, Grzegorz (ed.). Granice wolności słowa [Les limites de la liberté d'expression]. Kielce-Varsovie : Kieleckie Towarzystwo Naukowe, 1999, pp. 57-71 ou Pawlicki, Aleksander. Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965-1972. Instytucja i ludzie. [Gris total. La censure aux cours des années 1965-1972. Institution et personnes]. Varsovie : Wydawnictwo Trio, 2001.

avait la charge de sa mise en pratique. En Pologne, cette institution était le Bureau Général de Contrôle de la Presse, des Publications et des Spectacles (GUKPPiW — Główny urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk)¹⁴, en Tchécoslovaquie — l'Administration Générale de Supervision de la Presse (HTSD — Hlavní správa tiskového dohledu), avant de devenir le Bureau de la presse et de l'information (ÚTI - Úřad pro tisk a informace) et le Département de la Culture du Livre (OKK - Odbor knižní kultury)¹⁵. Et puisque la mémoire de ces bureaux centraux de la censure reposait dans les kilomètres de rayons qui parcouraient leurs caves, c'est par leur consultation que l'on entama la réflexion sur leurs fonctionnements. Cette première approche historiciste fondée sur la *trace documentaire* réunie dans les archives censoriales pose pourtant un certain nombre de questions sur lesquelles nous aimerions nous attarder un instant.

Tout d'abord, il est utile de préciser que les études les plus récentes des historiens portant sur l'évolution dans le temps du fonctionnement des institutions censoriales mettent toutes en lumière l'obligation double à laquelle celles-ci étaient soumises : se moderniser pour gagner en efficacité mais aussi réagir aux soubresauts de la conjoncture politique et donc s'aligner avec souplesse sur le nouveau périmètre du licite déterminé par les dirigeants¹⁶. Ce double impératif les contraignait à modifier de façon régulière leurs mots d'ordre mais aussi à rationaliser leurs procédures, ou du moins à donner les gages d'efforts allant dans ce sens, et donc, entre autres procédures, à revoir fréquemment leurs consignes d'archivage des quantités faramineuses d'informations qu'elles produisaient¹⁷. D'après les travaux de ces chercheurs, les instructions d'archivage furent modifiées à de nombreuses reprises au sein du GUKPPiW polonais comme du HSTD tchécoslovaque au cours de leurs quarante

¹⁴ Pawlicki, Aleksander. *Ibidem*.

¹⁵ Tomášek, Dušan, *Ibidem*.

¹⁶ Voir, pour la Pologne, Misior, Paweł. Ja, Tomasz Strzyżewski. O cenzurze i cenzorach [Moi, Tomasz Strzyżewski. Sur la censure et les censeurs.]. Cracovie : Léon Bonnet & Co, 1997 ; Romek, Zbigniew. Poza prawem. System funkcjonowania cenzury w PRL [Au-delà de la loi. Système de fonctionnement de la censure en Pologne Populaire]. in Budrowska, Kamila ; Dąbrowicz, Elżbieta ; Lula, Marcina (ed.). Literatura w granicach prawa /XIX - XX w./ [La littérature dans les limites du droit /XIX^e - XX^e/]. Varsovie : Instytut Badań Literackich PAN wydawnictwo, 2013, pp. 166-186 ; ainsi que, pour la Tchécoslovaquie, Šámal, Petr. V zájmu pracujícího lidu : literární cenzura v době centrálního plánování a paralelních oběhů [Dans l'intérêt de la classe laborieuse : la censure littéraire à l'époque de la gestion centralisée et des circuits parallèles]. in Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al (ed.). in V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014 (Svazek II / 1938 - 2014) [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1749-2014 (Tome II / 1938 - 2014)]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 1099-1223.

¹⁷ Dans le cas polonais, on a par exemple relevé jusqu'à 7 protocoles distincts d'archivage (datés de 1945, 1954, 1960, 1967, 1974, 1977 et 1984). Voir Krasoń, Patrycja. Akta Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w zasobie Archiwum Akt Nowych [Les actes du Bureau Principal de Contrôle de la Presse, des Publications et des Spectacles dans les réserves des Archives Nouvelles]. in Budrowska, Kamila ; Dąbrowicz, Elżbieta ; Lula, Marcina (ed.). Literatura w granicach prawa /XIX - XX w./ [La littérature dans les limites du droit /XIX^e - XX^e/]. Varsovie : Instytut Badań Literackich PAN wydawnictwo, 2013, p. 366.

années de fonctionnement¹⁸. Une première question qui plane donc sur cette *trace documentaire* est la capacité effective dont dispose l'historien aujourd'hui à exhumer de ce colosse de papier une liste aussi exhaustive que possible de documents liés à un événement qu'il se serait choisi comme objet d'étude.

Or, des études comme celle qu'a consacrée Patrycja Krasoń à l'inventaire des archives du GUKPPiW¹⁹ révèlent le désordre qui avait été généré par l'introduction fréquente de nouvelles instructions d'indexation des dossiers dans le fichier central, de même que le peu de rigueur auquel s'étaient astreints ses fonctionnaires dans le respect de ces logiques fluctuantes. L'historienne fait ainsi le constat que de nombreux dossiers n'ont jamais été physiquement déposés aux emplacements où ils sont répertoriés²⁰. Très prosaïquement, cela signifie que le chercheur qui se fraie un chemin parmi les différentes logiques d'indexation qui régissent le fichier central pour enfin identifier les références du dossier qu'il convoite, se retrouve fréquemment face à un emplacement vide, ou occupé par un autre dossier, tout aussi mal classé. C'est la raison pour laquelle, plus d'un quart de siècle après la déclassification de ces archives, personne n'est encore parvenu à cartographier dans son ensemble le labyrinthe de dossiers, de reports et de renvois, dans lequel gisent encore des morceaux d'informations factuelles. Les travaux historiques basés sur cette trace archivistique s'apparentent donc pour la plupart à des récits d'expédition où les historiens consignent les vicissitudes de leur progression à travers des masses de données imprécises ou trompeuses à mesure qu'ils commentent les quelques documents de valeur qu'ils en extraient²¹.

Cette difficulté explique que l'histoire de la censure littéraire ait d'abord préféré se concentrer sur des objets d'étude assez précis. La principale tendance que l'on peut observer est celle des études

¹⁸ Voir Romek, Zbigniew. *Op. cit.*, pp. 167-179, pour un récapitulatif de l'évolution du rôle de l'institution censure polonaise et les modifications subséquentes de ses modalités de fonctionnement interne. Pour un équivalent concernant l'institution censure tchécoslovaque, le récapitulatif le plus complet est celui de Šámal, Petr. *Op. cit.*

¹⁹ Krasoń, Patrycja. *Op. cit.*, pp. 364-375. Ce constat est par ailleurs corroboré par Aleksander Pawlicki. Voir à ce sujet Polak, Barbara ; Władyka, Wiesław ; Bulhak, Władysław ; Pawlicki, Aleksander ; Strzembosz, Tomasz. Zabijanie słowa. O cenzurze w PRL [La mise à mort du mot. Sur la censure en Pologne Populaire]. Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej, n°2, 2004, p. 11.

²⁰ Krasoń, Patrycja. *Ibid.*, pp. 365-366.

²¹ Aleksander Pawlicki s'attarde par exemple longuement sur le « chaos dans la nomenclature employée » [chaos w stosowanej nomenklaturze] par le GUKKPİW, Pawlicki, Aleksander. *Op. cit.*, pp. 17-22, tandis que dans ses recherches sur Hrabal, Jakub Češka souligne que « nos connaissances sont nécessairement fragmentaires car limitées par les archives disponibles » [naše poznatky jsou nutně fragmentární, protože jsou omezené dostupnými archivními materiály], Češka, Jakub. Literatura z dosahu politické čety. Za Hrabalovou variantností a ironií [La littérature hors de portée d'une lecture politique. Par-delà la variabilité et l'ironie de Hrabal]. in Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al. V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749 - 2014 [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1794 - 2014]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, p. 1273.

biographiques : typiquement, un chercheur s'attelle à la reconstitution du cours des négociations qui ont pu avoir lieu entre un artiste donné et son censeur au sujet de l'un ou l'autre de ses ouvrages. Il réunit à cette fin des extraits de journaux intimes, des échanges épistolaires, des instructions générales de l'institution censoriale et des recensions particulières de censeurs (lorsqu'il a pu mettre la main dessus). Il ordonne ensuite chronologiquement ces éléments pour reconstruire le plus précisément possible la séquence de pourparlers qui aurait fait suite à la soumission d'un manuscrit en vue de l'obtention d'une autorisation de publication. Ces études ont permis d'éclairer d'un jour neuf de nombreux aspects de ce processus : les manœuvres tactiques employées par chacun des acteurs de la négociation, les fluctuations du périmètre du licite dans le temps, les procès d'intention qui compliquaient ces échanges ou encore les principes latents sur lesquels les censeurs appuyaient leur jugement²². Ces historiens ont cherché à faire émerger de la multitude de ces cas individuels les lois tacites de ces tractations entre auteurs et censeurs, et cela au prix d'efforts admirables et avec des résultats très stimulants.

Pourtant, il convient de s'interroger sur la valeur documentaire des sources sur lesquelles reposent ces études. Il appartient naturellement à leur pratique disciplinaire que les historiens s'attachent à l'étude de la trace de la censure et qu'ils cherchent celle-ci dans les archives disponibles. Néanmoins, cette démarche ne peut pas faire l'économie d'une réflexion sur les conditions de production de ces sources. En effet, il serait candide de supposer que l'auteur remettait de bonne foi le texte de son roman sous la forme définitive qu'il lui souhaitait dans l'attente d'une intervention constructive d'un censeur complice et indulgent. Et donc si l'on admet que censeurs et auteurs étaient engagés dans des tractations délicates, teintées d'adversité, il nous faudra bien reconnaître que la retranscription des désaccords qu'ils ont pu avoir ne pouvait être que la partie visible d'une négociation plus vaste et en partie souterraine, laquelle était en outre consignée de façon unilatérale par celle des deux parties qui disposait de l'autorité institutionnelle. Si l'on ajoute à ce biais inévitable des sources qu'elles souffrent aussi du désordre de leur archivage et ne se cumulent donc, dans la plupart des cas, que pour former une trame lacunaire, on comprend que l'historien a dû combler les béances laissées par ces sources introuvables au moyen de conjectures. Sans questionner l'intégrité

²² Cette méthode de reconstruction conjecturale des échanges entre un ou des auteurs et ses ou leurs divers censeurs est, par exemple, observable dans des ouvrages tels que Budrowska, Kamila. Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948-1958 [La littérature et les auteurs vis-à-vis de la Pologne Populaire]. Białystok : wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2009 ; Kaczorowski, Aleksander. Hrabal : słodka apokalipsa [Hrabal : la douce apocalypse]. Wołowiec : Czarne, 2016 ; Synoradzka, Anna. Andrzejewski [Andrzejewski]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 1997 ; Gilk, Erik. Vítěz i poražený. Prozaik Ladislav Fuks [Vainqueur et vaincu. Le prosateur Ladislav Fuks] ; Czyżak, Agnieszka. Kazimierz Brandys [Kazimierz Brandys]. Poznań : Rebis, 1998 ; Brno : Host, 2013 ou encore le très complet ouvrage Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. Lawina i kamienie : pisarze wobec komunizmu [L'Avalanche et les roches : les écrivains vis-à-vis du communisme]. Varsovie : Prószyński i S-ka, 2006.

intellectuelle avec laquelle les historiens ont pu se livrer à cet exercice, il faudra reconnaître que celui-ci reste le fruit d'un travail hybride, résultat d'une compilation de sources et d'une reconstruction, laquelle est tributaire du *cadre interprétatif* dans laquelle elle se formule. C'est pourquoi nous avons à cœur de réfléchir au *cadre interprétatif* auquel nous nous référerons implicitement tout au long de notre étude afin d'éviter l'écueil libéral d'une censure perçue comme exclusivement répressive.

I.4. La subsidiarité de la coercition

Les difficultés posées par la crédibilité du matériau archivistique et ses méthodes de compilation et d'analyse ont un caractère technique qui éclipse parfois une autre question, moins immédiate et pourtant pas moins importante, qui est celle du fonctionnement même de la censure. Comment censurait-on ? Quels effets avait la censure ? Et, par conséquent, quelles traces peut-on espérer en retrouver aujourd'hui ? La censure préventive qui était d'application en Pologne et en Tchécoslovaquie avant 1968 obéissait à un schéma de circulation du texte garantissant son contrôle et son approbation : avant d'être délivré à son destinataire, tout écrit devait être soumis à la censure pour qu'elle en évalue la conformité à ses prescriptions et procède aux corrections nécessaires si des irrégularités y étaient constatées²³. Ce schéma de validation présentait l'avantage de garantir à l'institution censoriale le plein contrôle sur la forme finale du texte mais il souffrait de son impraticabilité technique. En effet, il supposait que la responsabilité de la mise en conformité du texte incombe de façon exclusive au censeur. Le censeur était donc un correcteur éditorial corvéable à merci qui se devait de nettoyer le texte de ses scories idéologiques afin de le rendre éligible à la publication. Or, ce processus devait être appliqué à l'entièreté des écrits publiés sur le territoire national, depuis les notices d'appareils ménagers jusqu'aux encyclopédies, en passant par les rubriques nécrologiques et les prévisions astrologiques de la presse quotidienne. Le volume d'informations textuelles à traiter était donc gigantesque, et les ressources humaines de l'institution limitées. L'insuffisance de rationalisation de ces procédures eut pour conséquence que ce modèle ne fut jamais observé avec le schématisme que lui prévoyaient les textes législatifs²⁴.

En effet, à compter de la modernisation de l'appareil censorial en 1965 en Pologne et à partir de la mise en place de sa version « normalisatrice » en Tchécoslovaquie, au cours de l'année 1969,

²³ Šámal, Petr. Pod dohledem předběžné cenzury [Sous la surveillance de la censure préventive]. in Wögerbauer, Michael ; Piša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al (ed.). in V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014 (Svazek II / 1938 - 2014) [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1794-2014 (Tome II / 1938 - 2014)]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 1136–1144 et Pawlicki, Aleksander. *Op. cit.*, pp. 38-45.

²⁴ Šámal, Petr. *Ibid.*, p. 1139 et Pawlicki, Aleksander. *Ibid.*, pp. 38-45.

on préféra mettre au point des dispositifs informels de responsabilisation des auteurs vis-à-vis de leur production. Il s'agissait d'épargner l'institution en faisant basculer la charge de mise en conformité des textes depuis le giron des censeurs vers celui des auteurs²⁵.

La chose n'était pourtant pas simple. En effet, responsabiliser les auteurs impliquait de les instruire sur ce qui devait être tu. Or, cette nécessité débouchait sur un paradoxe que résumait la philosophe américaine Judith Butler : « La régulation qui énonce ce qu'elle ne veut pas qu'il soit énoncé contrecarre son propre désir en se livrant à une contradiction performative²⁶ ». Formuler le propos que l'on entend prohiber requiert effectivement de s'en faire soi-même le porteur. Comment dès lors maintenir une certaine discrétion sur cette opération ? La manœuvre était d'autant plus délicate qu'en multipliant l'énonciation des interdits, les autorités révélaient leur inaptitude à construire un consensus durable autour de leur projet politique. Cela constituait un aveu indirect du pouvoir quant à la nécessité dans laquelle il se trouvait de recourir à des dispositifs coercitifs pour consolider la narration qui le légitimait. C'était là une forme de vulnérabilité, un point d'appui solide pour la construction d'un argumentaire dissident, qu'il cherchait à tout prix à s'épargner.

Le sociologue polonais Andrzej Urbański avait pressenti ce paradoxe et chercha à éviter, dans les réflexions qu'il mena sur les fonctionnements de la censure, cette forme de fétichisme qui isole la relation censeur-auteur et voudrait que l'entièreté de ses enjeux de pouvoir aient été réunis pour mieux se confronter dans cet échange précis²⁷. Il part, au contraire, du constat que fait le journaliste Tomasz Zimecki dans un article de presse de 1981 : « La grande majorité de mes textes qui n'ont jamais vu le jour (ni les rotatives, ni les ondes) n'ont pas péri lors d'escarmouches avec le censeur mais lors d'accrochages à divers échelons (inférieur, médian, supérieur) de la surveillance éditoriale²⁸ », à savoir que la censure opérait avant qu'un texte n'ait été présenté à l'institution qui la sanctionnait.

Faisant l'observation, déjà énoncée plus haut, que l'institution censoriale ne disposait pas des ressources suffisantes pour exercer un contrôle permanent sur toute la chaîne de production de l'écrit et qu'il était donc dans son intérêt de déléguer une bonne partie de ses responsabilités de vigilance et d'intervention à des corps intermédiaires, Urbański postule que la censure n'avait en réalité gardé

²⁵ Šámal, Petr. *Ibid.*, pp. 1177-1183 et Pawlicki, Aleksander. *Ibid.*, pp. 77-84.

²⁶ Butler, Judith. Excitable Speech : A Politics of the Performative [Le pouvoir des mots : politique du performatif]. New York et Londres : Routledge, 1997, p. 130.
[The regulation that states what it does not want stated thwarts its own desire, conducting a performative contradiction.]

²⁷ Urbański, Andrzej. Cenzura - kontrola kontroli [Censure - le contrôle du contrôle]. in Kostecki, Janusz et Brodzka, Alina (ed.). Piśmiennictwo - systemy kontroli - obiegi alternatywne (t. 2) [Écriture - systèmes de contrôle - circuits parallèles (t. 2)]. Varsovie : Biblioteka Narodowa, 1992, pp. 251 - 265.

²⁸ Zimecki, Tomasz. Gęba [La gueule]. Varsovie : Polityka, n° 47, 1981.

[Znakomita większość moich tekstów, które nie ujrzały światła dziennego (druku, eteru), legła nie w potyczkach z cenzorem, lecz na różnych szczeblach (małego, średniego, wyższego) dozoru redakcyjnego]

pour elle-même que le rôle de juge de dernière instance. Le sociologue infère alors des théories de la communication, de la modélisation des réseaux cybernétiques et des faits historiques en sa possession, un circuit de validation du texte, circuit que tout écrit parcourt entre le moment de son premier achèvement par son auteur et celui de sa diffusion auprès du public. Il y révèle que le trajet d'approbation d'un texte était jalonné par des soumissions semi-officielles à des instances auxiliaires qui n'étaient autres que les maisons d'édition, lesquelles étaient elles-mêmes stratifiées en une succession de filtres que constituaient les comités de lecture qui délivraient des avis consultatifs qui étaient adressées au directeur de rédaction qui disposait du droit discrétionnaire d'autoriser ou de suspendre la publication²⁹.

Cet *enchâssement des vérifications* s'explique par le fait que les normes qui fondaient le jugement des évaluateurs de ces corps intermédiaires n'avaient jamais été pleinement formalisées par les autorités censoriales, et cela afin d'éviter leur énonciation explicite mais aussi de leur conserver une élasticité suffisante que ses agents puissent accorder aux variations de l'actualité. Or, l'usage qui était fait de cette marge interprétative née de l'imprécision des normes devait à son tour être vérifié par une autorité compétente. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle tout directeur de rédaction ou de maison d'édition était toujours un membre de la « nomenklatura » ayant fait par le passé la démonstration de sa connaissance des normes à respecter et faire respecter dont la biographie prouvait qu'il disposait du sens politique suffisant pour suspendre toute autorisation qui serait entrée en collision avec un changement de cap récent de l'équipe gouvernementale. Urbański était clair sur ce point : « Le système était autosuffisant — il produisait, en même temps que des normes, des personnes qui appliquaient ces normes vis-à-vis d'autrui³⁰ ».

Ainsi, à chacun de ses passages par l'une de ces jalons intermédiaires, le texte pouvait être orienté dans deux directions différentes : soit il était estimé conforme et remis à l'instance de contrôle suivante, soit il était estimé non-conforme et retourné à l'auteur pour qu'il y introduise les modifications nécessaires. De la sorte, chaque étape du contrôle était potentiellement génératrice d'altérations dans le texte soumis mais ces dernières n'étaient jamais introduites par quelqu'un d'autre que son auteur. Ce gommage de l'ingérence censoriale présentait la triple vertu de minimiser le travail de son appareil, d'éduquer l'auteur aux voies de la conformité et de maintenir intacte l'illusion de la spontanéité du propos.

²⁹ Urbański cite à ce sujet l'exemple d'un roman de Tadeusz Siejak qui recueillit jusqu'à 9 recensions internes au sein de l'officine *Iskra*. Urbański, Andrzej. *Op. cit.*, p. 253.

³⁰ Urbański, Andrzej. *Ibid.*, p. 254.

[System był samowystarczalny — wraz z normami produkował i ludzi, którzy stosowali owe normy wobec innych.]

En somme, ce parcours intermédiaire préparait l'auteur à préparer le texte à sa soumission auprès de l'institution censoriale laquelle, dans les faits, ne devait plus s'atteler à un travail de mise en conformité mais simplement de constatation et de validation du travail effectué en amont par les instances auxiliaires. Elle n'était donc plus une institution de contrôle mais — comme l'indique Urbański — une *institution de contrôle du contrôle*, lequel était effectué par d'autres en son nom.

Nous voudrions relever ici, en marge de cette réflexion, que la langue polonaise comporte d'ailleurs un adjectif, « *cenzuralny* », inconnu du français, qui confirme à lui seul la conscience que les auteurs avaient de cette dynamique de préparation en vue de l'obtention de l'approbation censoriale. Il s'agit d'un adjectif formé sur la combinaison du radical du verbe « *cenzuować* », soit « censurer », et du suffixe adjectival « *-alny* » qui signale la possibilité d'une réalisation, soit l'équivalent francophone du suffixe « *-able* ». Réunis, ce radical et ce suffixe forment le mot « *cenzurable* »³¹. En polonais, un texte est qualifié de « censurable » une fois qu'on y a effectué les corrections nécessaires pour euphémiser ses propos subversifs, de sorte qu'il peut être soumis à la censure avec un bon espoir de se voir autorisé. Et si un texte est dit « censurable » c'est qu'il a donc bien fallu que l'on s'emploie à le « *cenzurabiliser* ». On pourrait mobiliser la terminologie que suggère cette richesse de la langue polonaise pour résumer le circuit d'édition corrective du texte que décrit Urbański. Un auteur écrit un texte qu'il est enjoint de « *cenzurabiliser* » jusqu'à le rendre « censurable » avant de le faire « censurer », où cette occurrence de « censurer » est à comprendre non plus comme une ingérence répressive dans le texte mais plutôt comme le couronnement d'un processus. « Censurer » signifie dans cet usage confirmer la « censurabilité » du texte, soit sanctionner positivement sa conformité.

Cet enchâssement des dispositifs de contrôle trouve-t-il son aboutissement dans l'institution censoriale ? Autrement dit, la censure disposait-elle de l'autonomie nécessaire pour fixer à sa guise les normes du licite ? Urbański s'empresse de préciser que l'institution censoriale ne constituait pas le dernier échelon de ce processus de surveillance hiérarchique. Elle était elle-même soumise aux contrôles d'instances politiques qui édictaient les mots d'ordre de régulation de la parole. Les dirigeants exécutifs de l'institution censoriale répondaient officiellement de sa gestion devant d'autres institutions étatiques (la Diète, le Conseil d'État, le Premier Ministre) mais aussi — conformément à l'organisation en miroir des appareils d'État communistes qui, pour chaque structure étatique, prévoyait un équivalent partisan — officieusement, c'est-à-dire politiquement,

³¹ Le dictionnaire pratique polonais-français renseigne la traduction « approuvé par la censure, convenable » qui ne rend, à notre sens, qu'imparfaitement la qualité particulière de préparation adéquate à l'examen censorial. Kupisz, Kazimierz et Bolesław, Kielski. *Podręczny słownik polsko-francuski/Dictionnaire pratique polonais-français*. Varsovie : Wiedza Powszechna, 2004, p. 53.

devant des représentants du Parti (le Comité de la Culture, le Comité Central, le Premier Secrétaire, les diplomates des pays « amis »). L'institution de contrôle du contrôle faisait donc elle-même l'objet d'un contrôle qui limitait significativement son autonomie dans l'exécution des tâches qui lui étaient confiées³².

Tout texte était donc censuré à toutes les étapes de sa création par une succession d'agents dont l'échelonnement garantissait que chaque censeur soit lui-même censuré à son tour. Ainsi, l'écrivain autocensurait son premier manuscrit, ce manuscrit était censuré par un comité de lecture pour devenir une première épreuve, laquelle était censurée par un directeur de rédaction pour devenir une première épreuve cachetée d'un *imprimatur*, celle-ci était censurée par un fonctionnaire de l'institution censoriale qui était responsable de ses décisions devant le Ministre de la Culture et le Comité de la Culture, lesquels pouvaient être amenés à répondre de leurs actes devant le Premier Ministre et le Premier Secrétaire³³.

Le résultat de cet emboîtement pyramidal des structures de contrôle de l'écrit était une forme de *subsidiarité de la coercition idéologique*. Les instances directrices déléguaient systématiquement aux échelons inférieurs les opérations laborieuses d'inculcation des normes censoriales, lesquelles cherchaient à leur tour à ce que les écrivains dont elles avaient la charge se responsabilisent vis-à-vis de celles-ci jusqu'à les intérioriser. Cette économie de la surveillance induisait une présence diffuse des normes censoriales aux différentes étapes de la création du texte en même temps qu'elle permettait à la censure de feindre l'inactivité, créant au surplus l'illusion que les écrivains pensaient authentiquement ce que leurs textes reflétaient.

³² Urbański, Andrzej. *Op. cit.*, p. 260 : « Il apparaît que, dans les années 1970, la règle en vigueur était celle de l'imbrication (de la spirale) des fonctions. À titre d'exemple, le GUKKPiW était fondamentalement une institution de contrôle et d'intervention mais elle était tout en même temps contrôlée et programmée par les différents comités du Comité Central. De la même façon, le Secrétariat du Comité Central disposait du pouvoir d'"obliger" les comités du Comité Central, les éditions, les instituts scientifiques, mais il pouvait lui-même être (et il était régulièrement) "obligé" par des personnes institutions telles que le Premier Secrétaire ou le Premier Ministre. »

[Jak się wydaje, w latach 70. obowiązywała reguła zaziębiania się (spirali) funkcji. Przykładowo : GUKKPiW zasadniczo był instytucją kontrolującą i interweniującą, ale jednocześnie kontrolowaną i programowaną przez poszczególne wydziały KC. Podobnie Sekretariat KC dysponował mocą "zobowiązania" wydziałów KC, wydawnictw, instytutów naukowych, sam jednak mógł być (i bywał) "zobowiązany" przez ludzi-instytucje -- I sekretarza lub premiera.] Cette assertion est corroborée, dans le cas tchèque, par le descriptif synthétique qu'offre Petr Šámal du fonctionnement censorial dans son sous-chapitre « Système de censure dispersée » [Rozptýlená cenzurní soustava]. Voir Šámal, Petr. *Op. cit.*, pp. 1102-1105.

³³ Il est arrivé plus d'un fois que ce soit effectivement le cas. Les exemples les plus célèbres furent probablement le limogeage de Paweł Hoffman de son poste de rédacteur en chef du périodique *Nowa Kultura* après qu'il y eut permis l'insertion du *Poemat dla dorosłych* [Poème pour adultes] d'Adam Ważyk en 1955 ou encore le remplacement de toute l'équipe dirigeante de la maison d'édition d'État *Československý spisovatel* après que celle-ci y eut autorisé la publication du roman de Josef Škvorecký *Zbabělci* [Les lâches] en 1958. Tous furent limogés pour ce que l'on considéra comme un défaut de vigilance coupable. Voir à ce sujet Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Op. cit.*, p. 259 et Šámal, Petr., *Ibid.*, p. 1141.

L'éparpillement de l'acte censorial, sa fragmentation en un continuum de dispositifs qui accompagnaient le texte de sa naissance à sa rencontre avec le public, semblaient l'apparenter à une présence spectrale qui hantait la création littéraire sans jamais la brutaliser pour autant. La censure n'était dès lors plus *localisable* en un point fixe mais flottait par-dessus l'entièreté du processus. Elle n'intervenait directement nulle part et opérait pourtant partout.

Si nous revenons à nos considérations précédentes sur l'approche historiciste de la censure, ce constat de la dissémination du contrôle en une multiplicité de foyers de son exercice met en doute la possibilité de reconstruire son histoire en se basant sur la seule *trace documentaire* qui repose dans les archives de l'institution censoriale. Il apparaît que l'essentiel du travail de cette institution était précisément de s'assurer que cette tâche avait été accomplie en amont par d'autres. Et donc vouloir en étudier le fonctionnement en se basant sur ses seules archives condamnerait en quelque sorte le chercheur à toujours *arriver trop tard* et le confronterait au risque de reconduire l'illusion, soigneusement bâtie, de la permissivité, voire de la libéralité de la censure.

I.5. Censure, autocensure et imposition de la forme

Est-ce là une raison suffisante de penser que cette présence spectrale de la censure ne connaissait aucune variation de densité ? Qu'elle ne se matérialisait à aucune étape de la création plus solidement qu'ailleurs ? Peut-on vraiment s'arrêter au constat de l'émiettement de ses manifestations pour définir la censure comme un phénomène à jamais hors d'atteinte pour la recherche ? A défaut de traces documentaires suffisantes, la censure n'a-t-elle laissé aucune autre empreinte qui puisse nous renseigner sur ses fonctionnements ?

Il est symptomatique à cet égard que Urbański n'ait pas intégré à ses observations la dynamique singulière de l'*autocensure* pour ne s'intéresser qu'au parcours du texte qu'une fois sorti de sous la plume de l'écrivain. Si son étude signale à plusieurs reprises la possibilité que le texte soit renvoyé à son auteur pour qu'il y introduise lui-même les modifications exigées par les différentes instances de contrôle, Urbański ne s'invite jamais à la table de travail de ce dernier pour tâcher d'élucider la façon dont il procède. Il s'agit là d'un angle mort de son modèle cybernétique de circulation du texte, l'écriture y est une étape transitoire qui convertit un produit refusé en produit acceptable, prêt à être réinjecté dans le circuit de sa validation. Mais cette opération opaque ne laisse d'interroger sur les mécanismes qu'elle recèle : la censure s'y fraie-t-elle également un chemin ? Suivant quelles pistes ? Et avec quels effets ?

Bourdieu a tenté de redéfinir le rapport dans lequel on a coutume d'inscrire l'expression et la censure³⁴. Ancré dans sa « théorie de la pratique » et s'inspirant du concept des actes de langage développé par J.L. Austin³⁵, son article porte sur la dynamique de production des discours de spécialistes, au rang desquels figurent aussi les écrits artistiques. Pour ce faire, Bourdieu interroge les règles qui fondent la mise en forme des discours spécialisés au sein du champ symbolique. Il spécifie d'emblée que : « les langues spéciales que les corps de spécialistes produisent et reproduisent par une altération systématique de la langue commune sont, comme tout discours, le produit d'un compromis entre un intérêt expressif et une censure constituée par la structure même du champ dans lequel se produit et circule le discours³⁶ ». Il prend ainsi acte de l'existence d'une *pulsion originelle* qui décide le locuteur à prendre la parole ; une volonté de dire, qui ne peut pourtant s'accomplir que dans la limite des formes que le champ symbolique met à sa disposition.

Ces limites formelles sont multiples. Il s'agit tout d'abord naturellement des *potentialités du langage*, mécanismes de la syntaxe et richesse du lexique, et donc de la capacité dans laquelle se trouve le locuteur de produire une infinité de propositions, plus ou moins élaborées, plus ou moins précises et intelligibles de ses pairs. Mais la production de discours spécialisé engage également l'*aptitude du locuteur* à produire des énoncés suivant les codes sociaux qui les rendent recevables, et cela conformément à la position depuis laquelle il s'exprime au sein de la communauté des locuteurs. Ainsi, par exemple, un maire doit non seulement être reconnu comme maire pour prononcer un discours d'élu, mais il doit encore produire un discours conforme aux attentes qui entourent sa fonction. Il en découle que plus un individu occupe une fonction sociale importante et plus il est limité par le faisceau des attentes qui entourent sa position, lesquelles « s'impose[nt] à tout producteur de biens symboliques, sans excepter le porte-parole autorisé dont la parole d'autorité est plus que tout autre soumise aux normes de la bienséance officielle, et elle condamne les occupants des positions dominées à l'alternative du silence ou du franc-parler scandaleux³⁷ ».

On aurait néanmoins tort de croire que Bourdieu ne s'intéresse qu'à la seule conformité des discours. Il ne se contente pas de constater que les conditions de son acceptation sociale sont réunies ou manquantes. D'après lui, chaque déclaration est aussi l'occasion d'un enjeu. Chaque individu dispose d'une connaissance implicite des règles qui fondent le jeu social dans lequel il s'inscrit. Or, ce jeu est concurrentiel : il s'agit pour chacun de s'y distinguer. Ces règles sont inculquées à celui qui

³⁴ Bourdieu, Pierre. Censure et mise en forme. in Bourdieu, Pierre. Langage et pouvoir symbolique. Paris : Editions Fayard, 1982, p. 343-377. (les emphases sont de Bourdieu)

³⁵ Austin, John L., How to do Things with Words [Quand dire, c'est faire], Oxford : Oxford University Press, 1962.

³⁶ Bourdieu, Pierre. *Op. cit.*, p. 343.

³⁷ Bourdieu, Pierre. *Ibid.*, p. 344.

intègre un environnement social précis par les autres acteurs de ce champ. Lors de ce processus d'intériorisation des règles, tout individu développe une prédisposition à agir au sein du champ, il met au point un ensemble de compétences durables et pas entièrement conscientes — un *habitus* — qui lui permettent d'accomplir les actes que le jeu social exige de lui. Ces actes peuvent être accomplis avec plus ou moins de réussite et de la qualité de leur exécution dépend le type de gains que l'agent peut espérer en obtenir. Ces gains ne sont pas tous strictement matériels, certains peuvent être symboliques, tels que l'accumulation de prestige ou l'acquisition de charisme, mais tous peuvent être convertis, selon des logiques propres, depuis le champ où ils ont été amassés vers un type de gains propres à un autre champ. Ainsi, par exemple, un artiste qui jouirait d'une renommée internationale mais se trouverait désargenté peut espérer convertir une portion de ce prestige en un mécénat, et donc troquer une partie de son capital symbolique contre du capital financier³⁸.

Dans le cas qui nous occupe, Bourdieu semble localiser la compétence particulière du locuteur-spécialiste dans sa capacité à euphémiser son propos, c'est-à-dire à formuler son intérêt expressif, cet élan primaire de la parole, en respectant les usages, et donc les formes, qui composent le champ symbolique où il s'inscrit, et cela non pas par pur conformisme mais parce qu'il comprend l'intérêt qu'il y a à agir de la sorte, les gains à espérer de cette retenue³⁹.

Ce qui est fondamental dans le signe d'égalité que Bourdieu pose dès lors entre la structure du champ symbolique et la censure, c'est l'idée que les participants du champ adhèrent volontairement et par avance aux règles qui le fondent. En d'autres termes, ils ne sont plus des penseurs réprimés, mais des agents d'un marché qui adaptent leurs productions aux attentes qu'ils pressentent. Ils s'inscrivent donc dans une *économie de la parole* et sont d'autant mieux censurés qu'ils se censurent eux-mêmes afin de maximiser les gains qu'ils pensent obtenir de leurs productions. Il n'est donc nul besoin d'une autorité qui brandisse une matraque, il suffit d'un public qui fixe la valeur des discours.

Est-ce à dire pour autant que les agents d'un champ symbolique sont condamnés à la stricte reproduction de ses formes autorisées ? Et comment alors s'expliquer l'évolution, entre autres exemples possibles, du champ littéraire et les révolutions qui l'ont rythmé ? Bourdieu précise toutefois que, dans le cas de rares talents oratoires, l'*intérêt expressif* peut se dire dans toute son intensité, en échappant aux formes imposées du discours sans susciter de rejet ou d'inconfort. On est alors en présence d'un littéraire qui possède une compétence hors normes de mise en forme. S'il

³⁸ Pour un rappel des principales règles d'acquisition et de conversion des divers capitaux au sein des « marchés » bourdieusiens, voir Thompson, John Brookshire. *Préface*. in Bourdieu, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Editions Fayard, 1982, pp. 9-45.

³⁹ Bourdieu, Pierre. *Op. cit.*, p. 343.

n'en est pas pourvu dans la même mesure, il peut aussi choisir de formuler son propos de façon proprement scandaleuse, c'est-à-dire étrangère aux formes convenues du discours, et donc irrecevable par le public qui en fixe la valeur⁴⁰. Naturellement, il expose alors son discours au risque d'être frappé d'inintelligibilité, ce qui le classerait parmi les rebuts linguistiques que l'on sanctionne d'un silence gêné ou que l'on condamne publiquement lorsque leur insistance ne peut plus être ignorée.

Bourdieu précise encore que :

[La censure] a d'autant moins besoin de se manifester sous la forme d'interdits explicites, imposés et sanctionnés par une autorité institutionnalisée, que les mécanismes qui assurent la répartition des agents entre les différentes positions (et qui se font oublier par la réussite même de leurs effets) sont plus capables d'assurer que les différentes positions sont occupées par des agents aptes et inclinés à tenir le discours (ou garder le silence) compatible avec la définition objective de la position (ce qui explique la place que la procédure de cooptation accorde toujours aux indices apparemment insignifiants de la disposition à mettre des formes)⁴¹.

Autrement dit, la censure ne participe pas seulement à la mise en forme des discours mais aussi, et peut-être surtout, au recrutement des locuteurs qui sont prêts à les tenir

Le procédé n'avait pas échappé à l'attention des analystes de la censure communiste, tel que, par exemple, le dissident hongrois Miklos Haraszti qui, dans l'essai qu'il consacre à la figure de l'artiste d'État, commente l'importance capitale du *numerus clausus* dans la formation des étudiants de l'enseignement artistique en ces termes : « Le numerus clausus est en même temps l'instrument miraculeux qui du règne du Plan [NdA. le projet politique du Parti Communiste] fait naître des stratégies individuelles. Son coup de baguette magique transforme l'intérêt de l'État en ethos et remplace la contrainte par une ambition devenue instinctive⁴² ». Ainsi la censure n'a-t-elle pas besoin de recourir à des manifestations explicites de sa volonté institutionnelle, dès lors qu'elle peut ordonnancer en amont le système de rétributions des comportements de façon à induire spontanément auprès des agents du champ les attitudes nécessaires à sa reproduction.

Ce qu'il convient de souligner avant tout dans l'approche bourdieusienne de la censure, c'est le basculement théorique qui s'y opère depuis la conception d'une censure institutionnalisée qui entend réguler la culture depuis sa périphérie extérieure au moyen d'interventions coercitives — que l'on nommera *censure régulatrice* — vers celle d'une censure inhérente à la structure même de la culture qui définit une fois pour toutes les conditions d'accession à l'expression et les gains à en espérer — que l'on qualifiera de *censure structurelle*.

⁴⁰ C'est là l'objet du début du sous-chapitre « La conquête de l'autonomie » de son ouvrage Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris : Seuil, 1992, pp. 85-105.

⁴¹ Bourdieu, Pierre. *Censure et mise en forme*. in Bourdieu, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Editions Fayard, 1982, p. 344-345.

⁴² Haraszti, Miklos. trad. Perény, Étienne. *L'artiste d'État : de la censure en pays socialiste*. Paris : Fayard, 1983, pp. 207-208.

Ainsi, si le modèle d'Urbanski permet de modéliser l'action, déjà diffuse, d'une censure régulatrice, le modèle de Bourdieu permet d'y saisir les opérations de censure structurelle prises en charge par les auteurs eux-mêmes qui composent les étapes transitoires de mise en conformité des textes, à commencer par la première et la plus évidente d'entre elles : l'autocensure. Notre recherche doit donc tenir compte de ce dédoublement de l'action censoriale diffusant ses effets tout à la fois depuis l'extérieur et l'intérieur de l'atelier de l'écrivain.

I.6. (Auto)censure structurelle et censure régulatrice

Le renversement paradigmatique auquel on assiste avec ce modèle de *censure structurelle* bourdieusienne est celui du rôle de la censure dans le processus de confection du texte. La censure centralisée du modèle libéral ou la censure éparpillée d'Urbański, en somme les diverses occurrences de la *censure régulatrice*, prévoyaient qu'elle soit une force essentiellement restrictive : son action s'épuisait dans le réfrènement de la prolixité du texte, dans le rabotage des saillies de l'écrit. Dans le modèle bourdieusien de censure structurelle, elle devient l'une des conditions d'existence de la parole, c'est elle qui détermine la possibilité de dire et les moyens de le faire. Elle se dote alors d'une dimension productive. Elle participe à la mise en forme des énoncés spécialisées et, par extension, des œuvres littéraires.

On peut assortir ce constat de deux réflexions subséquentes. Tout d'abord, cela signifie que tout texte peut être apprécié à l'aune du travail d'euphémisation dont il est le produit. Le chercheur peut s'imaginer isoler les stratégies qui aboutissent à cette *formation de compromis* pour les constituer en objet d'étude. Il s'agit d'une nouvelle approche qui se dispenserait de toute considération morale sur la justice ou l'injustice qu'il y a à pratiquer et faire pratiquer ce régime d'autocensure et se focaliserait sur les effets purement littéraires générés par le travail d'euphémisation auquel l'auteur soumet son intérêt expressif ainsi que sur les modifications stylistiques et génériques qu'il induit. La mise à l'écart de la question morale permet par ailleurs de reformuler une autre question, littéraire cette fois-ci, qui peinait auparavant à émerger dans un débat posé en termes de justice : la censure est-elle un ferment du littéraire ? L'art de l'écrit gagne-t-il à se soumettre à cet exercice ? Tend-elle vers une littéarité particulière qui n'eut pu être atteinte sans elle ? Ces interrogations sont autant d'occasions de procéder à une lecture renversée des textes choisis : non pas tant pour ce qu'ils disent que ce qu'ils ne disent pas ou disent peu, les façons complexes qu'ils ont de le faire, et le surcroît de littéarité que cette opération engendre. Permettez que nous signalions ce point pour mieux le mettre en suspens. Nous y reviendrons lors de l'analyse des textes qui composent le corpus de ce travail.

Ensuite, pour peu que l'on s'accorde sur la productivité de la censure, il nous faut reconnaître que nous avons dû nous faire une idée trompeuse de la logique de pouvoir sur laquelle elle se greffe.

On s’imagine mal, en effet, qu’un pouvoir exclusivement répressif ait pu engendrer des outils possédant des facultés productives. Il nous faut donc considérer que le pouvoir, pas plus que la censure qui en procède, ne se résumerait à une force quadrillant le corps social à la seule fin d’en contenir les excès. Il nous faut admettre qu’il se déploie également au travers des formes qu’il crée. Mais quel serait alors le fonctionnement d’une censure qui s’écrit à mesure qu’elle se produit et se produit à mesure qu’elle s’écrit ?

I.7. La productivité de la censure

La refonte du concept de pouvoir et l’étude de ses modalités d’action était le sujet d’intenses recherches à l’époque où Bourdieu rédigeait son article. De nombreux autres penseurs cherchaient à dépasser le modèle marxiste, alors dominant dans le champ intellectuel, et son concept central de lutte des classes postulant l’oppression du prolétariat par la bourgeoisie. Michel Foucault était au nombre de ceux-là. Dans son *Histoire de la sexualité*⁴³, il s’attaquait à l’idée classique que la moralité bourgeoise qui s’était formée au cours du XVIII^e siècle et avait assigné à la sexualité des modalités précises d’expression ait pu concourir à tarir les discours à son sujet. Dans son chapitre consacré à ce qu’il désigne comme l’*hypothèse répressive*, Foucault démontre au contraire que, sous couvert de prudence générale, l’époque moderne avait mis en place une série de dispositifs qui incitaient à discourir au sujet de la sexualité, au nombre desquels le plus productif fut sans doute la pratique de l’aveu⁴⁴.

L’aveu présentait l’avantage de s’inscrire dans une dynamique ritualisée d’extraction de la parole par une autorité morale auprès d’un fidèle. Il s’inscrivait dans un mouvement d’interprétation qui permettait de produire du vrai sous deux espèces : vérité d’abord reconnue par un pécheur pénitent, puis confiée à une instance interprétative qui y déchiffrait la part de vérité intime que le pécheur n’avait pu y découvrir seul. Ce mécanisme de constitution de l’aveu en vérité doublement certifiée s’accompagnait d’une infatigable *volonté de savoir*, la volonté de spécifier cette vérité du sexe, d’en débusquer les manifestations les plus particulières, les moins typiques, laquelle inclinait les confesseurs à faire discourir leurs pénitents jusqu’à l’exhaustivité au sujet des jeux de leur plaisir. Foucault suit la trajectoire de cette pratique de l’aveu qui s’affranchit progressivement des confessionnaux pour migrer vers la cellule familiale, la relation pédagogique ou l’univers médical, et y redéfinir les relations entre le patient et le médecin, l’enfant et le parent, l’élève et le maître. Cet ordre reconduit la conviction que le membre faible de ce couple — l’enfant, le patient, l’élève — est porteur d’une vérité au sujet de sa sexualité qui lui est inaccessible mais regorge de potentialités

⁴³ Foucault, Michel. *L’histoire de la sexualité*. Vol. 1. *La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.

⁴⁴ Foucault, Michel. *Ibid.*, pp. 25-49.

dangereuses, que celle-ci doit être révélée au membre d'autorité de ce couple — le parent, le médecin, le maître — et que, pour ce faire, elle doit être mise en discours. Cette relation voit fusionner une logique de pouvoir et de savoir qui engendre une traque des occurrences du sexe au motif de sa dangerosité supposée et démultiplie les discours à son sujet pour mieux les rassembler et les ordonner dans des taxinomies de la perversion.

Ce faisant, Foucault décrit donc comment le secret qui entourait le sexe, et la discrétion que l'on maintenait à son égard, bien loin de le constituer en tabou, était en réalité une opération sophistiquée de stimulation des aveux que l'on avait à faire à son sujet. Le secret du sexe était la condition nécessaire à la prolifération des discours le concernant. Et si cette démonstration nous intéresse au plus haut point, c'est qu'elle permet de disloquer le lien qui, depuis les Lumières, soudait fermement la censure au silence. Le pouvoir, selon Foucault, ne peut s'expliquer par ses seules pratiques répressives, celles-ci ne sont jamais que l'avvers d'un mécanisme de production des discours, lesquels doivent être adoptés et relayés par les individus, et cela jusqu'à façonner leur être. L'objectif du pouvoir n'est donc pas de faire taire mais bien d'inviter chaque sujet à discourir selon des modalités précises. « Tous ces éléments négatifs — défenses, refus, censures, dénégations — que l'hypothèse répressive regroupe en un grand mécanisme central destiné à dire non, ne sont sans doute que des pièces qui ont un rôle local et tactique à jouer dans une mise en discours, dans une technique de pouvoir, dans une volonté de savoir qui sont loin de se réduire à eux⁴⁵ ». Le pouvoir ne se matérialise donc pas uniquement dans la distinction qu'il trace entre le licite et l'illicite, et ses autorisations et interdictions peuvent avoir d'autres visées tactiques que les effets immédiats qu'elles entraînent. Suivant cette logique, sans nier l'existence de la censure, Foucault invite à la comprendre comme une façon de faire discourir autrement.

Il interroge d'ailleurs la compréhension commune du silence et pose qu'il en existe une gamme variée au sein de laquelle nombre d'entre eux, loin d'être des absences de communication, sont en réalité fort loquaces :

Le mutisme lui-même, les choses que l'on se refuse à dire ou qu'on interdit de nommer, la discrétion que l'on requiert entre certains locuteurs, sont moins la limite absolue du discours, l'autre côté dont il serait séparé par une frontière rigoureuse, que des éléments qui fonctionnent à côté des choses dites, avec elles et par rapport à elles dans des stratégies d'ensemble. Il n'y a pas à faire de partage binaire entre ce qu'on dit et ce qu'on ne dit pas ; il faudrait essayer de déterminer les différentes manières de ne pas les dire, comment se distribuent ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas en parler, quel type de discours est autorisé ou quelle forme de discrétion est requise pour les uns et les autres. Il n'y a pas un, mais des silences et ils font partie intégrante des stratégies qui sous-tendent et traversent les discours⁴⁶.

⁴⁵ Foucault, Michel. *Ibid.*, p. 21.

⁴⁶ Foucault, Michel. *Ibid.*, pp. 39-40.

Néanmoins, si la censure n'est rien d'autre que l'un des dispositifs de mise en discours, on est fondé à se demander quelles étaient les raisons de cette volonté inlassable de faire discourir et quels usages le pouvoir réservait à ces productions discursives. Foucault traite ce problème dans son troisième chapitre, en grande partie consacré à la formulation de sa théorie du pouvoir⁴⁷. Sa reformulation de la théorie du pouvoir repose sur le constat que ce dernier a été historiquement confondu avec la Loi et le Roi. Il s'ensuit que l'on se représente le pouvoir comme une *extériorité localisée en un point fixe* qui agirait négativement sur le sujet jusqu'à obtenir de lui sa parfaite obéissance. Il y a là une étrangeté que relève Foucault : « (...) tel serait le paradoxe de son efficace : ne rien pouvoir, sinon faire que ce qu'il soumet ne puisse rien à son tour, sinon ce qu'il lui laisse faire⁴⁸ ». Lui affirme, à rebours, que le pouvoir n'est ni extérieur, ni négatif, ni même centralisé, mais bien *immanent, positif et multiple*. En d'autres termes, le pouvoir n'est pas concentré entre les mains d'un monarque, foyer unique de souveraineté, qui le confierait par dérivations successives aux figures qui le représentent dans les contextes où elles agissent — père, censeur ou maître. Au contraire, il circule entre l'entière des sujets qui s'en servent comme d'un point d'appui et le mobilisent à tout moment dans la moindre de leurs interactions sociales. Chaque relation entre un sujet et un autre est toujours l'occasion d'une manifestation de pouvoir orientée vers une visée tactique, quand bien même celle-ci serait à ce point bénigne qu'elle puisse paraître insignifiante. Il rejoint en cela la notion d'enjeu qui régit la théorie des champs chez Bourdieu. Ces innombrables tactiques locales se cumulent pour se configurer en stratégies qui donnent au pouvoir ses traits observables. Ainsi le pouvoir ne s'exerce-t-il pas selon un axe linéaire depuis le haut vers le bas, mais depuis une multitude de foyers locaux, s'agglomérant finalement en des configurations plus vastes.

C'est la raison pour laquelle Foucault dit des relations de pouvoir qu'elles sont « intentionnelles et non subjectives », à savoir qu'elles sont toujours traversées par un calcul, certes, mais que ce calcul est la résultante du cumul de la multitude des tactiques qui le composent et jamais le produit de la décision d'un seul être, groupe ou classe. Ainsi les relations de pouvoir ne dépendent jamais d'un État-major qui y préside et les structure, elles sont le produit des foyers dont elles sont issues, des résistances qu'elles rencontrent et des discours qui les ont rendues possibles. C'est pourquoi, là où elles s'appliquent, il n'y a bien souvent « plus personne pour les avoir conçues et bien peu pour les formuler⁴⁹ ».

Enfin, le pouvoir suscite toujours des résistances qui ne peuvent être en principe d'extériorité par rapport à lui. Elles sont une autre forme du pouvoir et ne se distinguent de celui-ci que par la

⁴⁷ Voir le chapitre intitulé « Le dispositif de la sexualité ». Foucault, Michel. *Ibid.*, pp. 99-173.

⁴⁸ Foucault, Michel. *Ibid.*, p. 113.

⁴⁹ Foucault, Michel. *Ibid.*, p. 125.

situation d'infériorité momentanée dans laquelle elles se trouvent. La résistance a donc les exactes mêmes caractéristiques que le pouvoir et s'il arrive qu'elle se regroupe au sein d'un ensemble unitaire pour faire bloc, il ne faut rien y voir d'autre que l'effet temporaire d'une stratégie, sa nature profonde restant d'être multiple et mouvante.

Si nous nous attardons sur cette redéfinition du pouvoir, c'est qu'elle permet de repenser les lignes, souvent fort rigides, de son exercice dans les contextes autoritaires. Nous avons présenté un régime communiste dont les effets auraient coulissé le long d'un axe vertical, depuis une autorité centrale vers la masse de ses sujets, en se diluant au passage dans des corps intermédiaires. La définition foucauldienne du pouvoir permet de compléter ce schéma quelque peu mécanique en y surimposant la complexité d'un champ de bataille : le pouvoir s'était certes reconfiguré autour d'une ligne de force centrale mais celle-ci était le résultat de l'articulation en une stratégie générale extrêmement clivée d'une multiplicité de tactiques locales aux fonctionnements parfois très divers.

L'opposition entre les écrivains et le Parti apparaît dès lors moins comme un terrain d'affrontement dérivatif, une reproduction miniature en somme, d'une lutte idéologique qui aurait imposé sa rationalité à toutes les querelles de son époque que comme un terrain d'opérations singulier régi par des règles propres. Il est vrai que l'époque se caractérisait par la puissance de sa polarisation idéologique mais à la lumière de la théorie de l'immanence du pouvoir qui devait favoriser l'éclosion de tensions particulières à chaque conflit où il était mobilisé, il devient envisageable que les agents impliqués dans le processus de censure littéraire l'aient été selon des logiques distinctes de celles qui régissaient d'autres terrains d'opérations tels que, par exemple, le jeu d'accession aux hautes fonctions du Parti et de l'État.

Cette formulation du pouvoir questionne le bénéfice passionnel que l'on a coutume de prêter aux acteurs de l'opposition, lequel voudrait qu'ils aient nécessairement été des agents de la parole libre et qu'il ne fut pas possible qu'ils aient exercé de contrôle répressif à leur échelle d'activités. Or, il a été constaté que les éditions clandestines, par exemple, pratiquaient elles aussi une forme de tri sélectif des ouvrages qui leur étaient soumis et qu'il n'était pas rare que leurs rédacteurs suggèrent à leurs auteurs affiliés des propos à souligner et des postures à tenir. Cela permet de reconsidérer localement les effets du pouvoir et d'envisager la possibilité que dissidents et dignitaires ne se soient pas toujours distingués dans la pratique de la censure, voire même qu'ils aient partagé des intérêts communs sur des questions précises, un peu à la façon dont, par exemple, les caciques du Parti et les leaders syndicaux de Solidarność semblaient partager une même vision conservatrice de la place des femmes dans la société polonaise.

Ce faisant, Foucault procède à la désagrégation de la logique d'affrontement de blocs compacts et antagonistes ainsi qu'à la restitution d'une forme d'autonomie à la pluralité des foyers

qui structurent le pouvoir. Cette nouvelle perspective permet de rendre compte des intérêts convergents que pouvaient nourrir des sous-groupes distribués dans des blocs idéologiques habituellement décrits comme opposés ; de même qu'elle permet de mettre au jour les intérêts divergents qui fragilisaient la cohérence interne de ces blocs et de révéler les effets de pouvoir qui y étaient déployés pour en garantir l'unité. En termes historiques, cela nous permet de nous affranchir du récit d'une lutte où se seraient faits face une dissidence éclairée et une censure obscurantiste, cantonné par son genre épique à la relation des hauts faits de ses participants les plus méritants, pour s'engager dans l'analyse du réseau dense des relations de pouvoir où auteurs et censeurs menaient un jeu complexe d'influences.

I.8. Polyvalence tactique des discours

Foucault déduit de sa redéfinition du pouvoir quatre règles, qu'il qualifie de consignes de prudence qui doivent présider à son étude⁵⁰. Afin de nous prémunir contre tout usage abusif de sa définition, rappelons succinctement celles-ci et tâchons de voir de quelle façon elles se greffent sur notre objet d'étude.

La première est la règle d'*immanence* qui veut que le pouvoir étant toujours et déjà partout, il ait nécessairement été à l'œuvre lors de la constitution des savoirs qui le concernent. Tout discours savant doit donc être également lu en tant qu'il est le relais tactique d'un certain pouvoir. Il nous faudra donc rester attentifs — ainsi que nous l'avons été en préambule de ce chapitre lorsque nous avons signalé l'intérêt des historiens à consacrer un modèle de censure régulatrice tyrannique — à ce que les analyses historiques du phénomène censorial peuvent être le prolongement de stratégies de pouvoir qui trouvent un intérêt particulier dans la description qu'elles en donnent.

La seconde est la règle des variations continues. Toute étude d'un rapport de force n'est que la perception de son état à un instant donné. Ce qu'il importe pourtant de comprendre, c'est que nul d'entre eux n'est permanent et que tous sont en évolution constante. Ce qui doit donc susciter l'intérêt du chercheur, ce sont moins les conditions d'une permanence illusoire du pouvoir que les *matrices de sa transformation*. De quelle façon les principes et les effets du pouvoir s'enchaînent-ils pour en modifier la nature, la renforcer, la fragiliser ou la transformer ? Nous devons donc nous questionner sur les effets d'entraînement ou de délitement du pouvoir sur lui-même et chercher à le replacer dans son évolution dynamique. Quelle était la configuration du pouvoir après 1968 en Pologne et en Tchécoslovaquie ? Quels en étaient les foyers ? Et les dynamiques de transition du pouvoir depuis certains foyers vers d'autres ? Et où se situaient la littérature et ses instances dans cette redistribution du pouvoir ?

⁵⁰ Foucault, Michel. *Ibid.*, pp. 129-135.

La troisième est la règle du *double conditionnement*. Aucun de ces schémas de transformation ne pourrait fonctionner si les tactiques locales qui le composent ne s'enchaînaient pour multiplier leurs effets au sein d'une stratégie globale, et inversement aucune stratégie d'ensemble ne pourrait aboutir si elle ne trouvait de relais dans des dispositifs locaux. Il nous faut donc étudier le pouvoir en termes de conditionnement de la stratégie par l'éventail des tactiques à sa disposition ainsi que de conditionnement des tactiques par leur nécessaire intégration dans une enveloppe stratégique. La censure est donc à comprendre selon cette double logique, relais tactique d'une stratégie de pouvoir qui la dépasse, elle peut à son tour infléchir les visées de cette stratégie par la profusion des dispositifs qu'elle présente à son usage.

La quatrième, et sans conteste la plus importante dans le cas qui nous occupe, est la règle de *la polyvalence tactique des discours*. Foucault rappelle que le discours n'est pas une matière inerte et malléable sur laquelle le pouvoir viendrait imprimer ses insignes. C'est « dans le discours que pouvoir et savoir viennent s'articuler⁵¹ ». Aussi ne faut-il pas s'imaginer le monde des discours comme partagé entre discours admis et discours refusés mais bien comme celui d'une multiplicité de discours, dominants et dominés, qui s'enchevêtrent à la faveur des rapports qu'ils nouent au sein de chaque aire de leur emploi ; et qui peuvent dans chacun d'entre eux servir des stratégies diverses⁵².

Or, nous tenons à souligner que la littérature est un lieu particulier de cette articulation entre pouvoir et savoir puisque l'enjeu stratégique dont elle procède, la mise en discours de thèmes choisis, recouvre et fusionne avec les modalités tactiques de son exécution, sa mise en forme littéraire. En d'autres termes, en littérature, le discours est tout à la fois le moyen et sa visée. C'est la raison pour laquelle le discours y est soumis à une reformulation constante de soi. Le pouvoir, par l'intermédiaire des auteurs, s'y livre à des essais de transformation tactique, d'altération de la signification de ses composantes, de revalorisation de certains de ses segments, de dépréciation symétrique d'autres, d'inversion des hiérarchies qui le sous-tendent, etc. Cela fait de la littérature l'un des avant-postes de la mutation des discours et de l'expérimentation des effets de pouvoir et de résistance qu'on peut en espérer. Il est d'ailleurs notable que c'était l'un des rares sujets sur lequel dissidents et dignitaires communistes semblaient s'accorder : l'importance qu'ils prêtaient à l'écrit dans la forge des consciences, et par conséquent dans le façonnement du réel. Par suite de ce consensus, la littérature se trouvait confirmée dans son rôle d'enjeu de société et dès lors entouré d'une attention si vigilante qu'elle devenait effectivement un outil d'exploration des discours aux potentialités explosives.

Cependant, Foucault ne livre pas, à proprement parler, de méthodologie d'analyse des contorsions tactiques à travers lesquelles le pouvoir s'articule et prend appui sur un discours. Dans

⁵¹ Foucault, Michel. *Op. cit.*, p. 133.

⁵² Foucault, Michel. *Op. cit.*, pp. 133-135.

son travail, il s'appuie essentiellement sur son incroyable érudition, le génie de ses intuitions et la profondeur herméneutique de ses lectures pour reconstruire l'imbrication historique entre certains dispositifs discursifs et leurs effets de pouvoir dans le domaine de la sexualité. En cela, il n'offre pas de méthode dont nous puissions directement nous inspirer.

Nous tâcherons donc de procéder de façon analogue à ses observations, soit en nous efforçant de saisir la censure et ses effets dans leur multiplicité. Ainsi, nous nous attacherons à identifier la pyramide d'instances de contrôle dont elle dépend, à reconstruire les impératifs tacites qui garantissaient la recevabilité d'un propos littéraire et enfin à esquisser les enjeux de pouvoir globaux comme locaux sur lesquels elle venait s'articuler. Ce n'est qu'en procédant de la sorte, soit en lui restituant sa diversité, que nous pourrons faire émerger les lignes de force qui régulaient la censure et offraient la possibilité d'un contournement ou retournement aux auteurs dont nous aimerions étudier les écrits.

I.9. La forclusion ou la production de l'indicible

Mais ce programme est-il suffisant ? Garantit-il d'avoir épuisé les formes d'application de la censure ? Permet-il d'éclairer tous les angles morts de l'analyse des effets de la censure ? En effet, en révélant ses effets là où la pensait absente et en prolongeant ses principes dans des dispositifs de pouvoir infiltrés jusque dans les plus bénignes interactions sociales, Foucault et Bourdieu ont significativement étendu le champ théorique de l'activité de la censure, jusqu'à en faire un phénomène que son omniprésence rend quasi transparent et indécélable. Judith Butler a porté cette réflexion à son paroxysme en supposant à la censure un champ d'action encore plus vaste et insoupçonné que celui de ses prédécesseurs⁵³.

En prenant appui sur les conclusions d'Aristote et de Hanna Arendt sur les opérations de constitution des individus en citoyens, elle définit que les êtres se constituent en êtres politiques à travers l'usage qu'ils développent du langage. Par conséquent, la structure même du langage joue un rôle dans la constitution de l'individu en sujet politique. Partant de ce constat, Butler établit que la censure la plus forte n'est pas celle qui s'applique sur le sujet parlant pour réprimer l'expression de postulats déjà à sa disposition dans le langage mais celle qui agit sur le langage même pour le priver de la possibilité de formuler ces postulats. La censure n'est donc pas tant une opération de partage entre le licite et l'illicite qu'entre le *dicible* et l'*indicible*. Elle relève avant tout de ce que l'on est en incapacité de dire, faute de moyens de le faire, ou de le faire en étant compris de ses pairs.

⁵³ Butler, Judith. Ruled Out : Vocabularies of the Censor [Exclu. Vocabulaires du censeur]. in Post, Robert C. (ed.). Censorship and silencing : Practices of Cultural Regulation [Censurer et faire taire : pratiques de régulation culturelle]. Los Angeles : Getty Research Institute, 1998, pp. 247-259.

L'efficacité de cette opération tient encore une fois à sa discrétion : il est difficile d'être conscient de ce que l'on ne peut dire puisque le langage est tout à la fois l'outil de cette prise de conscience et son matériau lacunaire. Le déficit dont il souffre ne peut donc pas, à proprement parler, se formuler.

Pour décrire ce phénomène de déficit du langage, Butler emprunte un mot à la terminologie de la psychanalyse lacanienne, celui de *forclusion*. Dans le *Vocabulaire de la psychanalyse*, Jean Laplanche et J.B. Pontalis décrivent la *forclusion* comme « le rejet primordial de ce qui demeure au dehors de l'univers symbolique du sujet⁵⁴ », où — complète la philosophe américaine — la notion d'extériorité est emplie d'une signification spécifique, proche de celle que Jacques Derrida conférait à son *extériorité constitutive*, à savoir : « une extériorité qui définit le périmètre d'un univers symbolique et qui, si elle devait y être importée, en détruirait l'intégrité et la cohérence. En d'autres termes, ce qui est laissé au dehors ou répudié de l'univers symbolique en question est précisément ce qui clôt celui-ci par la pratique d'exclusion qu'il nécessite⁵⁵ ».

Ce que cette forme de restriction de l'expression présente donc de spécifique c'est qu'elle opère à un niveau qui est antérieur au langage mais n'en est pas moins constitutif de sa cohérence. Par conséquent, si le sujet se constitue politiquement par son acquisition du langage, la *forclusion* est un procédé de constitution du sujet. On discerne l'influence de Foucault dans l'intérêt que Butler porte aux imbrications entre pouvoir et subjectivité : la *forclusion* n'est pas une action répressive qui s'exerce depuis un sujet donné sur un autre, une force que l'un appliquerait négativement à la liberté positive de l'autre, elle est un effet de la structure du langage qui est constitutif de la subjectivité de chacun. La *forclusion* est donc toujours déjà présente lorsqu'un individu prend la parole.

Butler résume ainsi les effets politiques de la *forclusion* : « la censure produit des régimes discursifs à travers la production du domaine de l'indicible⁵⁶ ». Elle semble, en cela, reformuler théoriquement le principe du *novlangue* du roman *1984* de Georges Orwell où la langue était soumise à un élagage institutionnel de sa richesse lexicale et à un appauvrissement volontaire de ses structures syntaxiques : « Ne voyez-vous pas que le véritable but du novlangue est de restreindre les limites de la pensée ? A la fin, nous rendrons littéralement impossible le crime par la pensée car il n'y aura plus de mots pour l'exprimer. (...) La Révolution sera parfaite quand le langage sera parfait⁵⁷ ». Le concept

⁵⁴ Laplanche, Jean et Pontalis, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990, p. 163.

⁵⁵ Butler, Judith. *Op. cit.*, p. 258.

[an outside that is the defining limit or exteriority to a given symbolic universe, one which, were it imported into that universe, would destroy its integrity and coherence. In other words, what is set outside or repudiated from the symbolic universe in question is precisely what binds that universe together through its exclusion.]

⁵⁶ Butler, Judith. *Ibid.*, p. 255.

[censorship produces discursive regimes through the production of a domain of the unspeakable.]

⁵⁷ Orwell, Georges. trad. Audiberti, Aurélie. *1984*. Paris : Gallimard, 1950, pp. 79-80.

de *novlangue*, si souvent rapproché du régime discursif communiste, serait donc une application artificielle et radicale de la *forclusion* butlerienne, laquelle se donnerait ouvertement pour objectif de remodeler les sujets d'un pouvoir totalitaire par le rétrécissement de leur langage.

Le principe de *forclusion* souffrirait néanmoins d'un défaut logique s'il ne prévoyait pas la possibilité théorique de son propre dépassement. En effet, notre vocabulaire et notre grammaire ont atteint un degré de sophistication qui serait proprement inexplicable si l'on posait que l'inexprimable est voué à le rester et que la langue, dans son sillage, est destinée à stagner dans ses formes élémentaires. Butler perçoit cette difficulté et précise que la *forclusion* est, certes, une limitation initiale de l'expression du sujet mais qu'elle fonde aussi la capacité d'action de ce dernier « dont la sphère d'opération discursive est délimitée par avance mais est aussi ouverte à de nouvelles délimitations inattendues⁵⁸ ». Il s'agit pourtant là d'une opération délicate puisque tout discours d'opposition est nécessairement déjà inscrit dans un champ de possibilités discursives qui s'est constitué au travers de l'exclusion des formulations qui pourraient nuire à sa cohérence. Aussi, le blâmer dans les termes qu'il fournit pour le faire peut paradoxalement équivaloir à une reconnaissance de sa légitimité, et en fin de compte à son renforcement⁵⁹.

Butler induit donc que le discours est porteur d'une normativité intrinsèque et que la lutte contre la censure passe par la prise de conscience de l'existence de cette normativité ainsi que par sa redéfinition créative. Ce plan d'action est intéressant pour nous à deux titres. Tout d'abord, parce qu'il assigne une place importante à l'interrogation des limites du dicible et donc à un retravail de la langue, mais ensuite parce qu'il trace une ligne de partage entre deux attitudes fondamentales vis-à-vis de la *censure forclusive* : celle d'une reconduite (possiblement involontaire) de la normativité qu'elle consacre ou, au contraire, de son refaçonnement créatif.

Or, ce remodelage de la *forclusion*, ce geste d'élargissement de la capacité du dire, s'apparentait à un retravail radical de la langue commune, soit à une exploration et une expérimentation des possibilités de son matériau qui caractérise toute littérature. Cette exploration des ressources du littéraire impliquait dès lors de recourir à un certain degré de jeu formel avec le

⁵⁸ Butler, Judith. *Op. cit.* p. 256.

[whose sphere of discursive operation is delimited in advance but is also open to a further delimitation]

⁵⁹ Voir ce qu'en dit encore Butler *Op loc.* : « Si le discours dépend de la censure, alors le principe auquel l'individu cherche à s'opposer est en même temps le principe constitutif de son discours d'opposition. Il n'y a pas d'opposition possible aux lignes tracées par la forclusion si ce n'est, précisément, de retracer ces lignes.[...] La possibilité subsiste d'exploiter les prémisses du discours pour forger un futur à la langue qui n'est en aucune façon impliquée par elles »

[If speech depends upon censorship, then the principle of that one might seek to oppose is at once the formative principle of oppositional speech. There is no opposition to the lines drawn by foreclosure except through the redrawing of those very lines. (...) The possibility remains to exploit the premises of speech for a future of language that is nowhere implied by them.]

texte, lequel jeu devait assouplir les habitudes d'expression dont on cherchait à l'affranchir, les mettre en doute pour mieux leur en substituer d'autres. On s'imagine néanmoins volontiers que ce jeu devait inspirer une certaine méfiance aux instances censoriales qui scrutaient la production de pareils discours.

Et, en effet, dans la liste que le dissident hongrois Miklos Haraszti dressa des principes de l'esthétique littéraire communiste — lesquels apparaissaient essentiellement comme des défenses dressées contre les atteintes à son intégrité —, il releva que, de toutes les déviations possibles, l'*autofinalité* était la plus traquée par les censeurs. Et pour cause, déconnecter l'œuvre de ses obligations politiques, en faire un jeu pur, revenait à la doter de règles propres, et donc à instaurer un réseau de valeurs autonomes qui pouvait s'imposer comme une négation de l'objectivité des valeurs socialistes. Or, le pouvoir prenait très au sérieux le risque que l'instauration de valeurs alternatives au sein de l'œuvre ne suscitât un engouement qui ne dépassât son cadre d'apparition pour s'exporter, en qualité de modèle, dans la sphère politique. En d'autres termes, le bannissement de l'*autofinalité* était l'un des signes de l'anxiété du pouvoir quant à la capacité du littéraire à redéfinir la normativité intrinsèque de la langue — c'est-à-dire de la *forclusion* — qui lui garantissait la sujétion de ses sujets.

Haraszti notait encore que cette revendication se heurta par ailleurs au rôle utilitaire que le socialisme prévoyait à l'art. Le socialisme considérait être la seule œuvre légitime à l'édification de laquelle devaient contribuer toutes les autres. Par conséquent, tout formalisme qui donnait le spectacle de la primauté de la forme sur le fond était considéré comme un déni de la visée fonctionnelle de l'art et laissait planer la suspicion que son auteur refusât de participer à l'édification du socialisme, voire qu'il projetât de le saboter. Pareille posture s'apparentait à une revendication d'autonomie accrue pour l'art et, en tant que tel, constituait un dangereux précédent. Pour ces deux raisons, toute manifestation trop franche de formalisme était interceptée et condamnée avant qu'elle n'ait pût se frayer un chemin jusqu'à la publication.

En somme, ces deux principes de l'esthétique censoriale, bannissement de l'autofinalité et subordination de l'œuvre à l'édification du socialisme, démontraient à eux seuls que le pouvoir communiste avait effectivement conscience d'être parvenu à « produire un domaine de l'indicible » et qu'il veillait à ce que celui-ci demeure. C'est à ce titre qu'il nous faut rajouter aux points de vigilance de notre étude déjà évoqués précédemment (*subsidiarité de la coercition, internalisation de la censure, polyvalence tactique des discours*) la nécessité de prêter attention à la *forclusion* constitutive de tout discours, soit à la sphère d'indicible qui le borne, et d'identifier les tentatives des auteurs d'élargir ce carcan langagier en le soumettant à un retravail littéraire qui restaure une plus vaste capacité du dire par la mise au point d'outils formels neufs.

I.10. Maîtrise de la réception, littéralité de la production

Urbański, Bourdieu, Foucault et Butler s'étaient essentiellement souciés de la façon dont la censure agissait sur la *production* discursive. Michael Holquist ouvrit une nouvelle perspective en choisissant d'étudier la façon dont les censeurs anticipaient la *réception* des contenus et la compréhension qu'ils avaient des enjeux tactiques de cette phase de l'acte de communication⁶⁰.

Holquist entame sa réflexion en constatant, lui aussi, l'impossibilité fondamentale pour toute censure prohibitive de parvenir à rayer définitivement ce sur quoi elle porte. Il établit que toute prohibition, à chaque fois qu'elle doit se matérialiser, ne peut faire autrement que de signifier l'interdit qu'elle véhicule. En effet, d'après la sémiologie saussurienne classique, le *signe* se constitue d'un *signifiant* présent et d'un *signifié* absent, réunis par une convention arbitraire que perpétue son usage courant. Par analogie, la prohibition est donc la réunion d'un interdit explicite et de son objet implicite. Il en découle que toute prohibition est hantée par sa part absente et que chacune de ses occurrences est un rappel paradoxal de ce qu'elle veut, par décret, faire oublier. Cette incapacité du censeur à purger un message de certaines de ses composantes le poussent à agir différemment, « à préférer la censure exhortative, à édicter des lois qui proscrivent autant qu'elles prescrivent⁶¹ ». A titre d'exemple, le stalinisme des années 1930 était une société où l'essentiel n'était pas tant ce qui devait être tu que ce qui devait être dit. La terreur révolutionnaire allait bien au-delà de l'exigence de l'observance d'une réserve silencieuse, elle réclamait de chaque individu la reproduction et la diffusion des discours orthodoxes dans tout l'espace social.

Le scepticisme de Holquist quant à la possibilité pratique d'assurer durablement une censure totale ne s'arrête pourtant pas là. En effet, chaque individu, influencé en cela par son expérience biographique et le contexte d'apparition du signe, peut réaliser différemment l'association entre signifiant et signifié, l'interdit et son objet. Ainsi la *nature arbitraire du signe*, et partant de toute interdiction, est à la source d'une certaine indétermination des sens qu'il produit. Quelle que soit la minutie avec laquelle on exhorte l'artiste à produire de telle ou telle façon, les interprétations que pourra susciter son œuvre (et la suspicion quant aux interdictions dont elle aurait été frappée) reste en dehors du contrôle de toute machinerie institutionnelle. C'est pourquoi la lecture, selon lui :

résiste tout spécifiquement à ce que le censeur veut. Authentiques ingénieurs, quoique probablement pas des âmes humaines, les censeurs désirent construire plutôt que proscrire. Ce qu'ils veulent réaliser, c'est un certain type de texte, un texte que l'on ne pourrait lire que d'une façon :

⁶⁰ Holquist, Michael. Corrupt Originals : The Paradox of Censorship [Les originaux corrompus : le paradoxe de la censure]. in PMLA 109:1 (1994), pp. 14-25.

⁶¹ Holquist, Michael. *Ibid.*, p. 15.

[...] may result in hortatory censorship, laws that proscrib[e] as well as forbid.]

sa forme grammaticale (ou logique) coïnciderait parfaitement avec toutes ses implications rhétoriques (ou sémiotiques). La version opposée du texte est produite par la lecture que de Man fait équivaloir avec la théorie [dans son essai *La résistance à la théorie*], la lecture qui débute avec la supposition (...) qu'"aucun déchiffrement grammatical, aussi raffiné soit-il, ne pourra jamais prétendre atteindre les dimensions figuratives déterminantes du text"⁶²⁶³.

En d'autres termes, la crainte censoriale de l'indétermination du sens aurait été en partie justifiée puisque tout texte soumis au censeur restait encore à lire par son public. Le censeur devait donc anticiper la prolifération des lectures potentielles que recelait le texte, or celles-ci étaient par nature infinies. Il en découle que ce dernier n'avait d'autre choix que de tendre — ou de faire tendre les auteurs — vers la raréfaction des richesses sémiotiques du texte, et donc d'en exiger le plus de littéralité possible.

Cette réflexion théorique rejoint à nouveau les observations d'Haraszti qui listait dans ses principes de l'esthétique censoriale, au-delà des refus de l'*autofinalité* du formalisme, le principe d'*accessibilité* du texte. Chacun des principes qu'il égrène se donne systématiquement sous deux espèces : l'une prescriptive (qui est celle mise en avant par le régime), l'autre proscriptive (qu'il se fait fort de mettre à nu dans son analyse). L'appel à décrire l'édification d'une réalité nouvelle était alors l'avertissement du bannissement de l'autofinalité et la promesse de rétablir une communication littéraire avec l'entièreté du corps social se traduisait par l'obligation de s'assurer que le texte puisse être compris de chacun. Le projet communiste promettait en effet de révolutionner les habitudes de consommation de la culture écrite : reprise à l'élite d'esthètes qui l'avait confisquée pour l'enfermer dans une avant-garde absconse, la littérature devait désormais être restituée aux masses populaires pour leur plus grande édification. Des historiens comme Klötzer et Lokatis rappellent à ce sujet que les nombreuses historiographies qui dépeignent le réalisme socialiste comme un projet artistique essentiellement négatif, défini plus par ses interdictions que par ses ambitions, nous rendent incompréhensible la séduction que ce dernier a pu exercer au moment de sa théorisation⁶⁴. On ne peut comprendre le succès du réalisme socialiste que si l'on se remémore qu'il fut initialement défini

⁶² de Man, Paul. *The Resistance to Theory* [La résistance à la théorie]. in de Man, Paul. *The Resistance to Theory* [La résistance à la théorie]. Manchester : Manchester University Press, 1986, p. 3.

⁶³ Holquist, Michael. *Op. cit.*, p. 22.

[(...) always a deed one performs : reading is an act, an act of resistance. It specifically resists what the censor wants. Truly engineers, though maybe not of human souls, censors intend to construct rather than prohibit. What they wish to make is a certain kind of text, one that can be read in only one way : its grammatical (or logical) form will be seamlessly coterminous with all its rhetorical (or semiotic) implications. The opposite version of text is produced by the reading de Man equates with theory, reading that begins by assuming [...] that "no grammatical decoding, however refined, could claim to reach the determining figural dimensions of the text".]

⁶⁴ Klötzer, Sylvia et Lokatis, Siegfried. *Criticism and Censorship : Negotiating Cabaret and Book Production* [Critique et censure : négociation de la satire et production de livres]. in Ed. Konrad H. Jarausch. *Dictatorship as Experience : Towards a Socio-Cultural History of the GDR* [Le totalitarisme comme expérience : vers une histoire socio-culturelle de la RDA]. New York and Oxford : Berghan Books, 1999, pp. 241-263.

comme un projet artistique positif, dont l'une des vertus cardinales devait être la diffusion massive, laquelle supposait que l'on veille à l'optimisation de sa pénétration des consciences, et donc à l'adaptation de ses contenus à leurs nouveaux destinataires. Cette logique serait la pierre angulaire de l'imposition aux littérateurs du didactisme de la fable. Or, de ce didactisme à la littéralité la plus stricte, il n'y avait qu'un pas interprétatif que la crainte de l'indétermination du signe incitait les censeurs à franchir.

Il apparaît donc, à la lumière des réflexions d'Holquist, Haraszti, Klötzer et Lokatis que l'*accessibilité* invoquée par le pouvoir n'était que l'avers présentable de la tendance du pouvoir censorial à faire enceindre les effets polysémiques du texte, à mettre sous tutelle préventive ses lectures indues, à contraindre l'écrit à s'appauvrir jusqu'à devenir le résumé de lui-même, entreprise d'autant plus effrénée qu'elle pressentait ne jamais pouvoir atteindre son objectif, celui d'une coïncidence parfaite du signe et du sens.

I.11. Limites de la distinction entre censure régulatrice et structurelle

Les réflexions de Foucault, Bourdieu, Butler et Holquist ont contribué à fonder ce que l'on a qualifié d'école du « New Censorship ». Cette nouvelle approche de la censure s'était développée en réaction au « backlash » américain de la fin des années 1980 et aux affrontements culturels qui eurent lieu sous les présidences consécutives de Ronald Reagan et de Georges Bush, alors que de nombreux intellectuels cherchaient à se doter d'outils pour comprendre les mutations récentes de la censure, plus discrètes et moins institutionnalisées, auxquelles ils se sentaient désormais soumis. Les tenants de cette nouvelle approche se sont donc distingués par l'attention qu'ils portèrent aux procédés d'*invisibilisation de la censure* qui garantissaient à cette dernière de pouvoir se maintenir comme l'un des éléments constitutifs de toute communication⁶⁵.

Néanmoins, à compter de la fin des années 1980, des voix s'élevèrent pour questionner le bénéfique heuristique qu'il y avait à redéfinir le concept de censure de façon aussi englobante : à considérer la censure comme un phénomène omniprésent, diffus et invisible, à l'envisager comme un mécanisme inhérent à toute prise de parole, ce concept ne gagnait-il pas en surface d'application ce qu'il perdait en profondeur d'analyse ? Et ne prenait-on pas le risque d'amalgamer sous un même terme des phénomènes fort distincts ? Pouvait-on, par exemple, traiter sur un pied d'égalité le silence gêné que l'on réserverait à un faux-pas mondain et la persécution des poètes ? Et dans le cas qui nous

⁶⁵ Wögerbauer, Michael. *Úvodem* [Introduction]. in Pavliček, Tomáš ; Piša, Petr ; Wögerbauer, Michael et al. *Nebezpečná Literatura ? Antologie z myšlení o literární cenzuře* [Littérature dangereuse ? Anthologie de réflexions sur la censure littéraire]. Brno : Host, 2012, pp. 8-11.

occupe, pouvait-on vraiment négliger l'existence, attestée historiquement, d'institutions et de procédures à vocation exclusivement censoriale ?

Le sociologue allemand Armin Biermann releva notamment avec malice que si tout processus de sélection qui pour dire une chose choisit d'en taire une autre devait être compris comme un principe censorial, alors il nous faudrait traiter sur un pied d'égalité des notions pourtant aussi distinctes que la « censure », la « société », la « civilisation » et la « culture », lesquels présentent en effet toutes une même tendance à établir des sélections hiérarchisées des objets et des sujets qui les composent⁶⁶.

Nous comprenons donc bien ce qui inquiète Armin Biermann lorsqu'il s'élève contre cette extension de la définition du phénomène censorial : à ne plus pouvoir identifier la censure de façon suffisante, on risquerait de se priver des moyens de la dénoncer. N'est-ce pas, en effet, faire le lit de l'autoritarisme que de banaliser ses pratiques censoriales en les qualifiant de manœuvres de pouvoir parmi d'autres ? Ne doit-on pas se ménager la possibilité d'établir une distinction qualitative entre les procédés conscients et institutionnalisés de mise au ban de discours ou de groupes d'interlocuteurs et les ajustements inconscients et mondains de la parole publique ?

Nous ne partageons néanmoins pas la crainte qui voudrait que d'aborder la censure dans toute sa diversité brouille nécessairement les distinctions qualitatives entre ses multiples formes. Rien, en effet, ne semble faire obstacle au fait de mener — comme nous ambitionnons de le faire dans ces pages — une analyse des formes censoriales qui contribuèrent au façonnement des discours romanesques d'une époque en s'efforçant de répertorier la pluralité des agents et des modalités censoriales qui furent à l'œuvre, de même que la pluralité de leurs effets. L'historien de la littérature anglaise moderne Richard Burt concluait de façon semblable au terme de ses recherches que la censure est « une variété de pratiques et d'agents régulateurs ; elle est tant productive que prohibitive ; elle participe aussi bien de la légitimation que de la délégitimation culturelle. La censure est plus qu'une chose, se produit plus d'une fois et en plus d'un point⁶⁷ ». Il est donc devenu nécessaire de considérer simultanément l'action émergée d'une censure *régulatrice* et l'activité immergée d'une censure *diffuse, structurelle, forclusive et exhortative*.

⁶⁶ Biermann, Armin. « *Gefährliche Literatur* » — *Skizze einer Theorie der literarischen Zensur* [« Littérature dangereuse » — ébauche d'une théorie de la censure littéraire]. in Ed. Pavliček, Tomáš ; Piša, Petr ; Wögerbauer, Michael et al. trad. Pavliček, Tomáš. *Nebezpečná literatura ?* [Littérature dangereuse ?]. Brno : Host, 2012 (1988), pp. 167-199.

⁶⁷ Burt, Richard. *(Un)Censoring in Detail : The Fetish of Censorship in the Early Modern Past and Postmodern Present* [(Dé)censurer en détail. Le fétiche de la censure dans le passé moderne précoce et le présent postmoderne]. in Post, Robert C. (ed.). *Censorship and silencing : Practices of Cultural Regulation* [Censurer et faire taire : pratiques de régulation culturelle]. Los Angeles : Getty Research Institute, 1998, p. 17–18. [a variety of regulatory agents and practices ; it was productive as well as prohibitive ; it involved cultural legitimation as well as delegitimation. Censorship was more than one thing, occurred at more than one place and at more than one time.]

Nous ajouterons qu'il y aurait en outre un paradoxe à écarter de l'étude de la censure une série de ses formes au motif qu'elles sont moins directement coercitives, et donc hypothétiquement moins préjudiciables à la parole. En effet, cela reviendrait à poser à notre tour un geste étrangement censorial, celui de nier le témoignage de ceux qui les ont observés en décrétant la non-pertinence de ces pratiques au nom de leur nocivité supposément moindre.

Enfin, n'y aurait-il pas un piège à vouloir nécessairement isoler une forme certifiée de censure pour pouvoir procéder à sa juste dénonciation ? Cela reviendrait en effet à supposer qu'à cette parole censurée, objet de la dénonciation, s'oppose une parole libre dont on devrait se réjouir. Or, Michael Holquist fait observer à ce propos que :

[la censure] est encore traitée au travers d'une axiologie crue, comme un choix absolu entre la prohibition et la liberté. Cette position nie la réalité de l'interdiction et masque la nécessité de choisir entre la myriade de conditions spécifiques qui incarnent la censure et sa vocation. Être pour ou contre la censure en tant que telle revient à supposer une liberté que personne n'a. La censure est. On ne peut que distinguer entre ces effets plus ou moins répressifs⁶⁸.

Ainsi, la réalité de la parole, c'est celle de ses entraves. La parole est toujours fille d'une ou de plusieurs formes de censure. Et reconnaître l'inéluctabilité de ses limitations permet de reposer la question morale et politique qui la concerne en des termes neufs. La question précédente, formulée sous les Lumières et relayée ici par Biermann, laquelle était de savoir si la société tirait plus de bénéfices du maintien ou de la levée de la censure, apparaît dès lors comme une question mal posée. Elle restreint la réflexion concernant la censure à l'étude d'un choix entre deux options dont la seconde est pourtant frappée d'impossibilité pratique. Ce qu'il convient donc plutôt de se demander ce sont les différentes formes qui existent et, incidemment, lesquelles d'entre elles sont compatibles avec l'exercice démocratique.

Évoluant depuis un autre point de vue, l'historienne de la littérature anglaise Helen Freshwater fait, elle aussi, valoir un argument valide : les écrits théoriques du « New censorship » ont une fâcheuse tendance à opposer une vision populaire, supposée naïve, d'une *censure régulatrice* à celle, académique et dite plus subtile, d'une *censure structurelle*. La chercheuse réfute cependant cette opposition sur une base éthique, arguant que les témoignages des auteurs censurés attestent à suffisance que ceux-ci avaient une conscience aigüe de la sophistication des mécanismes qui s'enchaînaient pour contribuer à la confection de leur parole, et donc que l'appréhension grossière de

⁶⁸ Holquist, Michael. *Op. cit.*, p. 16.

[Still treated through a crude axiology, as an absolute choice between prohibition and freedom. This position denies the reality of interdiction and masks the necessity of choosing between the myriad specific conditions that embody censorship's fatedness. To be for or against censorship as such is to assume a freedom no one has. Censorship is. One can only discriminate among its more and less repressive effects.]

la censure qu'on leur prête, et partant le peu d'intérêt que l'on accorde à leurs réflexions sur son rôle dans leur pratique d'écriture, reproduit l'exclusion censoriale qu'elle entend dénoncer.

Les responsabilités éthiques qui incombent à l'étude d'un travail ayant été réduit au silence réclament de mettre au point un modèle de censure qui soit inclusif, plutôt qu'exclusif. Le refus de prendre en compte certaines formes de contrainte et de restriction parce qu'elles ne rentrent pas dans une catégorie commode réitère dans les faits l'acte originel d'exclusion. C'est pourquoi je propose que l'on évolue vers une redéfinition qui se fonde sur une prise en compte de l'expérience de ceux qui ont été sujets à la censure⁶⁹.

L'approche du « New Censorship » pécherait donc inversement par excès d'attention aux formes de *censure diffuse, structurelle, exhortative* ou *forclusive* au détriment de la *censure régulatrice*, rendant caduques ses conclusions pour l'étude des littératures contraintes par des institutions d'État. Ce surcroît d'attention tient naturellement aux deux raisons déjà invoquées : la volonté de démontrer l'existence de mesures censoriales à l'œuvre dans les sociétés libérales et la conviction que ces mesures ne sont jamais aussi efficaces que quand elles sont ignorées des sujets qui les appliquent. Néanmoins, nous pensons avec Freshwater que tout chercheur doit considérer la possibilité d'une superposition de ces modalités censoriales et se mettre à l'écoute des témoignages qu'en livrèrent ceux qui eurent à en pâtir.

Ainsi que nous allons l'exposer sous peu, nous défendons que la spécificité de l'époque que nous avons retenue comme cadre chronologique de notre étude tient précisément à la conjugaison d'une *censure régulatrice* exercée par un pouvoir d'État et d'une certaine *censure structurelle* exercée par la dissidence, capturant ainsi la parole du littéraire dans un faisceau d'attentes croisées dont l'inextricabilité devait amener l'écrivain à réfléchir à la pluralité des formes censoriales qui conditionnaient son écriture. Nous postulons donc que cette époque, déterminée par la *surimposition des modalités censoriales*, vit naître un mouvement réflexif inédit, à savoir celui d'une interrogation de la littérature sur les effets des censures diverses qui s'y appliquaient, interrogation qui devait en outre se formuler dans les conditions de sa restriction. Ainsi, la courte décennie allant du Printemps de Prague à l'avènement d'un réseau de diffusion de littérature clandestine fût-il le théâtre de tentatives innovantes de représentations littéraires des censures qui opéraient en son sein. C'est à ces tentatives que nous voudrions nous consacrer afin d'établir ce qu'elles partageaient des perceptions théoriques de la censure que nous venons de lister, ce qu'elles en ont révélé qui aurait échappé aux

⁶⁹ Freshwater, Helen. Towards a Redefinition of Censorship [Vers une redéfinition de la censure]. in Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age [Censure et régulation culturelle à l'âge moderne]. Ed. Beate Müller. Amsterdam : Rodopi, 2004, p. 242.

[The ethical responsibilities of examining work that has been silenced demand a model of censorship which is inclusive, rather than exclusive. Refusal to acknowledge certain forms of constraint and curtailment because they do not fit into a convenient category effectively reiterates the original act of exclusion. Consequently, I propose that we move towards a redefinition that is based upon a responsiveness to the experience of those who are subject to censorship.]

penseurs qui en avaient produit des définitions, mais aussi, et surtout, ce qu'elles laissaient entrevoir, en termes pratiques, comme possibilités d'esquive, de contournement ou de cooptation des limitations qu'elles avaient à souffrir.

I.12. Superposition des censures en Pologne et Tchécoslovaquie après 1968

Au terme de cet inventaire des principales formes de censure ayant fait l'objet de descriptions théoriques, il convient assez naturellement de s'interroger sur la constellation spécifique que leur agencement avait formée tant en Pologne qu'en Tchécoslovaquie au lendemain de l'année 1968. Comment s'articulaient-elles ? Qui en étaient les agents et depuis quels foyers de pouvoir opéraient-ils ? Car ce n'est qu'à la lumière de ces contraintes croisées que l'on pourra mesurer l'étendue de l'inventivité que les auteurs ont dû déployer pour traiter littérairement de ces limitations du littéraire.

Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur l'histoire spécifique de la formation de la doctrine communiste ainsi que sur la façon dont celle-ci veilla à s'adjoindre un argumentaire de légitimation de son action. Nous ne nous consacrerons donc ici qu'à la configuration des agents censoriaux et aux modalités d'action dont ils disposaient au lendemain des troubles de l'année 1968, et cela en prêtant une attention toute particulière à la façon dont les censures régulatrice et structurelle (sous ses formes variées) ont pu s'y imbriquer pour produire des dispositifs tactiques conjoints.

L'un des traits distinctifs des pays du bloc soviétique était l'existence d'une *institution censoriale étatique* à laquelle devaient être soumises toutes les productions textuelles du pays désirant faire l'objet d'une publication. En tant que pièce centrale du système de contrôle des sociétés laissées à la tutelle soviétique au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, sa fondation remontait à la prise de pouvoir effective des communistes dans chacun de ces pays (soit 1944 en Pologne et 1948 en Tchécoslovaquie). Sa mission était de vérifier la conformité idéologique et formelle des textes qu'on lui confiait et, en cas de défaut, de procéder aux mesures correctrices nécessaires. Néanmoins — comme nous l'avons vu — non seulement l'acte de réitération de l'interdit inhérent à toute condamnation reconduisait son existence, mais il requérait en outre un effort coûteux de la part de l'institution. C'est pourquoi, à compter de l'année 1965 en Pologne, soit celle de la nomination d'un nouveau directeur, Józef Siemek, à la tête du Bureau Principal de Contrôle des Publications, de la Presse et des Spectacles (GUKPPiW)⁷⁰, et à partir de l'année 1968 en Tchécoslovaquie, soit celle de la remise sur pied d'une institution censoriale, le Département de Culture du Livre (OKK), sous la

⁷⁰ Pawlicki, Aleksander. *Op. cit.*, p. 38.

direction de Jan Kristek⁷¹, après que la précédente se fut volontairement sabordée, emportée par l'enthousiasme réformateur du Printemps de Prague, ces institutions reçurent pour instruction de se moderniser⁷².

Cette modernisation consistait à désengorger l'institution des textes en attente de révision en faisant basculer la charge de leur correction dans l'escarcelle des auteurs. Les solutions pratiques mises en œuvre consistèrent alors à adjoindre à la potentialité de l'application d'une censure régulatrice, soit concrètement à la menace d'un refus de publication d'un texte ou celle de sa modification substantielle, une batterie de dispositifs de censure structurelle. Le premier d'entre eux, ainsi que nous l'évoquons, consista à prolonger la censure régulatrice dans une chaîne d'agents subalternes qui veillaient à ce que les attentes de cette dernière soient prises en compte avant qu'elle-même n'ait à le faire. C'est de cette façon que la censure régulatrice des textes littéraires se dissolut par délégations successives, requérant d'abord la décision des rédacteurs en chef des maisons d'édition officielles qui confiaient l'évaluation de la conformité des ouvrages à des comités de lecture, lesquels pouvaient à leur tour commissioner cette appréciation à des experts extérieurs. Ces rédacteurs en chef étaient dans une position d'autant plus confortable pour relayer des exigences aux auteurs que le marché de l'édition avait été nationalisé et qu'ils jouissaient donc d'un monopole de fait. Naturellement, les personnes installées à ces postes stratégiques avaient été consciencieusement sélectionnées pour leur loyauté. Ainsi, en Pologne, le rôle de président du conseil d'administration de la maison d'édition *Czytelnik* échut, de 1952 à 1980, à Jarosław Iwaszkiewicz, écrivain de renom et compagnon de route du communisme depuis la fin de la guerre, tandis qu'un partisan communiste aussi fidèle que méconnu, Ludwik Kasiński, le chaperonna de 1955 à 1975 en qualité de directeur⁷³. En Tchécoslovaquie, c'est à Ivan Skála, ancien Secrétaire du très puissant Comité de la Culture et théoricien de la culture prolétaire, que revint l'honneur d'être nommé directeur de la maison d'édition *Československý spisovatel* de 1970 à 1982. Il fut aidé dans cette tâche par Jan Pilař, poète, traducteur et communiste de la première heure, nommé rédacteur en chef⁷⁴. Depuis ces postes hiérarchiques, ces communistes ayant fait la démonstration de leur capacité à saisir et relayer les fluctuations de la ligne

⁷¹ Šámal, Petr. *Op. cit.*, p. 1168.

⁷² Kaplan, Karel. *Cenzura v Československu 1945-1970*. Studie 6, n°90, 1983, p. 468 et Adamowski, Janusz et Koziel, Andrzej. *Cenzura w PRL. in* Miernik, Grzegorz (ed.). *Granice wolności słowa* [Les limites de la liberté d'expression]. Kielce-Varsovie : Kieleckie Towarzystwo Naukowe, 1999, p. 72.

⁷³ Puchalska, Mirosława ; Semczuk, Małgorzata ; Brodzka, Alina ; Szary-Matywiecka, Ewa et Sobolewska, Anna (ed.). *Słownik literatury polskiej XX wieku* [Dictionnaire de la littérature polonaise du XX^e siècle]. Wrocław : Ossolineum, 1993, p. 437.

⁷⁴ Přibáň, Michal et al. *Slovník české literatury po roce 1945 on-line* [Dictionnaire en ligne de la littérature tchèque d'après 1945]. <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1635>>, dernière consultation le 01.04.2019.

politique du Parti, distribuèrent leurs recommandations aux comités de lecture auxquels incombaient de remettre leurs opinions aux écrivains sur les possibilités de publication de leurs œuvres.

Par ailleurs, comme signalé, le GUKPPIW et le OKK ne constituaient pas le sommet de cet emboîtement d'instances censoriales, l'un et l'autre répondaient de leur activité devant le Ministère de la Culture dont ils étaient officiellement l'un des départements, lequel Ministère devait à son tour faire rapport de son travail devant le gouvernement. Néanmoins, cette structure hiérarchique officielle pâtissait du peu d'estime que le pouvoir communiste attachait aux institutions d'État qu'elles ne considéraient que comme une émanation de la volonté politique du Parti. Aucun communiste ne pouvait ignorer que c'était au sein du Parti que se concentrait le pouvoir décisionnel. Ni que son tout-puissant Comité Central se subdivisait en autant de comités spécifiques en charge du pilotage politique, et donc du contrôle effectif, des ministères d'importance. Suivant cette logique, le Ministère de la Culture était, dans les faits, subordonné aux injonctions du Comité de la Culture, lequel dépendait lui-même des instructions du Comité Central, placé à son tour sous la gouverne du Premier Secrétaire⁷⁵.

C'est donc en couissant le long de cet *axe vertical d'emboîtement des instances censoriales* qu'un interdit spécifique pouvait se formaliser et s'appliquer, sans toutefois avoir à être énoncé explicitement par l'institution en charge de sa mise en œuvre officielle. S'ajoutait ainsi à la censure régulatrice d'une institution d'État la censure diffuse d'une chaîne d'agents subalternes en charge de la dissémination de ses prescrits auprès des producteurs de culture.

Mais la conformité idéologique et formelle d'un texte n'était pas l'unique condition décidant des chances de publication d'une œuvre. Un autre critère durement restrictif voulait qu'un texte soumis à un comité de lecture d'une maison d'édition officielle ne soit éligible à publication que s'il émanait d'un auteur membre de l'Union des écrivains de son pays. Or, ces groupes se formaient par cooptation de leurs membres, ce qui supposait déjà en soi une tendance conservatrice dans la formation de leurs rangs et la nécessité d'y faire la démonstration de la maîtrise d'un ensemble de règles implicites régissant l'activité littéraire. En outre, les statuts de ces Unions prévoyaient la possibilité de récuser la cooptation d'un membre sur majorité simple. Or, lorsque l'on sait que les communistes veillaient à garder une majorité de membres encartés au sein de chaque filiale régionale de ces Unions, on comprend que tout littérateur était maintenu dans un état de dépendance professionnelle quant à l'acceptation de ses pairs pour ses opinions comme son travail, ce qui restreignait naturellement la marge de manœuvre dont il disposait pour les expérimentations tant

⁷⁵ Šámal, Petr.. *Op. cit.*, pp. 1177-1183 et Urbański, Andrzej. *Op. cit.*, pp. 255-260.

thématiques que formelles⁷⁶. Cette nécessité d'affiliation à une Union fut tout particulièrement exploitée en Tchécoslovaquie où l'Union des écrivains présidée par le chef de file des poétistes et futur prix Nobel Jaroslav Seifert avait été l'aiguillon du Printemps de Prague et avait porté ses revendications les plus ambitieuses. En représailles, celle-ci fut dissoute en 1969 pour être recomposée en 1970 autour d'un poète mineur, Josef Kainar, ne réunissant plus qu'un tiers des effectifs précédents (soit plus ou moins 170 membres), tous dévoués au nouveau régime normalisateur⁷⁷. On communiqua rapidement à ceux qui n'avaient pas eu l'heur d'être retenus pour intégrer cette Union que leur réintégration était possible à condition qu'ils acceptent de publier une *autocritique* ou toute autre forme de repentir officiel dans un périodique à grand tirage dans lequel ils déclareraient publiquement leur soutien au régime⁷⁸.

Ce groupe restreint de littérateurs éligibles à publication fut également soumis en Tchécoslovaquie à une logique de surenchère de docilité par le *rationnement sciemment orchestré des stocks de papier* alloués au secteur éditorial. Au nom de la raréfaction de cette ressource, le pouvoir politique requit des maisons d'édition qu'elles présentent au OKK la liste annuelle des ouvrages qu'elles prévoyaient de publier avec leurs tirages correspondants, et cela afin de s'assurer de l'optimisation de l'impact idéologique des écrits littéraires. Tout auteur se savait donc en concurrence directe avec ses confrères de plume et ne pouvait ignorer que la moindre audace risquait de se solder par un tirage réduit et, partant, une reconnaissance moindre. De la sorte, le régime normalisateur avait mis en place un système informel de rétribution de la loyauté et de taxation de l'indépendance qui devait durablement conditionner l'expression publique⁷⁹. Si le régime de Gomułka, puis celui de Gierek, ne recoururent jamais à ce jeu de concurrence directe entre littérateurs, ils n'hésitèrent pas pour autant à réduire drastiquement le tirage d'œuvres dont ils jugeaient la conformité douteuse⁸⁰.

Un autre dispositif commun aux deux pays fut la tendance du régime à orchestrer la *réception doctrinaire* d'un texte et le contrôle minutieux de sa diffusion. Ainsi, si un texte était jugé « difficile »,

⁷⁶ Concernant le fonctionnement de l'Union des écrivains polonais, voir notamment la reconstruction de leur mise place et de la définition de leur fonctionnement à laquelle procèdent Anna Bikont et Joanna Szczęsna dans Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Op. cit.*, pp. 138-177. Concernant son équivalent tchèque, on trouvera de nombreuses évocations de ses procédures internes dans Janoušek, Pavel (ed.). *Dějiny české literatury 1945-1989, III. 1958-69* [Histoire de la littérature tchèque 1945-1989, III. 1958-69]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007, pp. 33-39.

⁷⁷ Přibáň, Michal et al. *Slovník české literatury po roce 1945 on-line* [Dictionnaire en ligne de la littérature tchèque d'après 1945]. <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1725>>. dernière consultation le 01.04.2019.

⁷⁸ Šámal, Petr. *Op. cit.*, pp. 1182-1183.

⁷⁹ Šámal, Petr. *Op. cit.*, pp. 1165-1170.

⁸⁰ Voir le témoignage qu'en livrent Polak, Barbara ; Władyka, Wiesław ; Bułhak, Władysław ; Pawlicki, Aleksander ; Strzembosz, Tomasz. *Zabijanie słowa. O cenzurze w PRL* [La mise à mort du mot. Sur la censure en Pologne Populaire]. Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej, n°2, 2004, pp. 19-20.

s'il contrevenait à un certain aspect de l'idéologie sans pour autant s'inscrire dans une logique de rupture qui justifiait son retoquage censorial, on pouvait l'autoriser à paraître tout en veillant à ce qu'il ne s'agisse que d'une parution « mineure ». La sortie de l'ouvrage était alors encadrée par une batterie de mesures : tirage faible, qualité d'impression médiocre et disponibilité dans un nombre restreint de points de vente. Pareillement, sa réception était entourée d'une série de prudences : adjonction de paratextes (préface et/ou postface) à l'ouvrage qui devaient en baliser la lecture orthodoxe, interdiction pour certains critiques ou périodiques culturels — supposés complaisants — d'écrire à son sujet, obligation pour d'autres — à l'acrimonie attendue — d'en dresser un résumé rebutant. De la sorte, non seulement l'écriture mais aussi la lecture se retrouvaient sous le coup d'un encadrement diffus du pouvoir⁸¹.

Enfin, il convient de rappeler que la censure opérait également par le truchement de la *langue spécifique* dont les propagandistes du régime saturaient le débat public et à laquelle le philologue structuraliste Michał Głowiński en Pologne ou l'écrivain et dramaturge Karel Hvižd'ala en Tchécoslovaquie consacraient de très instructives analyses⁸². La principale dynamique observable dans cet usage spécifique de la langue était sa tendance à un rétrécissement volontaire de la polysémie des termes employés, à leur reconfiguration en autant de locutions figées et comme bonnes à l'emploi qui devaient être répétées sans plus de variation créative. Plus fondamentalement, ce qu'il faut percevoir c'est que l'épaisseur historique du matériau langagier dont disposaient ces auteurs, ce legs d'équivalences entre un signifiant et ses signifiés, soit la richesse de correspondances entre la part présente et la part absente du signe, était progressivement érodée par les propagandistes pour se réduire à une unique valeur immuable du signe, déterminée politiquement pour sa commodité d'emploi par le régime. Les auteurs devaient donc travailler avec un matériau langagier en cours d'assèchement, déjà partiellement exsangue dans ses zones lexicales les plus explicitement politiques, qu'il leur fallait dès lors raviver en restaurant des canaux d'accès à la multitude de ses usages historiques.

Au terme de ce tour d'horizon des modalités de censure qui conditionnaient l'expression artistique, on serait tenté de conclure que la solution la plus simple eût encore été de ne pas s'essayer à cette restauration du matériau langagier, de se conformer aux attentes des corps censoriaux

⁸¹ Voir Šámal, Petr. *Op. cit.*, pp. 1120-1123 et Deleixhe, Thibault. La censure littéraire « normalisatrice » en Tchécoslovaquie : une tentative de définition. in Cahiers du Sirice, n°20, 2017, p. 97.

⁸² Voir Głowiński, Michał. Marcowe gadanie. Komentarze do słów. 1966-1971 [Verbiage de mars. Commentaires de mots. 1966-1971]. Wydawnictwo Pomost, Luboń : PoMOST, 1991 ; Głowiński, Michał. Peereliada. Komentarze do słów. 1976-1981 [Perles de Pologne Populaire. Commentaires de mots. 1976-1981]. Varsovie : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993 ; Głowiński, Michał. Mowa w stanie oblężenia. 1982-1985 [La langue en état de siège. 1982-1985]. Varsovie : Open, 1996 ; Hvižd'ala, Karel. Nomen omen aneb slovo jako znamení [Nomen omen ou le mot comme signe]. in Hvižd'ala, Karel. Moc a nemoc médií [Pouvoir et impuissance des médias]. Prague : Dokořán, 2003.

intermédiaires et de fournir les gages de docilité qui permettraient de surenchérir sur ses rivaux. C'était encore là, après tout, la plus sûre des stratégies en vue d'obtenir la publication de ses ouvrages. Néanmoins, c'eût été méconnaître deux autres attentes implicites vis-à-vis desquelles devait encore se positionner tout littérateur. La première restait de tout de même s'efforcer de produire une œuvre littéraire de qualité. Or, ceux et celles qui appliquaient avec zèle les instructions du régime, qu'il s'agisse de figures comme Jerzy Putrament en Pologne ou Jan Kozák en Tchécoslovaquie, semblaient éprouver les pires difficultés pour produire des textes qui présentent un quelconque intérêt formel. C'était d'ailleurs là tout le malheur que Miłosz souhaitait à Putrament en conclusion de l'essai qu'il lui consacra : d'être à tout jamais prisonnier du modèle qu'il avait contribué à imposer, contraint jour après jour de réaliser l'impossible réconciliation des préceptes du réalisme socialiste et d'une ambition artistique⁸³.

La seconde attente, encore bien plus importante, tenait, elle, à l'histoire récente. Nous reviendrons plus longuement sur ce point mais, à ce stade de notre réflexion, notons simplement que l'an 1968, avec ses rêves de réforme piétinés, fut le théâtre d'une rupture définitive entre l'intelligentsia et le Parti. L'intelligentsia avait été écartée des structures du pouvoir, ses frustrations ignorées et ses protestations durement réprimées. Mis à part une poignée d'écrivains qui compensaient un déficit de talent par un surcroît de servilité, le reste du monde littéraire avait désormais pris la trajectoire d'une confrontation future avec le régime. Néanmoins, celle-ci ne pouvait être immédiate, le choc de la campagne de Mars et de l'invasion de Prague avait été tel qu'il fallut plusieurs années à l'intelligentsia pour se recomposer en un groupe conscient de lui-même, développer un espace d'expression libre et se doter des moyens techniques de le faire. Dans ce temps de latence, cette courte décennie d'après 1968, tout auteur de talent était donc aux prises avec une attente née de l'humiliation de son milieu d'extraction, celui d'une irrévérence calculée dès lors qu'il s'exprimait officiellement, d'un signal même ténu du refus de sa pleine adhésion à cet ordre censuré du discours, bref d'une *distanciation* vis-à-vis d'un régime avec lequel il n'avait pas d'autre option que de *collaborer à contrecœur*. Et les nombreuses condamnations qui furent prononcées sur base morale par leurs pairs à l'encontre d'auteurs dont on avait constaté, ou cru constater, un rapprochement avec le régime — par exemple, lorsqu'en Tchécoslovaquie Ladislav Fuks ou Bohumil

⁸³ Miłosz, Czesław. trad. Miłosz, Czesław et Prudhommeaux, André. La Pensée captive. Essai sur les logocraties populaires. Paris : Gallimard, 1953, p. 221. Il y dit de Putrament : « Il mène la lutte contre l'impérialisme et fait de la propagande pacifiste, disait de lui quelqu'un, à Varsovie ; mais au fond, il ne rêve que d'une chose : de la guerre. Car si la guerre éclate, il devra faire des discours, des voyages en avion, des reportages au front et il ne sera pas obligé de s'asseoir à sa table de travail et de peiner sur un roman. Mais, à son grand dépit, nous resterons en paix ; et il aura, dans son appartement luxueux, cinq tables de travail, avec, sur chacune, un roman commencé, et il hurlera de désespoir parce qu'il sait que ce qu'il écrit, c'est du bois ! »

Hrabal publièrent leurs autocritiques ou, en Pologne, lorsqu'on reprocha à Tadeusz Konwicki de ne pas s'être suffisamment délivré des griffes de l'autocensure dans son premier roman clandestin⁸⁴ — prouvent à suffisance que toute production artistique était saisie dans ce faisceau de vigilances.

En conclusion, toute œuvre qui ambitionnait d'être publiée était d'emblée conditionnée par une censure régulatrice officielle qui feignait l'inactivité en déléguant ses opérations à diverses formes de censures structurelles, auxquelles venait par ailleurs se superposer une censure mondaine inhérente à l'intelligentsia. Cette imbrication des censures produisait des *attentes contradictoires* vis-à-vis de la parole de l'artiste, laquelle devait en même temps *prêter allégeance* au régime et lui *témoigner de l'irrévérence*.

C'est aux formes particulières de réalisation artistique nées de cette imbrication des censures que nous avons voulu nous intéresser dans ce travail. Néanmoins, avant de procéder à des études de cas, il nous faut encore nous interroger sur un dernier point. En effet, nous avons vu avec Foucault que la censure n'est au fond que l'une des modalités de la production d'un savoir par lequel le pouvoir se structure, se légitime et se reproduit. Ce serait donc encore trop peu que de s'arrêter à la modélisation des interactions de ce faisceau de censures croisées ; pour pleinement comprendre les interactions qu'elles nouent entre elles, il nous faut mettre à nu les discours qu'elles s'efforcent d'encourager ainsi que les enjeux qui les traversent. C'est pourquoi nous voudrions d'abord opérer un retour historique sur le développement de la censure et son rôle central dans l'élaboration et la consolidation d'un *canon autoritaire communiste*.

⁸⁴ Kaczorowski, Aleksander. Hrabal : słodka apokalipsa [Hrabal : la douce apocalypse]. Wołowiec : Czarne, 2016, pp. 178-192 ; Gilk, Erik. Vítěz i poražený. Prozaik Ladislav Fuks [Vainqueur et vaincu. Le prosateur Ladislav Fuks]. Brno : Host, 2013, pp. 162-168 ou encore Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. Lawina i kamienie : pisarze wobec komunizmu [L'Avalanche et les roches : les écrivains vis-à-vis du communisme]. Varsovie : Prószyński i S-ka, 2006, pp. 415-416.

II. Une brève histoire de la censure communiste

II.1. Genèse de la censure

Les théories que nous avons présentées au chapitre précédent dressent un panorama des différentes formes de censure. Le cumul de ces théories met en exergue leur profusion : censure *régulatrice*, *diffuse*, *structurelle*, *forclusive* ou *exhortative*. La variété des disciplines qui ont cherché à formuler une description du phénomène censorial, et les différences de contexte dans lesquelles elles ont cherché à le faire, les ont systématiquement amenés à privilégier l'un de ces dispositifs censoriaux au détriment des autres et à l'ériger au rang de fonctionnement fondamental.

Pour notre part, nous pensons, avec Hélène Freshwater⁸⁵, que ces théories, en privilégiant une forme de censure aux dépens d'autres, reproduisent par inadvertance un acte de censure en refusant à ceux ou celles qui ont eu à en souffrir la reconnaissance d'une portion des préjudices subis, qu'ils aient été mineurs ou majeurs. La censure doit donc être considérée pour l'entièreté des effets qu'elle entraîne et nous ne pensons pas qu'il existe d'argument suffisant en faveur de l'élection d'une forme censoriale contre une autre. Ces variantes censoriales forment un ensemble de dispositifs qui participent d'un même principe : *façonner arbitrairement le champ discursif sans égard pour une ontologie de la vérité*.

Une telle affirmation appelle pourtant une question : si la censure se compose d'une multiplicité de dispositifs d'ingérence et d'interférence dans le discours public, à quelles fins s'y livre-t-elle ? En effet, en avoir listé les mécanismes ne nous renseigne encore que sur son fonctionnement, pas sur les usages qui en étaient faits.

II.1.1. Narrer pour prescrire

Pour tâcher de répondre à cette question, nous avons voulu remonter jusqu'à la genèse de la censure afin d'identifier l'impulsion initiale à laquelle elle doit son existence. Il est à supposer que celle-ci a pris forme avec l'émergence de son véhicule principal, la parole. Les études les plus récentes de paléoanthropologie indiquent que la maîtrise par les *homo erectus* du langage doublement articulé, c'est-à-dire d'un langage composé d'unités lexicales agencées selon des règles syntaxiques, aurait constitué un avantage évolutif majeur par rapport à des espèces concurrentes qui, elles, ne semblaient

⁸⁵ Freshwater, Helen. *Op. cit.*, pp. 225-245.

disposer que d'un protolangage fait d'une accumulation d'unités lexicales sans agencement syntaxique particulier⁸⁶. La différence tenait à ce que l'intelligibilité d'un tel protolangage, limité à l'expression du temps présent et privé de distinction entre sujet et objet, était tributaire de son usage dans une situation d'immédiateté partagée par tous les locuteurs. Tout usage plus sophistiqué était voué à l'échec. La syntaxe permit de pallier ces carences et d'évoquer de façon intelligible des choses absentes, des lieux distants, des situations passées ou futures. La syntaxe permit ainsi d'autonomiser la parole, de la dissocier de sa situation d'expression pour formuler des *abstractions*. En termes d'amélioration des chances de survie d'une espèce, la syntaxe présentait donc l'avantage de fournir les catégories fondamentales d'expression du temps et de l'espace que requiert la construction de tout récit. En d'autres termes, la syntaxe mettait à disposition les outils indispensables à la *narration*. L'avantage évolutif de cette dernière tenait à sa capacité à fixer dans une forme conventionnalisée le souvenir d'événements passés, et par là même à composer une mémoire partagée par les membres d'une communauté qui puisse être invoquée pour éviter la reproduction d'erreurs antérieures. Il était possible d'inférer de ce fonds de récits collectifs des *inhibitions fondamentales* qui s'agrégeaient en une loi minimale, d'application pour tous les porteurs du récit. Cette loi minimale permit d'unir et de structurer les communautés et de les prémunir contre des comportements autodestructeurs⁸⁷.

II.1.2. Du mythe à la religion

Si nous revenons sur l'émergence du langage et son rôle dans la survie de notre espèce, c'est pour insister sur le lien de causalité fondamental qui unit *syntaxe*, *narration* et *loi*. Depuis ses origines, la narration a donc été prisee pour ses aptitudes prescriptives : sa propriété principale était de décourager les comportements préjudiciables à la communauté de ses pratiquants afin d'en améliorer les chances de survie.

La prise de conscience de ces qualités prohibitives allait de pair avec la réalisation que toute mainmise sur le fonds de récits d'une communauté permettait d'en refaçonner les lois, et donc potentiellement de les subordonner à l'avantage de certains des individus qui la composaient. Il était donc naturel que les dispositifs de façonnement de ce fonds de récits fassent l'objet d'un intérêt

⁸⁶ À ce sujet, on pourra consulter les nombreux ouvrages consacrés à la confrontation des diverses hypothèses quant à l'émergence du langage : Bickerton, Derek. Language and species [Langue et espèces]. Chicago : University of Chicago Press 1990 ; Tattersall, Ian. Becoming human. Evolution and Human Uniqueness [Devenir humain. Évolution et unicité humaine]. New York : arcourt Brace & co 1998 ; Victorri, Bernard. Les « mystères » de l'émergence du langage. in ed. Hombert, Jean-Marie. Aux origines du langage. Paris : Fayard 2005.

⁸⁷ Cet argument est redevable à la présentation détaillée qu'en a fait Bernard Victorri dans l'article Homo narrans : le rôle de la narration dans l'émergence du langage. in *Langages*, 36e année, n°146, 2002. L'origine du langage. pp. 112-125.

spécifique, au point que les communautés qui les avaient produits considèrent la nécessité de fonder une institution sociale qui les prémunisse contre leurs déformations excessives ou leurs usages malfaisants. Dans ses réflexions sur la nature du pouvoir symbolique, Bourdieu esquisse une genèse de la constitution de cette institution lorsqu'il disserte sur la transition du *mythe* à la *religion*⁸⁸. Selon lui, le mythe est une production collective façonnée par la communauté de ses narrateurs. Il appartient à tous et tous le transforment au gré des répétitions qu'ils en produisent. Le mythe devient religion lorsqu'il est récupéré par un *corps de spécialistes* qui s'assigne la responsabilité de son entretien et en dépossède les laïcs qui perdent, de ce fait, le droit à infléchir les prohibitions qui les gouvernent. Ce droit revient désormais à ce corps de clercs qui légitime cette confiscation par la nécessité d'en maintenir l'intégrité et l'urgence de mettre un terme à ses mésusages.

On sait toutefois l'importance que Bourdieu accordait au pouvoir symbolique et l'ardeur qu'il mettait à traquer ses mécanismes d'institution d'un pouvoir invisible mais, dans le cas présent, peut-on vraiment affirmer que la constitution de ce corps de spécialistes n'avait d'autre but que de leur assurer un statut social privilégié ? Ne s'agissait-il de rien d'autre que d'une manœuvre de dissimulation de la violence de l'exercice du pouvoir ? Répondre de la sorte reviendrait à ignorer une caractéristique fondamentale de tout fonds de récits : sa *fragilité*.

Les époux Assmann font, à ce sujet, le constat que l'histoire de l'humanité regorge de récits qui présentaient les qualités suffisantes pour fonder un canon sur lequel bâtir une civilisation⁸⁹. Pourtant, l'immense majorité d'entre eux succombèrent à l'épreuve du temps. Les époux Assmann recensent six fonds de récits qui parvinrent à s'instituer durablement : celui de l'Égypte antique, du confucianisme chinois, de l'hindouisme, du bouddhisme, du judaïsme et de ses formes dérivées que sont le christianisme et l'islam ainsi que de l'humanisme occidental. Ils expliquent la disparition des autres par le mouvement permanent de l'histoire. En effet, tout phénomène qui ambitionne de se pérenniser est confronté à la nécessité d'atteindre et de sécuriser un état d'équilibre dans un environnement en évolution constante. Les époux Assmann parlent à ce sujet d'*homéostasie*, un terme emprunté au vocable médical référant à la capacité d'un organe à assurer la constance de son état malgré les variations de son environnement, et cela en procédant à toute une série d'ajustements correctifs. Tout fonds de récits qui ne se doterait pas d'outils d'ajustement appropriés serait condamné à une lente érosion de sa transcription graphique, et avec lui de son sens, puis à la dislocation de sa cohérence qui emporterait dans sa chute la loi qu'il fondait, plongeant la civilisation qu'elle avait

⁸⁸ Bourdieu, Pierre. Sur le pouvoir symbolique. in *Annales*, n°32/3 (mai-juin 1977), p. 410.

⁸⁹ Assmann, Aleida et Jan. Kánon a cenzura jako kulturně-sociologické kategorie. [Le canon et la censure comme catégories sociologico-culturelles] in eds. Pávlíček, Tomáš ; Píša, Petr ; Wögerbauer, Michael. Nebezpečná literatura ? Antologie z myšlení o literární cenzuře. [Dangereuse littérature ? Une anthologie de la pensée sur la censure littéraire] Brno : Host, 2012, pp. 21-50.

structurée dans une crise grave. Ainsi, la stabilité de l'ordre social était un enjeu direct de l'entretien du fonds de récit. Aussi ne faut-il pas voir qu'un simple jeu de pouvoir dans la constitution d'une classe religieuse qui assume la charge de son entretien, mais bien aussi une tentative de se doter des moyens nécessaires à sa pérennisation et, partant, à la perpétuation de la civilisation que ce fonds de récits structure.

II.1.3. La canonisation du fonds de récits

Quelles étaient donc les conditions de réalisation de l'homéostasie de ce fonds de récits ? Elles reposent sur trois institutions principales : la *censure*, le *soin porté au texte* et le *soin porté au sens*. Ces trois institutions se conjuguent pour procéder à la canonisation du fonds de récits, soit une opération particulière de *déshistoricisation* de son propos et d'actualisation permanente de sa valeur.

La première de ces institutions, la censure, se charge de tracer une ligne distinctive entre l'intérieur et l'extérieur, le canonique et l'apocryphe. Elle institue une clef de détermination dichotomique entre le sacré et le profane et s'offre de veiller à l'hermétisme du canon ainsi circonscrit contre les intrusions inopportunes.

Le soin porté au texte recouvre, lui, tous les efforts déployés par un corps de spécialistes pour fixer le corpus de textes retenus dans la forme dans laquelle ces derniers ont été consacrés. L'aspect graphique des originaux appelés à composer le corpus fait donc l'objet d'une opération que l'on pourrait qualifier de « vitrification », ils sont proprement figés dans l'état qu'on leur attribue pour original, tandis que toute reproduction créative en est déclarée sacrilège.

Mais la fixation de l'aspect graphique du canon confronte les spécialistes à une nouvelle difficulté : ils doivent désormais ajuster l'immobilisme des textes canoniques à un monde porté par le mouvement historique. Comment maintenir l'actualité des propos que renferment ces textes canoniques alors qu'ils dérivent chaque jour un peu plus sûrement vers le passé ? La solution est double. La première est d'orchestrer un mouvement *d'écart et de retour* vis-à-vis du canon en permettant l'éclosion de différents *styles d'interprétation* de son contenu qui se succèdent et privilégient chacun à leur tour un fragment distinct de l'ensemble qu'il forme. Cette procession d'écart interprétatifs et de retours à une lecture qui se veut traditionnelle permet, à chaque va-et-vient, de filtrer le canon et de le purger de sa consistance factuelle et ainsi, par la désincarcération progressive du canon de son environnement historique, de tracer la voie à une réactualisation permanente de sa signification, à sa réimplantation répétée dans une modernité évolutive. C'est par la grâce de ce procédé que les textes de la tradition chrétienne, pourtant vieux de deux mille ans, nous semblent aujourd'hui plus proches, plus intelligibles et d'une certaine façon plus actuels que des textes issus de la tradition gothique ou baroque, pourtant bien plus récents.

La seconde solution consiste à charger les spécialistes de procéder à une dissociation entre des *textes primaires*, soit le corpus même du canon, et des *textes secondaires*, soit des commentaires explicatifs de ce corpus. Ces commentaires remplissent deux fonctions. D'une part, à la façon d'un commentaire légal qui doit recourir à un corpus fini de lois pour traiter la multitude infinie des incidents du réel, ils permettent de réaliser une médiation entre la clôture du canon et l'ouverture du réel. D'autre part, ils servent de base légitimante au canon. En effet, là où règne le canon, l'entière du réel doit pouvoir s'exprimer dans les termes du texte primaire. Les textes secondaires permettent donc de réarticuler le sens des textes primaires pour les faire coïncider avec l'évolution du réel.

II.2. La canonisation du communisme

Pour fonder son projet politique de restauration de l'humanité, la doctrine communiste a dû suivre un processus de canonisation similaire. Elle s'était nourrie d'un fonds de récits regroupant les écrits des socialistes français puis des philosophes et économistes allemands, tous subsumés et réinterprétés dans la production théorique de Karl Marx⁹⁰. À sa mort, son œuvre avait été confiée à son ami, mécène et compagnon intellectuel, Friedrich Engels, qui s'autorisa de sa proximité avec le défunt pour entamer un tri entre ses textes majeurs et mineurs, ses continuateurs inspirés ou erronés, s'instituant de la sorte comme le premier commentateur de sa pensée et le premier défenseur d'une orthodoxie interprétative de ses textes. C'est avec la fascination des penseurs révolutionnaires russes pour la pensée marxiste que l'on assista à la mise en route d'une *procession des styles interprétatifs* du canon, caractérisés par ce mouvement double d'écarts et de retours à ce dernier qui devait mener à sa *déshistoricisation*. Ainsi, alors que Marx et Engels n'avaient eu de cesse de prophétiser la première éruption révolutionnaire dans les pays industriels développés où le prolétariat était le plus nombreux et le plus miséreux, Gueorgui Plekhanov s'efforça de réinterpréter cette hypothèse pour conclure à l'évidence d'un embrasement en Russie, un pays rural presque vierge de présence ouvrière⁹¹, Rosa Luxemburg relut les appels de Marx à l'autodétermination des nations pour y discerner la nécessité de recourir à un internationalisme inconditionnel⁹², tandis qu'Aleksander Bogdanov tâchait de réconcilier la dialectique matérialiste avec l'idéalisme objectif⁹³. Ces réinterprétations du fonds de récits marxistes participaient toutes d'une même tendance involontaire,

⁹⁰ Une généalogie dont on peut retrouver le détail dans le premier volume de la monographie que Leszek Kołakowski a consacré à l'histoire philosophique du marxisme. *Główne nurty marksizmu. Powstanie*. [Les principaux courants du marxisme. Les fondateurs.] Varsovie : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.

⁹¹ Ainsi qu'on peut le lire, par exemple, dans le programme, rédigé de sa plume, du premier groupe marxiste de Russie, « Libération du Travail », daté de 1884.

⁹² Ettinger, Elzbieta. *Rosa Luxemburg : Une vie*. Paris : Belfond, 1990, pp. 63-68.

⁹³ Bogdanov, Aleksander. *Эмпириомонизм. Статьи по философии*. [Empirionnisme. Articles de philosophie.] Moscou : Knigovok, 2014.

celle de le disjoindre des circonstances de sa création pour l'élever au rang de doctrine universelle et intemporelle.

Lénine fut le plus conséquent dans le retour canonisant qu'il opéra à ce fonds de récits lorsqu'il affirma, en 1902, dans sa brochure *Que faire ?*⁹⁴ que, non seulement, l'activité théorique était le premier travail du révolutionnaire mais, bien plus encore, que l'orthodoxie à laquelle elle donnerait le jour devrait constituer le credo du corps de révolutionnaires professionnels qui composeraient son Parti⁹⁵. Cette tendance trouva son degré d'expression la plus pure dans son ouvrage de philosophie *Matérialisme et empiriocriticisme*⁹⁶, dans lequel il développa une théorie de la connaissance qui culminait dans l'affirmation que seul le matérialisme historique permettait à l'individu de se représenter la réalité objective, et donc d'atteindre à la vérité absolue qui n'était qu'une somme des vérités relatives⁹⁷. Le matérialisme historique, ainsi érigé au sommet de la pyramide épistémologique, refusait désormais de reconnaître la possibilité de sa propre faillite et affirmait que ceux qui échouaient à en apprécier la supériorité étaient victimes de leur « fausse conscience », soit un reliquat non-évacué d'idéalisme bourgeois. C'est à ce titre que Lénine réclame que la philosophie soit désormais « coulée dans un seul bloc d'acier⁹⁸ ». On assiste là à la forme de circularité de la pensée qui trouve en elle-même sa justification et invalide par avance toute critique dont le philosophe Karl Popper a notoirement dénoncé les risques⁹⁹. En effet, une fois son *irréfutabilité* posée, l'erreur n'était plus à chercher dans la doctrine mais dans la foi imparfaite du croyant. Ce faisant, Lénine posait un signe d'égalité inamovible entre la vérité, l'orthodoxie marxiste-léniniste et le canon, sans avoir

⁹⁴ Inspiré du titre homonyme du roman utopique de Nikolai Tchernychevski, paru en 1863. Lénine. *Que faire ?*. Paris : éditions du Seuil, 1966.

⁹⁵ Pour une approche plus complète du léninisme, voir Colas, Dominique. *Lénine et le léninisme*. Paris : Presses Universitaires de France — PUF, 1987 ; Carrère d'Encausse, Hélène. *Lénine*. Paris : Fayard, 1998 ; Werth, Nicolas. *Histoire de l'union soviétique de Lénine à Staline*. Paris : Presses Universitaires de France, 2013.

⁹⁶ Lénine, Vladimir Ilitch. *Matérialisme et empiriocriticisme*. Saint-Petersbourg : Zveno, 1909. Désormais en accès libre sur le site <<https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1908/09/vil19080900d.htm>>, dernière consultation le 01.04.2019.

⁹⁷ Lénine, Vladimir Ilitch. *Ibid.*, pp. 42-47.

« Toutes ces déclarations d'Engels et de Dietzgen montrent bien qu'il n'y a pas, pour le matérialisme dialectique, de ligne de démarcation infranchissable entre la vérité relative et la vérité absolue. [...] Du point de vue du matérialisme moderne, c'est-à-dire du marxisme, les *limites* de l'approximation de nos connaissances par rapport à la vérité objective, absolue, sont historiquement relatives, mais l'existence même de cette vérité est certaine comme il est certain que nous en approchons. »

⁹⁸ Lénine, Vladimir Ilitch. *Ibid.*, p. 110.

« On ne peut retrancher aucun principe fondamental, aucune partie essentielle de cette philosophie du marxisme coulée dans un seul bloc d'acier, sans s'écarter de la vérité objective, sans verser dans le mensonge bourgeois réactionnaire. »

⁹⁹ Voir Popper, Karl. *La Société ouverte et ses ennemis. Tome 2 : Hegel et Marx*. Paris : Seuil, 1979.

manqué de souligner que la stabilité du Parti comme de la fédération soviétique étaient directement tributaires du respect de l'intégrité de ce canon.

L'histoire devait mettre cette équation à l'épreuve. Comme le fait observer Hanna Arendt, lorsque Staline s'empara du pouvoir — non sans avoir fait auparavant la démonstration de sa parfaite maîtrise de l'orthodoxie léniniste lors d'un cycle de conférences donné à l'Université Sverdlov¹⁰⁰ — il n'eut, en réalité, d'entreprise idéologique plus pressante que d'organiser une hémorragie de son contenu, de la vider de sa substance pour la réduire, à force de contorsions dialectiques, à l'expression de la seule volonté de son premier dépositaire, à savoir lui-même¹⁰¹. Ce qui ne veut certainement pas dire qu'il consentit pour autant à l'idée que l'intégrité du canon puisse être exposée à quelque questionnement, simplement instaura-t-il que le canon serait désormais propriété exclusive du régime dont il pouvait, en sa qualité de Premier Secrétaire, redessiner à loisir les contours sans que ce geste n'ait rien de sacrilège. Ainsi Staline était-il parvenu à renverser l'*ordre canonique des textes* : les *textes primaires* étaient devenus insignifiants en regard des *textes secondaires* que lui-même produisait à leur sujet.

Il est intéressant de noter que, dans ce climat de renversement de l'ordre d'importance des textes primaires et secondaires, le risque était réel qu'un marxologue zélé adoptât une posture critique analogue à celle qu'avait adoptée en son temps Martin Luther vis-à-vis des décrets du Vatican, à savoir qu'il ne se revendique de l'autorité des *textes primaires* pour contester celle des *textes secondaires* produits par le Parti¹⁰². C'est ainsi qu'à rebours des conceptions intuitives, les communistes sincères qui traitaient le projet philosophique marxiste-léniniste avec sérieux, pointant ses contradictions internes pour mieux les résoudre, étaient tout aussi exposés, sinon plus, que les dissidents dont l'opposition était jugée moins préjudiciable à l'équilibre du canon, car plus

¹⁰⁰ Labica, Georges et Bensussan, Gérard (dir.). Dictionnaire critique du marxisme. Paris : Presses universitaires de France, 1985, p. 650.

¹⁰¹ Voir Arendt, Hannah. trad. Burget, Jean-Loup ; Davreu, Robert et Lévy, Patrick. Le système totalitaire. Paris : Seuil, 2002, pp. 66-67.

« Les mouvements totalitaires, chacun à sa façon, ont fait de leur mieux pour se débarrasser des programmes qui spécifiaient un contenu concret, et qu'ils avaient hérité de phases antérieures, non totalitaires, de leur développement. [...] Staline obtint finalement le même résultat, en faisant constamment zigzaguer la ligne du parti communiste, en réinterprétant et en appliquant constamment le marxisme d'une manière qui vidait la doctrine de tout son contenu, puisqu'il n'était plus possible de prévoir la direction ou le genre d'action qu'elle inspirerait. »

¹⁰² Pareil marxologue aurait alors prolongé la posture rhétorique adoptée par Martin Luther lors de sa célèbre tirade à Charles Quint : « À moins qu'on ne me convainque de mon erreur par des attestations de l'Écriture ou par des raisons évidentes — car je ne crois ni au pape ni aux conciles seuls puisqu'il est évident qu'ils se sont souvent trompés et contredits — je suis lié par les textes de l'Écriture que j'ai cités, et ma conscience est captive de la Parole de Dieu ; je ne peux ni ne veux me rétracter en rien, car il n'est ni sûr, ni honnête d'agir contre sa propre conscience. Me voici donc en ce jour. Je ne puis faire autrement. »

explicitement hostile, et donc plus aisément blâmable¹⁰³. Encore une fois, la mission fondamentale de la censure était d'abord d'assurer l'*homéostasie* du canon. Dans cette perspective, les assauts menés depuis l'extérieur de l'enceinte du consensus politique apparaissaient moins menaçants que les mutineries, même larvées, qui couvaient en son sein.

Pour naturaliser pareil processus, les textes du canon se virent entourer de toutes les attentions dont ils pouvaient bénéficier. Un institut Marx-Engels fut mis sur pied dès 1919 dont la tâche principale était l'édition des œuvres complètes du marxisme-léninisme. Et si son rôle officiel était, d'après ses statuts, de veiller à l'exactitude de la perpétuation de la tradition canonique, il est notable qu'à compter de la prise de pouvoir de Staline, les textes qui présentaient le défaut de contenir des arguments mobilisables pour étayer une critique du stalinisme en furent progressivement évincés¹⁰⁴.

Le canon fit aussi l'objet d'une surveillance censoriale de tous les instants, et cela dès le lendemain de la prise du Palais d'Hiver¹⁰⁵. La censure se partageait entre divers foyers d'exercice localisés à différents niveaux de l'appareil d'État comme de celui de Parti (le Politotdel du Gosizdat soit la commission de révision politique du principal éditeur fédéral avec ses multiples comités de rédaction et d'édition, le Glavpolitprosvet soit l'organe de propagande politique fédéral, le Glavlit soit l'organe fédéral de gestion de la littérature, la censure militaire, la censure du GPU, la commission culturelle du Comité central du KPICC¹⁰⁶) et déployait une multitude de dispositifs de contrôle des écrivains (intimidations psychologiques, interdictions de publication, conditionnement de l'accès aux rémunérations d'État¹⁰⁷) et de leurs écrits (révisions éditoriales, recensions censoriales, réduction des tirages, interdiction de publicité¹⁰⁸).

Quant au soin porté au sens, dès 1902, Lénine prévoyait que le Parti se structure autour d'un organe de presse centralisé dont la tâche serait d'explicitier au quotidien le cours des événements dans une perspective matérialiste. Par ailleurs, le régime communiste n'eut de cesse de produire des textes secondaires portant sur la doctrine pour la faire coïncider avec l'évolution de la situation géopolitique. Aussi, chaque prise de pouvoir au sein du Parti, et donc chaque impulsion politique neuve,

¹⁰³ Le sort souvent contrarié des philosophes marxistes de l'entière du bloc est à ce titre relativement éloquent. Qu'il s'agisse de David Riazanov, Aleksander Zinoviev, Gyorgy Lukács, Leszek Kołakowski, Zygmunt Baumann, Ivan Sviták ou encore Karel Kosík, tous ont à un moment donné dénoncé l'inconséquence doctrinaire du système qui les avait vu naître, ce qui a valu à chacun d'entre eux des représailles qui ont achevé de les convaincre d'adhérer au camp de ses contempteurs déclarés.

¹⁰⁴ Barber, John. *Soviet Historians in Crisis, 1928–1932*. Londres : Macmillan, 1981, p. 122.

¹⁰⁵ Goban-Klas, Tomasz. *Literacki Gułag*. [Le goulag littéraire] in eds. Kostecki, Janusz et Brodzka, Alina. *Piśmiennictwo — systemy kontroli — obiegi alternatywne*. [Écriture — systèmes de contrôle — circuits alternatifs] Varsovie : Biblioteka Narodowa 1992, p. 48.

¹⁰⁶ Depretto, Catherine. *La censure à la période soviétique, 1917-1953 : état de la recherche*. in *Revue des études slaves*, tome 73, fascicule 4, 2001. *La littérature soviétique aujourd'hui*, pp. 655-657.

¹⁰⁷ Goban-Klas, Tomasz. *Op. cit.*, pp. 55-56.

¹⁰⁸ Goban-Klas, Tomasz. *Ibid.*, pp. 55-58.

fut suivie d'une objectivation de l'état de la Fédération Soviétique formulée dans des termes doctrinaires, ainsi que de la production d'une notice explicative de la nouvelle ligne directrice. On pense, par exemple, aux commentaires doctrinaires de Lénine qui vinrent corseter le canon pour le figer en une discipline martiale à usage de son armée de révolutionnaires, ou encore aux gnosés staliniennes sur l'« intensification de la lutte des classes à mesure de l'avancée du socialisme¹⁰⁹ » qui devaient justifier l'échec retentissant de son plan d'industrialisation à marche forcée en rejetant le blâme sur un ennemi intérieur invisible et légitimer le recours à des méthodes de gouvernement totalitaires. L'exemple le plus limpide est peut-être celui de Husák qui, après avoir succédé à Dubček et à ses promesses de réformes, chargea le Parti Communiste de Tchécoslovaquie de publier une longue note explicative¹¹⁰, rédigée dans la plus pure observance du matérialisme dialectique, et expliquant, en dépit de toutes les preuves factuelles, que le Printemps de Prague avait été une ultime contraction de la guerre des classes provoquée par des forces impérialistes extérieures. Ce document présentait le double avantage évident de réduire la complexité de cet épisode historique aux catégories du vocabulaire canonique en même temps qu'il légitimait la politique de répression que le régime normalisateur s'appropriait à mettre en place.

II.3. Le canon et la censure

Mais si la modélisation de ce processus de *canonisation d'un fonds de récits* est importante c'est aussi parce qu'elle souligne le *lien insécable qui unit canon et censure*. La censure n'a pas de fonction intrinsèque, elle n'existe que dans la relation qu'elle entretient avec le canon et dans les dispositifs protecteurs dont elle l'entoure. Par corollaire, dénoncer la censure revient toujours indirectement à revendiquer de pouvoir à son tour remodeler le canon.

En effet, à considérer la censure comme un phénomène autonome et isolé, on risquerait de la réduire à une série de modalités d'entrave de la parole. Or, on comprend mal comment elle aurait pu maintenir sa légitimité si longtemps et dans des cultures si différentes si elle n'avait été rien de plus qu'un outil coercitif. Comme le notaient Klötzer et Lokatis¹¹¹, la censure ne se conçoit et ne se présente jamais elle-même d'emblée comme un *projet liberticide*, elle se définit avant tout comme un adjuvant du canon qu'elle contribue à instaurer et à consolider, et donc de l'ordre social auquel ce canon fournit un socle, de sorte qu'elle peut tout à fait faire valoir qu'elle contribue au déploiement

¹⁰⁹ Selon le rapport que Staline avait présenté au plénum du Comité central du CPUS de février-mars 1937.

¹¹⁰ Voir à ce sujet le texte Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ. Rezoluce k aktuálním otázkám jednoty strany [Enseignements du développement de la crise au sein du Parti et de la société au terme du XIII^e congrès du KSČ. Résolutions quant aux questions actuelles d'unité du Parti] adopté en séance plénière du Comité central du KSČ le 11 décembre 1970 et publié par le département de la propagande du Comité Central du KSČ en 1971. Prague : Svoboda, 1971.

¹¹¹ Klötzer, Sylvia and Siegfried Lokatis. *Op. cit.*, pp. 241-263.

et au maintien des libertés que cet ordre social assure. Ces libertés se formulent généralement dans des termes progressistes d'émancipation vis-à-vis d'une oppression. Naturellement, il peut s'agir de libertés aussi douteuses que celle de prier le seul vrai dieu, de bénéficier de la gouverne d'un souverain autocratique ou de participer à la création d'un homme nouveau sous la dictature du prolétariat ; ce qu'il est important de souligner ici, c'est que la censure peut se présenter sous les atours de la liberté. En d'autres termes et en se référant aux concepts de libertés forgés par Isaiah Berlin¹¹², on pourrait affirmer que la censure contribue au renforcement de la *liberté positive* (celle de porter un projet collectif), laquelle peut donc aisément être brandie pour occulter ses entraves à la *liberté négative* (celle de jouir de la non-interférence du projet collectif dans nos vies individuelles). Czesław Miłosz résumait ce point d'une formule : « Être libre *de* quelque chose, c'est beaucoup, mais c'est bien moins que d'être libre *pour* quelque chose¹¹³. » La question de la finalité de la censure risquerait donc de tomber dans un piège si elle devait se poser exclusivement en termes de limitation de la liberté.

C'est pourquoi il convient à notre sens de doubler l'analyse des dispositifs censoriaux d'un autre plan que celui de leurs effets restrictifs sur la liberté d'expression du sujet et de s'interroger sur les modalités d'entretien du canon qu'ils ont développé et sur la façon dont celles-ci interfèrent dans la capacité à formuler des pensées autonomes. Ce basculement de perspective entraîne une série de questions initiales : si le canon doit constituer un objet d'étude, alors peut-on dresser une typologie minimale des formes qu'il présente ? Si l'on peut identifier des types distincts de canons, sont-ils à associer à des types distincts de censures ? Et surtout, dans le cadre de cette étude, à quel type de canon apparenter la doctrine communiste déclinante des années 1970 ? Et, par corollaire, à quel type de censure ?

II.3.1. Les idéaux-types de la censure

Une partie de cette réflexion a, en réalité, déjà été menée par les chercheurs de l'Institut de littérature tchèque (Ústav pro českou literaturu) de l'Université Charles de Prague dans l'introduction de la monographie qu'ils consacrent à l'histoire de la censure littéraire dans les Pays tchèques¹¹⁴. Ils

¹¹² Berlin, Isaiah. *Four Essays on Liberty*. Oxford : Oxford University Press, 1969. On gagnera aussi à consulter l'article de Gil Delannoi. *Deux aspects complémentaires de la liberté: une relecture d'Isaiah Berlin*. in *Droit et philosophie*, 2013, n° 5, pp. 143-161.

¹¹³ Miłosz, Czesław. *La pensée captive. Essai sur les logocraties populaires*. Paris : Gallimard, 1953, p. 61.

¹¹⁴ Janáček, Pavel ; Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr. *Úvod : monografie o literární cenzuře v epoše mezi druhou a třetí revolucí knihy* [Introduction : monographie sur la censure littéraire de l'interlude entre la seconde et la troisième révolution du livre]. in Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al (ed.). *in V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014 (Svazek II / 1938 - 2014)* [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1749-2014 (Tome II / 1938 - 2014)]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 21-59.

s'y interrogent sur la meilleure façon de classer les formes historiques de censures. Ils soutiennent que l'appréhension cognitive d'un phénomène aussi vaste nécessite de créer des catégories théoriques, même si cela doit se faire au prix d'une réduction de la multitude des cas empiriques que nous soumet le passé¹¹⁵. Ils se réfèrent, pour procéder de la sorte, au concept des *idéaux-types* de Max Weber. D'après la définition qu'en donne Serge Paugam : « définir un *idéal-type* ne signifie pas repérer sa forme majoritaire d'un point de vue statistique, mais discerner à partir des formes historiques des sociétés contemporaines les traits principaux, volontairement simplifiés, qui lui donnent un sens¹¹⁶. ». Le produit de cette opération, l'*idéal-type*, n'a aucune existence dans la réalité empirique, il n'apparaît nulle part avec le degré de pureté que lui prête la théorie, mais il constitue un repère au moyen duquel on peut comparer différentes réalités historiques afin de mettre en exergue la spécificité de chacune d'elles.

Les chercheurs de l'Institut de littérature tchèque ont ainsi identifié trois *idéaux-types* de censure : *libérale*, *paternaliste* et *autoritaire*. Nous allons rappeler brièvement leurs traits principaux pour tâcher de voir ce que ceux-ci peuvent nous apprendre des liens qu'ils entretiennent avec le canon dont ils dépendent.

III.3.1.1. Idéal-type de la censure libérale

La *censure libérale* part du principe que tout texte est autorisé tant qu'il n'est pas interdit. Elle se contente de réagir à la diffusion d'ouvrages qui lui sont signalés comme problématiques par des institutions d'État, des institutions de la société civile ou des particuliers. Plutôt que d'évaluer la tonalité générale d'une œuvre, elle analyse le détail de son texte pour en isoler les fragments qui constituent une infraction et en réclamer le retrait. La liberté du créateur ne peut être limitée que lorsque le traitement d'une thématique ou d'un sujet a été reconnu par un large consensus sociétal comme préjudiciable à un individu ou un groupe d'individus, et cela selon des termes inscrits en droit. Lorsque la justice est saisie, l'État respecte la séparation entre le pouvoir exécutif et le pouvoir judiciaire ainsi que les principes de transparence et le droit à un réexamen de tout jugement. Toutes les décisions censurales sont rendues publiques et les fragments censurés apparaissent comme des taches blanches dans les textes incriminés. Ces mesures législatives ont été pensées pour s'assurer que la censure libérale ne s'identifie à aucun projet culturel, ni ne le promeuve au détriment d'autres. Enfin, la considération moderne accordée à l'autonomie de l'art incline au retranchement des ouvrages littéraires de cette réglementation censoriale¹¹⁷.

¹¹⁵ Janáček, Pavel ; Wögerbauer, Michael ; Piša, Petr ; Šámal, Petr. *Ibid.*, p. 56.

¹¹⁶ Paugam, Serge. « Type idéal », *Sociologie* [En ligne], Les 100 mots de la sociologie, en accès libre sur le site <<http://sociologie.revues.org/2481>> (dernière consultation le 01.04.2019).

¹¹⁷ Janáček, Pavel ; Wögerbauer, Michael ; Piša, Petr ; Šámal, Petr. *Op. cit.*, pp. 48-49.

III.3.1.2. Idéal-type de la censure paternaliste

La *censure paternaliste* privilégie l'émergence d'un projet culturel. Elle conçoit la littérature comme un outil de formation de l'opinion publique et insiste sur la saine exploitation de ses qualités éducatives. Pour ce faire, elle développe une approche différenciée des catégories de lecteurs : ceux qui ne disposent pas de hautes compétences culturelles sont, à ses yeux, plus susceptibles de ne pas s'identifier aux valeurs du canon et ne doivent par conséquent pas être exposés à des ouvrages d'une littérature qui serait jugée corruptrice. Cette méfiance conduit à la création de systèmes distincts de diffusion et de promotion des ouvrages en fonction de leur public-cible. Les réglementations sont donc nettement plus strictes pour les œuvres textuelles de moindre valeur culturelle que pour leurs équivalents élitistes. Pour s'assurer du respect de ces mesures, la censure paternaliste opère préventivement en imposant d'obtenir une autorisation de diffusion décernée par un organe compétent. Les titres sans autorisation sont donc considérés, par principe, comme interdits. Les agents qui appliquent ces mesures sont des experts désignés par l'État au sein du milieu littéraire qui évaluent les vices et vertus des œuvres qui leur sont soumises à l'aune de leurs propres convictions esthétiques et philosophiques. Il existe bien des textes législatifs dont ils se recommandent dans leur recension mais ceux-ci ont été rédigés de façon à conserver un caractère général et se réfèrent à l'observation de normes de bienséance pour lesquelles n'ont été fournies aucune définition exhaustive, ouvrant une béance juridique que les censeurs doivent combler par leurs appréciations arbitraires¹¹⁸.

III.3.1.3. Idéal-type de la censure autoritaire

Le troisième idéal-type, celui de la *censure autoritaire*, participe activement à l'implantation d'un projet culturel spécifique, arc-bouté sur son opposition au précédent qu'il accuse de décadence et dont il reproche à l'ancien régime d'avoir favorisé l'éclosion. Son but est de refaçonner la littérature en entier, aussi bien en termes de formes que de contenus, afin de remodeler ses lecteurs par son truchement. Cette censure est tout à la fois préventive et réactive. Son système se caractérise par la dispersion de ses instances de contrôle qui joue un rôle important dans l'intériorisation de son projet culturel par les acteurs du monde littéraire. La censure préventive peut être conduite par un organe central qui, dans le contexte de dispersion de ses corps auxiliaires, contrôle l'efficacité de leur contrôle. Cet organe central est la source des représentations normatives concernant les genres et styles littéraires bannis de la diffusion officielle. Le système censorial dispersé enrégimente également les institutions responsables de la formation et de la perpétuation du canon littéraire (la critique, la science et l'éducation) et leurs travailleurs respectifs. La conséquence de la canonisation de son propre modèle littéraire est l'émergence d'un contre-canon voué à des moyens de diffusion

¹¹⁸ Janáček, Pavel ; Wögerbauer, Michael ; Piša, Petr ; Šámal, Petr. *Ibid.*, p. 48.

clandestins. Les acteurs ainsi que les modèles idéologiques et esthétiques de ce contre-canon sont exclus, voire gommés, du milieu littéraire officiel. À cette fin, la censure autoritaire est prête à procéder à des manipulations de l'économie et du marché du livre. Il faut encore noter que la condition préalable à l'établissement d'une censure autoritaire est la participation d'une part significative des élites culturelles à la conceptualisation et la réalisation du projet culturel promu. Ce travail se prolonge naturellement dans la collaboration des auteurs au système censorial dispersé. L'identification de ces auteurs avec ce projet culturel leur en occulte le caractère répressif¹¹⁹.

II.3.2. Les idéaux-types du canon

Ces types idéaux de censure sont instructifs, d'une part, pour la qualité de la réflexion méthodologique et la profondeur des observations historiques qui ont présidé à leur construction, et, d'autre part, pour les relations qu'ils laissent entrevoir avec le canon dont ils dépendent. Pour peu que l'on se donne la peine de les lire sur leur versant inverse, en leur qualité de mécanismes de maintien de l'homéostasie d'un canon, on peut voir émerger en creux trois idéaux-types de canon. Tâchons d'en esquisser les traits principaux.

III.3.2.1. Idéal-type du canon libéral

Le canon libéral se caractérise précisément par son absence de canon, ou plutôt par la coexistence en son sein d'une *multiplicité de canons* jouissant, sur le plan théorique, des mêmes droits à l'expression. Le canon libéral repose sur la conviction fondamentale du *profit de la mise en contact des canons* qui le composent. Il fonde sa légitimité sur la croyance que le dépassement dialectique de leurs contradictions conduit à la recomposition de canons neufs plus qualitatifs que ceux dont ils sont issus. Le canon libéral ne se structure donc autour d'aucun autre projet que celui d'offrir un espace de mise en contact des canons qu'il abrite. À ce titre, il se méfie de toute interférence d'autorité dans sa zone de débats, préfère placer sa confiance dans sa capacité d'autorégulation et limite ses ingérences à la seule protection de la libéralité des échanges. Ces régulations agissent donc essentiellement comme des *refus anticipatoires de toute régulation supplémentaire*, essentiellement au motif que ces nouvelles règles pourraient viser à la limitation du droit d'expression de certains canons, voire à leur exclusion pure et simple de la zone de débats. Pour autant, les divers canons peuvent perdurer longtemps dans des zones compartimentées de l'espace de débats sans être amenés à se rencontrer. Par ailleurs, la monétarisation ou la politisation de son espace de débats peut entraîner des disparités croissantes dans la distribution de l'accès à l'expression entre ses divers canons. Si le canon libéral ne souffre pas de problèmes de légitimité tant que son espace de débats reflète une certaine proportionnalité des canons qui le composent, sa forte monétarisation ou politisation peuvent

¹¹⁹ Janáček, Pavel ; Wögerbauer, Michael ; Piša, Petr ; Šámal, Petr. *Ibid.*, p. 49.

entraîner des déséquilibres de représentation qui indignent les adeptes du canon lésé et, finalement, conduire à sa contestation croissante, laquelle peut trouver son paroxysme dans son renversement.

À titre d'exemple, les sociétés occidentales modernes ont tendu vers une organisation libérale de leur canon. Cette inclination s'est traduite esthétiquement par l'épanouissement d'une multiplicité de genres artistiques et politiquement par l'instauration du pluralisme parlementaire démocratique.

III.3.2.2. Idéal-type du canon paternaliste

Le canon paternaliste prévoit la coexistence de plusieurs canons mais n'en reconnaît pas l'égale importance et favorise leur *hiérarchisation*. Pour ce faire, il s'efforce d'inscrire cette hiérarchisation dans une « *nature* » dont il nie qu'elle soit le produit d'une « *culture* » déterminée historiquement, lui conférant par là même un statut d'évidence au-delà de tout débat¹²⁰. C'est encore l'évidence de cette nature qui explique qu'elle n'ait plus à être détaillée dans les textes de loi qui la protègent et que la censure de ses contrevenants puisse s'exercer au nom du respect de principes aussi vagues que la bienséance. Le processus censorial de distinction entre le « sacré » et le « profane » n'opère pas au sein du canon paternaliste selon une logique binaire d'acceptation ou de refus, mais plutôt selon une gradation de la légitimité des canons, laquelle s'amenuise à mesure qu'elle s'écarte de son centre. Si le canon libéral, dans sa version idéale, est un *plan virtuellement infini* dont le centre glisse en permanence pour s'aligner sur le foyer des débats qui le traversent, le canon paternaliste, lui, est un *cône dont la pointe constitue le centre immobile* à partir duquel décroît la validité des canons que l'on y réfère. À mesure que l'on s'en écarte, on glisse le long de la pente de la reconnaissance, et ce jusqu'à en déborder les arêtes au-delà desquelles toute légitimité est abrogée. Ainsi, si le canon paternaliste feint le pluralisme, celui-ci n'en demeure pas moins régulé par des *mécanismes d'arbitrage* qui en cas d'opposition de deux ou plusieurs canons interviennent pour faire valoir le surcroît de légitimité de l'un sur l'autre, limitant leurs échanges et les recompositions qui peuvent y survenir à des aménagements assez superficiels. L'affront condamnable ne consiste donc pas à pratiquer des canons dévalués mais plutôt à les pratiquer de telle façon qu'ils nient l'ordre hiérarchique dans lequel ils sont inscrits.

Le cas de l'empire austro-hongrois constitue un exemple assez éloquent de cette organisation paternaliste du canon, s'il y était toléré que le canon « noble » coexiste aux côtés du canon « roturier », ou encore que le canon « germanophone » voisine avec le canon « tchécoslovaque », il n'en était pas moins évident qu'en cas de confrontation, les institutions en charge de l'administration de la

¹²⁰ À ce sujet, on lira avec bénéfice l'étude classique de Roland Barthes. *Mythologies*. Paris : Editions du Seuil, 1957, dans laquelle le philologue français analyse l'usage qui est fait du principe de connotation pour bâtir des mythologies, lesquelles peuvent s'incarner jusque dans les objets les plus triviaux du quotidien, dont le rôle principal est de procéder à la naturalisation, et donc à la reconduction, de ces hiérarchies.

culture reconnaîtraient toujours le primat des premiers sur les seconds. Et si les productions culturelles roturières ou tchèques étaient admises, il leur était en revanche interdit de prétendre avoir la même valeur, et donc jouir des mêmes droits, que leurs consœurs nobles ou allemandes. Ceci est probablement la principale raison pour laquelle l'effort du Réveil national tchèque, de la fin du XVIIIe siècle au milieu du XIXe, fut précisément tourné vers la restauration de son égale légitimité culturelle, ce qui constituait le premier acte de contestation du canon paternaliste, et donc de l'ordre social qui sanctionnait le caractère supplétif de la nation tchèque.

III.3.2.3. Idéal-type du canon autoritaire

Enfin, le canon autoritaire ne tolère pas le pluralisme. Il instaure un régime monologique qui prétend se fonder sur une *vérité supérieure*, sinon transcendante, et prend argument de cette dernière pour justifier qu'il ne soit désormais plus nécessaire qu'on le confronte à d'autres entités canoniques, qu'au contraire pareil rapprochement reviendrait à questionner son impeccable finitude, ce qui relèverait d'une diversion coupable. Cela ne signifie pas pour autant que le canon autoritaire révère authentiquement la vérité qu'il abrite. Comme nous l'avons relevé plus haut, les dispositifs de structure défensive que le canon érige autour de sa vérité centrale peuvent acquérir une autonomie telle qu'ils ne perçoivent plus cette vérité que comme une charge encombrante qui contrarie leur liberté d'action. Ils se mettent alors à la vider de sa substance, ils la soumettent à un processus d'interprétations contradictoires et exigent de ses adeptes qu'ils apprennent à ne plus en percevoir les apories, de sorte que la doctrine ne se résume désormais plus qu'à ce qu'en disent ses prêtres, organisant ainsi le *renversement hiérarchique* déjà mentionné entre *le canon* — soit ses textes primaires — et *ses commentaires autorisés* — soit ses textes secondaires, occultant la signification des premiers pour magnifier la valeur des seconds. Le canon autoritaire se structure donc dans un premier temps comme une *enceinte déployée autour d'un noyau* qu'elle protège des assauts extérieurs. La censure a alors pour but de veiller à l'hermétisme de son pourtour. Mais si cette situation de siège se prolonge, l'enceinte peut se révéler plus durable que le canon qu'elle héberge, ainsi les dispositifs de protection de l'intégrité du canon prennent-ils le pas sur ce dernier, le reléguant au rang d'*idole creuse* dont la dernière fonction subsistante est de servir de justification au règne de ses prêtres. C'est alors parmi les assiégés mêmes que la censure opère avec le plus d'énergie, guettant et punissant toute tentative de dénonciation de cette idolâtrie, afin que rien ne fasse vaciller le déséquilibre social qu'elle contribue à stabiliser.

II.4. Le réalisme socialiste comme canon autoritaire

II.4.1. La création du réalisme socialiste

Ainsi, nous avons vu que le pouvoir se produisait au travers d'une série de discours qui servaient de support au relais de ses effets. Ces discours étaient produits par des dispositifs conjoints d'exhortation et de contention de la parole, lesquels, dès lors qu'ils cherchaient à se pérenniser, tendaient à se stabiliser en l'un des canons-types dont une censure-type veillait à préserver l'homéostasie. Nous avons également observé que, lors de sa fondation, le soviétisme révolutionnaire d'inspiration léniniste s'était d'emblée constitué en un canon ouvertement autoritaire. Et si les formes de ce canon sont du plus haut intérêt, nous voudrions nous intéresser, dans le cadre de cette étude, à la façon dont le canon soviétique commandait que sa doctrine s'appliquât, par dérivations successives, à tous les domaines de l'existence, et en particulier à celui de la littérature. L'esthétique littéraire soviétique officielle, soit le réalisme socialiste, connut un développement en cinq temps que nous voudrions retracer pour mieux comprendre les formes spécifiques sous lesquelles elle fut importée et imposée dans les démocraties populaires d'Europe centrale au sortir de la Deuxième Guerre mondiale.

Au premier temps, les futuristes russes, se firent l'écho de la célèbre maxime de Marx : « Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, ce qui importe c'est de le transformer¹²¹ », et professèrent vouloir débarrasser l'art de sa mission obsolète de représentation du réel pour en faire l'outil moderne de sa transformation¹²². Ce credo volontariste avait enfanté un art certes tourné vers sa fonction utilitaire mais toujours empreint des expérimentations avant-gardistes qui l'avaient vu naître. Ainsi, malgré ses professions de foi lyriques dans la cause révolutionnaire, ses racines modernistes continuaient de se manifester à travers une certaine sophistication de ses formes littéraires, ce qui l'éloignait des masses et le rapprochait d'un public élitiste d'extraction bourgeoise. Ce fait lui fut durement reproché. En outre, sa figure de proue, Vladimir Maïakovski, emporté par son lyrisme, commit l'imprudence de prophétiser une troisième révolution (après celle de Février et d'Octobre), d'ordre culturelle cette-fois, qui laverait le pouvoir soviétique de son enlèvement bureaucratique¹²³. Cette troisième révolution irrita au plus haut point Lénine puisqu'elle ravalait le

¹²¹ Marx, Karl. *Thèses sur Feuerbach*. 1888, p. 30. En accès libre sur le site <<https://www.marxists.org/francais/marx/works/1845/00/kmfe18450001.htm>>, dernière consultation en date du 01.042019.

¹²² Ainsi qu'annoncé dans leur manifeste « Une gifle au goût public » paru à Saint-Petersbourg en 1912, dans lequel les futuristes se proposaient déjà de « jeter par-dessus bord les Pouchkine, Tolstoï, etc., qui encombrant le paquebot de la modernité ».

¹²³ On retrouve notamment ces vers dans son poème « La quatrième internationale » in Maïakovski, Vladimir. trad. Frioux, Claude. *À pleine voix*. Paris : Gallimard, 2005, pp. 202-204 : « Communards !

bolchévisme au rang d'étape transitoire de l'histoire alors que lui ne doutait pas un instant qu'il en fût l'aboutissement.

Le deuxième acte s'ouvrit avec la dissolution des revues futuristes et leur marginalisation sur la scène littéraire. Profitant de ce vide soudain, le « Proletkult », un mouvement auquel Lénine avait jusque-là imposé une relative discrétion, connut un nouvel essor. Le « Proletkult » postulait la nécessité de stimuler l'émergence d'une culture prolétarienne qui puisse servir de guide à la révolution¹²⁴. Il était pourtant entaché d'un péché originel, celui d'avoir été théorisé par Aleksander Bogdanov, un ancien représentant du courant dit de « la construction de Dieu », une dissidence interne au bolchévisme que Lénine avait personnellement combattue dans les années 1910¹²⁵. De plus, Bogdanov, brochant sur les motifs chrétiens auxquels il empruntait, prévoyait que la révolution soit placée sous la conduite d'une triade dont chaque instance jouirait d'une autonomie garante de leur équilibre : les syndicats se chargeraient de la gestion des intérêts économiques du prolétariat, le Parti s'acquitterait de la surveillance de ses intérêts politiques et le « Proletkult » serait l'expression de ses besoins esthétiques. À nouveau, l'insubordination programmatique de pareille vision incommodait Lénine. Pourtant, la popularité de cette tendance le contraignit à en tolérer l'existence. Non sans avoir pris le soin, en 1920, de la subordonner au Commissariat de l'Instruction au peuple (le Sovnarkom) pour s'assurer de pouvoir exercer sur elle un contrôle politique¹²⁶.

Préparez une nouvelle révolte
dans la future
satiété communiste,
(...) Mais maintenant,
traqué
dans le grenier
de ma tête
je glorifie les révoltes de l'avenir.
Je mets à la dialectique de Marx
des moteurs poétiques
de cent chevaux.
Regardez
s'écouler les rangs des années à venir.
secouant les têtes par l'explosion des pensées,
dans le fracas de l'artillerie des cœurs,
monte du fond des temps,
une autre révolution,
la troisième révolution,
celle de l'esprit. »

¹²⁴ Bogdanov, Aleksandr. О пролетарской культуре 1904 - 1924 гг. Сборник статей [De la culture prolétaire 1904 - 1924. Recueil d'articles]. Leningrad ; Moscou : Kniga, 1924.

¹²⁵ Notamment avec son ouvrage déjà cité Bogdanov, Aleksandr. Эмпириомонизм. Статьи по философии. [Empirionnisme. Articles de philosophie.] Moscou : Knigovek, 2014.

¹²⁶ Aucouturier, Michel. Le réalisme socialiste. Paris : Presses Universitaires de France, 1998, pp. 26 - 29.

Au troisième temps, les acteurs du « Prolekult », regroupés au sein d'une « Association des écrivains prolétariens », souvent de jeunes artisans de l'écrit plus généreusement dotés en détermination qu'en talent, prirent argument de la conformité politique de leur prose pour l'opposer à celle de la génération des « compagnons de route », ces écrivains plus âgés dont le métier était incomparablement plus maîtrisé mais qui avaient continué de jouir d'une certaine autonomie artistique¹²⁷. Le titre du premier éditio de la revue que fondèrent les écrivains prolétariens résumait à lui seul tout leur programme : « Il faut une ligne de Parti¹²⁸ ! » Le débat entre ces deux factions sur le maintien ou la suppression de l'autonomie artistique s'envenima au point que le Comité central, craignant d'être débordé par le radicalisme des jeunes écrivains prolétariens, jugea nécessaire d'intervenir en publiant le 18 juin 1925 une résolution d'arbitrage dans laquelle il exhortait, certes, à une attitude « pleine de tact et d'attention envers les compagnons de route¹²⁹ » mais qui n'en constituait pas moins une prise de parole du Parti par laquelle ce dernier se reconnaissait implicitement compétent dans la gestion des questions littéraires. Les écrivains prolétariens profitèrent de ce ralliement du Parti à leur mot d'ordre pour lui suggérer, par la voix d'Aleksander Fadeev, ce que la littérature sous sa férule devait être. Dans un rapport publié en 1928¹³⁰, Fadeev préconisait que l'on conjugât l'esthétique réaliste héritée des « compagnons de route », qui assignait à l'art une fonction cognitive, à savoir une qualité démystificatrice dans sa représentation du réel, à la conception volontariste héritée des futuristes, qui assignait à l'art une fonction démiurgique de modelage du présent par le biais de l'avenir qu'il pouvait y faire miroiter. Il s'agissait donc d'un « *compromis bâtard*¹³¹ » entre deux principes opposés : l'esthétique conservatrice du réalisme du siècle d'Or et le credo avant-gardiste de transformation de la réalité, la description et la prescription, le voir et l'agir. Avec cette conception, Fadeev posait les termes d'une contradiction irréductible qui allait hanter tout le développement du réalisme socialiste et lui valoir le qualificatif d'« *esthétique impossible*¹³² ».

Au quatrième temps, avec la révocation de la NEP et l'amorce du plan quinquennal d'industrialisation de 1928, Staline ouvrit l'ère totalitaire de son règne. Alors que les écrivains

¹²⁷ Aucouturier, Michel. *Ibid.*, pp. 30 - 31.

¹²⁸ На посту [En sentinelle], 1923, n°1.

¹²⁹ Résolution du Comité central du Parti Communiste de l'Union Soviétique (КПСС) du 18 juin 1925 « De la politique du Parti dans le domaine de la littérature artistique » in Власть и художественная интеллигенция. Документы 1917 - 1953 [Le pouvoir et l'intelligentsia artistique. Documents 1917 - 1953]. Moscou : Demokratija, 1999, p. 5.

¹³⁰ Fadeev, A. Столбовая дорога пролетарской литературы [La voie royale de la littérature prolétarienne]. in Сочинения [Œuvres], t. V. Moscou : Khudozhestvenna literatura, 1969.

¹³¹ Aucouturier, Michel. Le réalisme socialiste. Paris : Presses Universitaires de France, 1998, p. 47.

¹³² Voir à ce sujet Robin, Régine. Le réalisme socialiste : une esthétique impossible. Paris : Payot, 1986.

prolétariens pensaient avoir eu gain de cause et espéraient cueillir les fruits de leur victoire, le Parti, froissé d'avoir été poussé dans le dos par le radicalisme de ses jeunes adeptes, décida en 1932 de reprendre la main sur la scène littéraire en forçant l'entière de ses acteurs à joindre une « Union des écrivains » placée sous sa gouverne¹³³. Les prolétariens ne pouvaient qu'acquiescer, leur programme esthétique trouvait là son aboutissement : chaque membre devrait désormais se conformer à un même mot d'ordre de *réalisme socialiste*. Celui-ci fut, certes, d'abord présenté comme une plateforme idéologique assez souple, ce qui lui valut d'être accueilli avec un certain enthousiasme par la plupart des écrivains. Néanmoins, au cours des années qui suivirent, il fit l'objet de recadrages dans la presse spécialisée où furent successivement égrenées toutes les tendances qui étaient à en proscrire : modernisme décadent, formalisme bourgeois, naturalisme pessimiste, psychologisme excessif et autres déviationnismes de toutes sortes devinrent, au gré des articles critiques, des termes chargés d'une signification quasi pénale¹³⁴ ; quiconque s'en voyait accusé risquait de perdre son statut d'écrivain, ses droits de publication, ses revenus et, dans les cas les plus extrêmes, sa liberté, voire sa vie. En somme, la réunion des écrivains au sein d'une Union permit de redéfinir leur rôle comme celui de producteurs de contenus culturels, au même titre que d'autres produisaient de la fonte ou des avions, et donc d'abolir toute spécificité inhérente au travail créatif, ouvrant la voie à sa réglementation normative et à l'imposition de cadence de production. C'est là le vrai sens de l'aphorisme stalinien du rôle des écrivains comme « *ingénieurs des âmes* » : ceux-ci devaient être rétrogradés au statut d'exécutants techniques des directives du régime, et sûrement pas devenir les démiurges de l'homme nouveau. Ce rôle-là incombait, en dernière analyse, au Parti.

Le cinquième temps s'ouvre à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Le corset esthétique du réalisme socialiste avait été délacé le temps du conflit mondial pour permettre aux artistes d'exhorter plus efficacement civils et soldats au patriotisme et au soutien à l'effort de guerre. Staline, qui n'entendait pas tolérer plus longtemps ce dangereux relâchement, mandata l'un de ses plus fidèles collaborateurs, Andreï Jdanov, préposé aux Arts et Lettres au sein du Comité central et du Conseil des Commissaires du Peuple, pour actualiser la doctrine et lui redonner de la cohérence¹³⁵. Celui-ci assigna aux membres de l'Union des écrivains trois mots d'ordre généraux : *idéauté* (идейность), *esprit de parti* (партийность) et *nationalisme* (народность). En d'autres termes, le réalisme socialiste devait désormais se réduire à son seul contenu idéologique explicite. Dans cette tâche,

¹³³ Résolution du Comité Central du КПСС du 23 avril 1932 : « Sur la restructuration des organisations littéraires et artistiques ».

¹³⁴ Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil, 1953, pp. 24-26.

¹³⁵ Ce qu'il fit à l'occasion d'une campagne de calomnie d'une rare violence à l'encontre d'un court récit humoristique du satiriste Mikhaïl Zochtchenko et des vers intimistes d'Anna Akhmatova, laquelle se conclut par la publication d'une résolution du Comité central du КПСС en date du 14 août 1946.

l'artiste était tenu de relayer fidèlement les positions idéologiques du Parti, ses prérogatives ne recouvrant plus que la mise en forme narrative de ces dernières. Enfin, il était attendu qu'il y introduise un élément de folklore local qui devait faire accroire à l'ancrage indigène de ces récits dans un bloc qui venait de s'élargir aux démocraties populaires centre-européennes dont on cherchait à ménager les sensibilités.

Ainsi, si le réalisme socialiste s'était d'abord essentiellement constitué comme un catalogue d'interdits, ses bornes prohibitives finirent par s'agglomérer en un impératif minimal : celui d'une absolue subordination de l'œuvre aux revirements de la politique du Comité central et, plus encore, celui de la *manifestation de cette subordination*, laquelle devait se traduire en une transparence cristalline de la forme et l'observation d'un schématisme narratif ultra-conventionnalisé. On pourrait parler à ce sujet d'une véritable *présomption de culpabilité* qui pesait sur l'artiste et nécessitait de lui qu'il refasse, à chaque œuvre, la démonstration de son innocence, et donc que chaque ligne de son texte soit la preuve éloquente de son conformisme parfait.

C'est dans ce climat de tension croissante que le Parti prit la décision consciente de raréfier le stock de privilèges matériels réservés aux littérateurs. Les effets en furent immédiats : l'Union des écrivains fut gagnée par une *logique de prédation* où l'intérêt de chacun résidait dans la dénonciation du déviationnisme supposé des écrits de ses concurrents en vue de capter les avantages dont ceux-ci bénéficiaient, amorçant ainsi une spirale de délations qui allait paralyser la production littéraire¹³⁶. De ce fait, le réalisme socialiste se condamnait à un *appauvrissement systémique* de ses formes, à une sélection toujours plus drastique de ses modèles admissibles à reproduction, en somme, à une impasse esthétique totale à laquelle seul le décès de Staline le 5 mars 1953 devait permettre d'envisager une issue.

II.4.2. L'exportation du réalisme socialiste

Ce cinquième temps fut aussi celui de l'exportation par étapes successives de cette matrice soc-réaliste vers les démocraties populaires. Son imposition prit des chemins distincts en Pologne et en Tchécoslovaquie, notamment du fait de la différence fondamentale de disposition de leur population respective vis-à-vis de leur voisin russe. La période qui s'étend, en Europe centre-orientale, de 1945 à 1949 est celle de la prise de pouvoir par les forces communistes sous l'égide de conseillers soviétiques tout droit envoyés de Moscou. Il s'agit, sous bien des aspects, d'une période transitoire qui s'inscrit dans la volonté stratégique du régime stalinien de masquer le caractère impérial de l'extension de sa sphère d'influence et de laisser les éléments communistes nationaux

¹³⁶ Voir à ce sujet Vaissié, Cécile. Les Ingénieurs des âmes en chef. Littérature et politique en URSS (1944-1989). Paris : Belin, 2008.

agir en son nom¹³⁷. Elle a été théorisée par les dignitaires du Kremlin comme la période des « voies spécifiques vers le socialisme ». Cette appellation euphémique a recouvert des réalités différentes selon les pays. La Pologne et la Tchécoslovaquie partageaient, certes, une série d'expériences (le traumatisme des élites, la disparition des populations juives, l'expulsion des populations allemandes, le ralentissement de l'économie et l'abandon géopolitique de leurs anciens alliés occidentaux) mais ces expériences s'échelonnèrent selon des intensités différentes qui générèrent des effets particuliers. Prenons quelques instants pour rappeler ce qui différenciait le processus d'implantation du communisme en Pologne et en Tchécoslovaquie.

II.4.2.1. Prise de pouvoir communiste en Pologne

La Pologne, tout d'abord, nourrissait des griefs historiques anciens contre son voisin russe que la signature du pacte Ribbentrop-Molotov, la campagne de septembre 1939, le massacre de Katyń et l'abandon de l'insurrection de Varsovie, avaient ravivés. En outre, après avoir libéré le pays, l'Armée Rouge ne reflua jamais de son territoire, transformant la Pologne en pays-garnison et la privant d'une autonomie qui lui aurait permis de signifier, de façon authentique, son rejet ou son adhésion au projet communiste¹³⁸. Son territoire fut modifié, coulissant selon un axe est-ouest sur près de 200 kilomètres, exposant sa frontière occidentale, sur la ligne Oder-Neisse, à un refus de reconnaissance allemand qui fit de la Pologne l'otage du soutien de Moscou, désormais seul garant de son intégrité territoriale¹³⁹.

Un groupe de communistes polonais fut importé depuis Moscou et installé dans un « Comité Polonais de Libération Nationale » (CPLN), plus tard modifié au profit d'un « Front démocratique », aux côtés de quelques figures d'ouverture¹⁴⁰. Les deux échéances électorales qui devaient tester la popularité de cet attelage hybride, à savoir le référendum de 1946 et les élections de la Diète constituante de 1947, durent être falsifiées pour masquer son désaveu assez large par les électeurs¹⁴¹. La pantomime de pluralisme politique qui avait été entretenu prit fin au lendemain de cette victoire volée. Le principal candidat d'ouverture, Stanisław Mikołajczyk reprit la route de l'exil londonien¹⁴² alors que les partis-croupions résiduels étaient intégrés de force au Parti ouvrier polonais, rebaptisé

¹³⁷ Kołomejczyk, Norbert et Malinowski, Marian. Polska Partia Robotnicza 1942-1948. Varsovie : Książka i Wiedza, 1986, p. 247.

¹³⁸ Buhler, Pierre. Histoire de la Pologne communiste. Autopsie d'une imposture. Paris : Khartala, 1997, pp. 102-103 et 238-241.

¹³⁹ Sowa, Andrzej Leon. Historia polityczna Polski 1944-1991 [Histoire politique de la Pologne 1944-1991]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 2011, pp. 52-55.

¹⁴⁰ Buhler, Pierre. *Op. cit.* pp. 90-91.

¹⁴¹ Buhler, Pierre. *Op. cit.* p. 103.

¹⁴² Kuroń, Jacek. Wiara i wino [Croyance et tort]. Varsovie : Niezależna Oficyna. 1990, p. 82 et Torańska, Teresa. Oni [Eux]. Londres : Aneks, 1985, pp. 180 et sqq.

pour l'occasion Parti Ouvrier unifié polonais (PZPR)¹⁴³. Dès la mise en place de ce gouvernement temporaire, les communistes se réservèrent les outils d'exercice réel du pouvoir et, sous l'œil vigilant de conseillers soviétiques, mirent sur pied des « organes » de sécurité de l'État qui initièrent plusieurs campagnes de répression : résistants de l'Armée de l'intérieur, paysans réfractaires à la réforme agraire ou anciens dirigeants politiques de la II^e République furent poursuivis et persécutés¹⁴⁴. L'économie, enfin, bénéficia de crédits soviétiques importants pour se redresser de son effondrement mais l'essentiel de l'investissement était affecté à l'industrie lourde, bientôt reconvertie en industrie d'armement, négligeant la production des biens de consommation courante et donc les besoins élémentaires de la population civile¹⁴⁵. Malgré tous ces éléments, le pouvoir s'efforçait d'entretenir l'illusion de sa considération pour l'intérêt national au prix de concessions symboliques telles que le maintien d'une portion d'agriculture privée ou une attitude relativement conciliante vis-à-vis de l'Église. Le chef de file de cette tendance était Władysław Gomułka, un ancien membre du Parti Communiste Polonais (PCP), suspecté de « luxembourgeoisisme », ce qui avait valu à la quasi totalité de ses camarades d'être convoqués à Moscou pour y périr corps et biens¹⁴⁶. Une rivalité se fit jour entre les communistes « moscovites », sous la gouverne de Bolesław Bierut, prenant directement ordre au Kremlin et les communistes « nationaux » qui, devenus méfiants, se prononçaient en faveur de plus d'autonomie locale. Les tensions à l'intérieur du bloc atteignirent un nouveau paroxysme lorsque Tito amorça une prise de distance avec Moscou et que Staline prononça l'exclusion de la Yougoslavie du Kominform en 1948. Les communistes de tous les autres pays furent alors mis au test : leur loyauté à la cause stalinienne supplantait-elle leur attachement national ? C'est le moment que la faction « moscovite » jugea opportun pour monter un dossier de toutes pièces contre Gomułka et ses proches collaborateurs, incriminés de trahisons diverses, pour évincer ce dernier du Comité central, puis le faire emprisonner¹⁴⁷. À compter de ce moment, la direction stalinienne locale pouvait régner sans partage.

II.4.2.2. « Février victorieux »

La situation en Tchécoslovaquie reposait, elle, sur d'autres prémisses. Tout d'abord, la première République tchécoslovaque, à la différence des pays limitrophes, était restée une authentique démocratie jusqu'aux accords de Munich de 1938 et son annexion subséquente par les

¹⁴³ Buhler, Pierre. *Op. cit.* p. 202.

¹⁴⁴ Dzięwanowski, Marian Kamil. The Communist Party of Poland [Le Parti Communiste de Pologne]. Cambridge : Harvard University Press, 1976, p. 219.

¹⁴⁵ Kuroń, Jacek. *Op. cit.*, p. 77.

¹⁴⁶ Buhler, Pierre. *Op. cit.* pp. 91-92.

¹⁴⁷ Torańska, Teresa. *Op. cit.*, p. 335.

forces hitlériennes. Par ailleurs, le Parti Communiste de Tchécoslovaquie (KSČ) avait certes participé au jeu démocratique mais, en 1929, sous la pression de son aile radicale, il s'était « bolchévisé » et s'était choisi pour secrétaire Klement Gottwald, un dévot de Staline qui resta imperméable aux sirènes de la démocratie¹⁴⁸. Ainsi, les cadres communistes tchécoslovaques d'avant-guerre, staliniens exemplaires, n'eurent pas à subir les mêmes persécutions que leurs camarades polonais. Ils n'entretenaient donc pas les mêmes motifs de méfiance vis-à-vis du centralisme exacerbé du Parti Communiste de l'Union Soviétique (KPIIC). Par ailleurs, la Tchécoslovaquie ne se connaissait pas de différend historique majeur avec le géant eurasiatique avec lequel elle ne partageait pas de voisinage immédiat et qui ne l'avait contraint à aucune concession territoriale, si ce n'est la Ruthénie subcarpatique qui ne jouait pas de rôle majeur dans l'imaginaire national¹⁴⁹. Le ressentiment, en la matière, portait plutôt sur la Pologne et la Hongrie qui avaient eu l'inélégance de profiter de l'annexion allemande de 1939 pour s'emparer de portions de territoires, dans la Silésie de Těšín et au sud de la Slovaquie¹⁵⁰. L'Armée rouge qui se porta au secours de l'insurrection de Prague, déclenchée par une résistance à forte composante communiste, y fut donc acclamée comme une armée de libérateurs. Dans le même esprit, l'URSS décida de ne pas laisser de troupes en garnison permanente sur le sol tchécoslovaque. L'État-major soviétique garda la plus grande discrétion sur le fait que ces dernières demeuraient aux frontières des États voisins, dans un périmètre autorisant une intervention coordonnée¹⁵¹. Enfin, la reprise de l'économie tchécoslovaque s'annonçait sous de bien meilleurs auspices : sa forte capacité industrielle, héritée de l'empire austro-hongrois, développée sous la première République et entretenue par les nazis qui l'avait intégrée à leur économie de guerre, lui permettait de faire face à l'essentiel des besoins de consommation de sa population¹⁵².

C'est donc baignés dans une authentique aura de prestige que les communistes se prononcèrent, aux côtés d'Edvard Beneš, en faveur de la restauration d'un pluralisme politique restreint dont ne devaient être écartés que les anciennes formations de droite, compromises par leur collusion avec l'occupant. Échaudé par la trahison de ses alliés occidentaux, Beneš basait désormais sa politique extérieure sur un rapprochement avec la Russie, laquelle sut très tôt se rendre indispensable. Après les massacres de civils dans les villages de Lidice et de Ležáky en 1942, Beneš conclut à l'impossibilité de maintenir une coexistence pacifique entre les populations tchèques,

¹⁴⁸ Surosz, Mariusz. Pepiki. Dramatyczne stulecie Czechów [Pepiki. Le siècle dramatique des Tchèques.]. Varsovie : W.A.B., 2010, pp. 202-219.

¹⁴⁹ Blaive, Muriel. 1956 — Anatomie d'une absence. in dir. Fejtő, François et Rupnik, Jacques. Le Printemps tchécoslovaque 1968. Bruxelles : Éditions Complexe, 1998, pp. 53-54.

¹⁵⁰ Blaive, Muriel. Une déstalinisation manquée. Tchécoslovaquie 1956. Bruxelles : Éditions Complexe, 2005, pp. 163-165.

¹⁵¹ Fejtő, François. Le coup de Prague. Paris : Seuil 1976, p. 75.

¹⁵² Blaive, Muriel. *Op. cit.*, pp. 172-174.

slovaque et allemande au sein du futur État et résolut de procéder, une fois la guerre gagnée, à l'expulsion des 3 millions d'allemands qui avaient été citoyens de la première République. Lors de son déplacement à Moscou, en 1943, Staline lui promit son appui sur la scène internationale aussi bien que son assistance logistique dans la mise en œuvre de cette opération, faisant ainsi de Beneš — comme le furent les Polonais — l'otage des garanties soviétiques contre les revendications du « revanchisme allemand »¹⁵³. Le pluralisme politique restreint était donc très peu pluriel puisqu'il se déployait d'emblée sous le parapluie unique que lui tendait Moscou. Il n'en reste pas moins que les premières élections, tenues en 1946 et non-entachées de falsifications, virent les communistes émerger comme première force politique du pays avec 38% des suffrages¹⁵⁴.

Les communistes, ainsi placés en position de force, exigèrent les ministères régaliens de l'Intérieur et de la Défense qu'ils transformèrent rapidement, en les purgeant de leurs éléments rétifs, en corps auxiliaires du Parti¹⁵⁵. Menant une habile politique d'entrisme dans les syndicats et les partis adverses, ils parvinrent à se rallier les premiers et à affaiblir les seconds. Une fois assurés de leur mainmise sur ces garde-fous du parlementarisme républicain, les communistes tchécoslovaques, sommés par le Kremlin de rattraper leur retard sur leurs voisins dans la conquête du pouvoir, provoquèrent délibérément une crise gouvernementale à l'occasion de la nomination de commissaires de police à Prague. Un contingent de ministres démocrates démissionna en espérant offrir ainsi l'opportunité au président Beneš de convoquer des élections anticipées qu'ils pensaient gagner. C'était méconnaître la disposition des communistes à s'affranchir du cadre légaliste pour faire valoir leur « légitimité révolutionnaire ». Propageant la rumeur que la crise servait d'écran de fumée à un putsch des « forces de la réaction », Gottwald mobilisa la rue et les syndicats, sous la protection d'une police et d'une armée qui leur étaient acquises, pour faire pression sur Beneš. Après plusieurs jours de négociations, Beneš, affaibli par la maladie et inquiet par les masses croissantes de sympathisants communistes, accepta la formation d'un gouvernement exclusivement communiste. À compter de la fin du Février tchécoslovaque, le KSČ devait régner sans partage, compensant son faux-départ pluraliste par une mise en œuvre à marche forcée des vellétés de Moscou¹⁵⁶.

Si nous avons tenu à revenir plus longuement sur la genèse du pouvoir communiste dans ces deux pays, c'est pour insister sur le fait que la Pologne n'a jamais recouvré le statut de sujet politique au lendemain de la guerre et, par conséquent, a été dépossédée de la possibilité de poser un choix pour ou contre le communisme. La population tchécoslovaque, elle, a brièvement joui d'une

¹⁵³ Rupnik, Jacques. Histoire du Parti communiste tchécoslovaque. Paris : Presses de la FNSP, 1981, p. 49.

¹⁵⁴ Fejtö, François. *Op. cit.*, p. 53.

¹⁵⁵ Fejtö, François. *Op. cit.*, p. 53. *Ibid.*, p. 84.

¹⁵⁶ Knapík, Jiří. Únor a kultura : Sovětizace české kultury 1948 - 1950 [Février et la culture : la soviétisation de la culture tchèque 1948 - 1950]. Prague : Libri, 2004, pp. 20-23.

souveraineté limitée qui, lorsqu'elle s'est trouvée sommée de se prononcer, a opté en faveur du communisme, lui reconnaissant une légitimité certes révolutionnaire mais lui conférant une capacité d'action beaucoup plus ample qu'en Pologne où ce même contrat social avait été forgé dans un alliage friable de coercition, de résignation et d'épuisement.

II.4.3. Les artistes dans le piège de l'histoire

Mais qu'en était-il du domaine plus spécifique de la littérature ? Tout d'abord, il convient de faire la distinction entre la période 1945-1948, moment de transition, et la période 1949-1953 qui correspond à l'instauration du stalinisme, et donc du réalisme socialiste.

En Pologne, tant que l'URSS jouait le jeu de la coalition antihitlérienne et de l'encouragement des « voies spécifiques vers le socialisme », tant que les communistes nationaux réunissaient les moyens nécessaires à la conquête du pouvoir, le Parti Ouvrier Polonais observa une certaine magnanimité dans le domaine des lettres et s'efforça plutôt de séduire par l'étendue des moyens qu'il mettait à disposition des auteurs et la considération bienveillante dont il faisait preuve pour les opinions minoritaires¹⁵⁷. Il fonda et finança des revues ouvertes aux « compagnons de route » non-encartés au Parti, telle que *Odrodzenie* [Renaissance]¹⁵⁸, et s'il suggérait périodiquement le rassemblement des professionnels de la plume au sein d'une Union, ce n'était, prétendait-il, que pour faciliter la distribution de leurs émoluments généreux.

En Tchécoslovaquie, le KSČ était aux commandes, depuis le premier gouvernement de Fierlinger d'avril 1945, des grands « ministères culturels » (« École et Instruction publique » pour Nejedlý, « Informations » pour Kopecký). Il commença donc sans tarder à former une nouvelle politique culturelle tchécoslovaque. Le KSČ était pourtant tiraillé, en matière de politique culturelle, entre deux factions : celle des « radicaux », tenants d'une application locale immédiate des normes jdanoviennes, et celle des « modérés », partisans de plus de patience et de souplesse dans l'importation de ces nouvelles normes soviétiques sur la scène nationale¹⁵⁹. Si les « radicaux » s'efforçaient de faire *table rase* du passé littéraire – reléguant ainsi, notamment, les représentants des avant-gardes de l'entre-deux-guerres, toujours vivants et présents sur la scène littéraire, aux oubliettes de l'histoire – en vue de lui substituer une littérature révolutionnaire entièrement neuve, les « modérés » entendaient plutôt s'inscrire dans une relation de *continuité*, certes sélective, vis-à-vis du patrimoine littéraire, laquelle sauvegarderait ce qui pourrait l'être de la littérature plus élitiste des avant-gardes mais prendrait surtout solidement pied dans le XIX^e siècle, traçant ainsi un parallèle fort

¹⁵⁷ Bikont, Anna et Szcześna, Joanna. *Op. cit.*, pp. 91-99.

¹⁵⁸ Bikont, Anna et Szcześna, Joanna. *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁹ Knapík, Jiří. *V zájetí moci : kulturní politika, její systém a akteři 1948-1956* [Captifs du pouvoir : la politique culturelle, son système et ses acteurs 1948-1956]. Prague : Libri, 2006, p. 57.

entre les « éveilleurs » nationaux d'hier [buditelé] et les « édificateurs » du communisme d'aujourd'hui [budovatelé]¹⁶⁰.

Qu'il s'agisse de magnanimité contenue dans un contexte d'hégémonie fragile ou de gages de reconnaissance pour un passé avant-gardiste toujours présent, cette première phase s'apparente en tout cas encore à un canon paternaliste, structuré autour de la valeur cardinale du progressisme — en réalité une métonymie du communisme — qui devait fédérer un bloc d'adhérents, le plus large possible, prêts à s'engager publiquement pour soutenir la rupture autoritaire qui s'annonçait.

Cette première phase de séduction prit fin en 1948-1949 avec la mise en place de la doctrine Truman, la rupture de Tito, le déploiement de la doctrine Jdanov et l'oukase adressé par Staline aux communistes nationaux de se saisir du monopole du pouvoir.

Les bouleversements des principes fondateurs du champ littéraire entraînent une recomposition des clivages idéologiques entre ses membres. Ceux d'entre eux qui se prononcèrent contre le communisme furent implacablement écartés de la scène littéraire, le plus souvent en leur refusant l'accès à l'Union des écrivains. Ceux qui y restèrent s'échelonnèrent selon le degré de subordination de leurs écrits aux impératifs politiques. Conjointement, la pendaison de Závěš Kalandra en 1950¹⁶¹ ou l'anathème prononcé contre Czesław Miłosz en 1951¹⁶² devaient servir d'exemples dissuasifs à ceux qui caressaient encore l'idée de s'établir au dehors de la communauté des bâtisseurs du stalinisme. Ainsi, au sein de la scène littéraire, les années 1948 à 1953 furent le théâtre d'un ralliement progressif des littérateurs au régime et, par conséquent, de la mise en application de ses prescrits esthétiques¹⁶³. On peut donc parler d'une transition d'un canon paternaliste à un canon autoritaire, bâti sur une doxa au-dessus de tout questionnement et excluant par des voies coercitives l'expression de toute opinion divergente.

La caution morale et intellectuelle que ces littérateurs discernèrent au stalinisme a depuis suscité une vaste interrogation : les artistes étaient-ils aveugles aux dangers de la toute-puissance du

¹⁶⁰ Voir Servant, Catherine. Un XX^e siècle littéraire tchèque revu (et corrigé) à l'« époque fondatrice » du régime communiste en Tchécoslovaquie. in Servant, Catherine (ed.). Les héritages culturels du XIX^e siècle sous les régimes communistes. Paris : Slovo (Inalco/CREE), n°41, 2014, pp. 57 - 125 ; Servant, Catherine. « Le retour des éveilleurs » ? La Renaissance nationale tchèque instrumentalisée autour de 1948. in Laruelle, Marlène et Servant, Catherine (dir.). D'une édification l'autre. Socialisme et nation dans l'espace (post-)communiste. Paris : Éditions Petra, « Sociétés et cultures post-soviétiques en mouvement », 2008, pp. 113-151 ; ou encore Šámal, Petr. Znarodněný klasik : jiráskovská akce jako prostředek legitimizace komunistické vlády [Un classique nationalisé : l'action Jirásek comme moyen de légitimer le gouvernement communiste]. in Novotný, Robert et Šámal, Petr (ed.). Zrození mýtu. Dva životy husitské epochy [La Naissance d'un mythe. Les deux vies de l'époque hussite]. Prague et Litomyšl : Paseka, 2011 pp. 457 - 472.

¹⁶¹ Knapík, Jiří. *Op. cit.*, p. 73.

¹⁶² Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Op. cit.*, pp. 91-99.

¹⁶³ Buhler, Pierre. *Op. cit.*, pp. 265-271 et Holý, Jiří. Writers under siege [Les écrivains assiégés]. Brighton : Sussex Academic Press, 2007, pp. 19-25.

Parti ou s'agissait-il d'une cécité complice, troquée contre les privilèges que le régime distribuait à ses meilleurs propagandistes ?

Retenons tout d'abord le contexte historique décrit ci-dessus : toute évaluation morale de la position des artistes centre-européens qui omettrait de prendre en compte l'isolement géopolitique dans lequel leurs patries s'étaient retrouvées procéderait d'une erreur puisqu'elle supposerait que leur engagement intellectuel pouvait se décliner sur un large éventail d'alternatives, lequel était en réalité l'apanage exclusif de l'Europe occidentale. La conférence de Yalta avait posé les prémisses de la vassalité de l'Europe centrale vis-à-vis de Moscou et le dilemme historique auquel ses artistes faisaient face s'en était retrouvé rétréci à un choix binaire entre une adhésion possiblement correctrice et un exil intérieur empreint d'impuissance.

Czesław Miłosz a reconstruit dans son célèbre essai *La pensée captive* les principes de séduction du canon soviétique. Il y décrit comment la conjonction du *vide* laissé par le reflux de la pensée religieuse et la crise des valeurs traditionnelles, de l'*absurde* métaphysique qui tenaillait ses pairs et les avait amenés à se radicaliser contre une bourgeoisie frivole, de la *nécessité* dans laquelle les avait placés l'histoire de donner un sens aux horreurs de la guerre et du *succès*, non pas personnel mais collectif, que leur promettait le communisme en cas d'allégeance ; comment la conjugaison de ces facteurs avait achevé de les convaincre que le grand récit historique précédent, celui de la démocratisation bourgeoise, était désormais obsolète. C'était la dialectique matérialiste qui offrait la meilleure appréhension théorique du mouvement de l'histoire et prétendait fournir les outils pour en bétonner le cours afin qu'il charrie désormais sa crue dans la direction choisie. Devenir matérialiste revenait donc à pouvoir théoriser que la guerre ait pu être un épisode transitoire vers un ordre nouveau dont le succès rachèterait les humiliations du passé. Or, ce grand récit matérialiste était celui qui fondait le canon soviétique et ses théoriciens avaient veillé, ainsi que nous l'avons vu, à ce qu'ils soient soudés l'un à l'autre pour ne plus former qu'une « philosophie coulée dans un seul bloc d'acier¹⁶⁴ ». Ainsi, reconnaître ce grand récit historique impliquait de reconnaître l'entière du canon qui l'avait produit.

Le poète polonais résume cela d'une métaphore empruntée à un roman de Stanisław Witkacy, *L'inassouvissement*. Dans ce livre, les protagonistes sont envahis par des hordes sauvages venues d'Asie qui apportent avec elles une médecine miraculeuse, *la pilule Murti-Bing*, laquelle a l'étonnante propriété d'ankyloser le libre arbitre de celui qui l'ingère tout en lui dispensant un sentiment d'acceptation béate du réel. Néanmoins cette pilule Murti-Bing ne peut être administrée à petites

¹⁶⁴ Lénine, Vladimir Ilitch. *Matérialisme ... Op. cit.*, p. 110.

doses, elle ne peut être ingérée qu'entière et ses effets sont absolus et irréversibles¹⁶⁵. Le canon autoritaire soviétique était effectivement tout cela, une matrice théorique préconçue, importée depuis un centre lointain désormais en position hégémonique, qui profitait du discrédit des offres intellectuelles concurrentes pour réclamer une profession de foi inconditionnelle mais qui, en échange, dispensait son adepte de tous doutes. C'est essentiellement suivant cette logique, en espérant adhérer à un projet progressiste ambitieux, et non sans une pointe d'orgueil, que les intellectuels s'engagèrent en faveur du canon autoritaire communiste.

II.4.4. L'assertion du canon par sa machine censoriale

Mais la singularité de leur situation politique et historique n'épuise pas les raisons de leur adhésion. Il faut également signaler que celle-ci était sous-tendue par des manœuvres d'intimidation directement importées de Moscou. Le dispositif de mise au pas de la scène littéraire fut partout à peu près équivalent et, si on a pu relever des variations entre la Pologne et la Tchécoslovaquie, elles ne portaient que sur le tempo et l'intensité de ces mesures. La Pologne, par exemple, a vu se mettre en place un dispositif de censure dès l'établissement des premiers périodiques en 1939 à Lwów, alors en zone d'occupation soviétique¹⁶⁶, alors qu'en Tchécoslovaquie il fallut attendre les journées de Février 1948 pour que la police politique réquisitionne les tirages des journaux d'opposition et les placent sous tutelle¹⁶⁷. Néanmoins, dans un pays comme dans l'autre, le déroulement de cette mise au pas fut similaire : des émissaires soviétiques du Glavlit et du NKVD furent dépêchés auprès de la Commission culture et propagande du Comité central, du ministère de l'Information, de la police politique et de l'armée¹⁶⁸. Sous leur gouverne, ces instances déployèrent un système de révision de la conformité de toutes les parutions écrites avec la ligne politique de Moscou dont elles corrigeaient les manquements et les ambiguïtés. Dès 1948, la propagande s'articula autour de l'opposition caricaturale d'un impérialisme américain belligérant et d'une idylle soviétique qui lui faisait barrage. Invoquant l'envenimement de cette crise, le pouvoir réclamait des écrivains qu'ils se préparent à sacrifier à l'unité du camp soviétique des valeurs dont lui seul pouvait garantir le plein exercice, au premier rang desquelles figurait la liberté d'expression. C'est là l'esprit de la nouvelle constitution stalinienne imposée à la Tchécoslovaquie en 1948 et à la Pologne en 1952. Chacune garantissait à ses citoyens une liberté d'expression prétendument exemplaire pour peu que ceux-ci observent quelques

¹⁶⁵ Witkiewicz, Stanisław Ignacy. trad. Van Crugten, Alain. L'inassouvissement. Lausanne : Noir sur Blanc, 2014.

¹⁶⁶ Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Op. cit.*, pp. 16-29.

¹⁶⁷ Knapík, Jiří. Únor a kultura : Sovětizace české kultury 1948 - 1950 [Février et la culture : la soviétisation de la culture tchèque 1948 - 1950]. Prague : Libri, 2004, pp. 34-36.

¹⁶⁸ Kusák, Alexej. Kultura a politika v Československu 1945 - 1956 [Culture et politique en Tchécoslovaquie 1945 - 1956]. Prague : Torst, 1998, pp. 123-126 et Sowa, Andrzej Leon. *Op. cit.*, pp. 36-37.

paragraphes restrictifs concernant l'intégrité de l'État, ses alliés stratégiques ou encore le rôle dirigeant du Parti, puisqu'une critique inconsidérée de ces derniers risquait d'affaiblir le camp soviétique et, par conséquent, de favoriser une prise de pouvoir américaine. Or, un régime capitaliste aurait vidé la liberté d'expression de sa substance, puisqu'il aurait restauré une censure objective de privation économique de l'accès du prolétariat aux organes de presse et aux maisons d'édition. En réalité, bien loin de ce subtil raisonnement dialectique, ces paragraphes restrictifs se prêtaient à des interprétations si larges que c'étaient eux qui invalidaient, dans son entièreté, le droit à l'expression qu'ils prétendaient défendre.

La multiplication des organes de révision et le flou de leur aire de compétences étaient générateurs de conflits. Or, la confusion qu'ils faisaient naître risquait de mener à des erreurs de suivi des publications, et donc à des déconvenues dangereuses sur le front idéologique. On décida donc de les fusionner au sein d'un organe unique. Le Bureau Principal de Contrôle de la Presse, des Publications et des Spectacles (GUKPPiW) vit le jour en 1946 en Pologne¹⁶⁹ et le Bureau pour la Surveillance de la Presse (ÚTD) en 1948 en Tchécoslovaquie¹⁷⁰. Cet organe devint la principale machine à censurer. Il ne remplissait cependant qu'un rôle d'exécutant puisqu'il restait formellement subordonné à la Commission culture et propagande du Comité central du Parti.

Les revues littéraires fondées après-guerre pour attirer les « compagnons de route » furent fermées ou fusionnées de force au sein de nouvelles revues aux mains de communistes confirmés. Le marché de l'édition, sous couvert de rationalisation, fut nationalisé et la quasi totalité de l'édition littéraire confiée à une seule maison¹⁷¹. Le patrimoine littéraire fit l'objet d'une profonde reconstruction. Le communisme mena une vaste campagne de réévaluation et de recomposition des « classiques » nationaux dont il redéfinissait la valeur, le sens et la portée, n'hésitant pas au besoin à enjamber le modernisme de l'entre-deux-guerres pour se retrouver des sources dans un XIX^e réaliste et populaire¹⁷². Cette recomposition s'accompagna d'une vaste purge des bibliothèques dont les

¹⁶⁹ Voir à ce sujet Janowski, Włodzimierz. Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji, i Widowisk w latach 1945-1947. Problemy wewnątrzorganizacyjne [Bureau Principal de Contrôle de la Presse, des Publications et des Spectacles dans les années 1945-1947. Problèmes d'organisation interne]. in Budrowska, Kamila ; Dąbrowicz, Elżbieta ; Lula, Marcina (ed.). Literatura w granicach prawa /XIX - XX w./ [La littérature dans les limites du droit /XIX^e - XX^e/]. Varsovie : Instytut Badań Literackich PAN wydawnictwo, 2013, pp. 151-165.

¹⁷⁰ Voir à ce sujet Kaplan, Karel et Tomášek, Dušan. O cenzuře v Československu v letech 1945 - 1956 [De la censure en Tchécoslovaquie de 1945 à 1956]. Prague : Sešity Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR, 1994.

¹⁷¹ Šámal, Petr. *Op. cit.*, pp. 1126-1127 et Bathes, John. Cenzura w epoce stalinowskiej [La censure à l'époque stalinienne]. in *Teksty Drugie*, n°1-2, 2000, pp. 95-120.

¹⁷² Voir notamment à ce sujet l'étude de Servant, Catherine. Un XIX^e siècle littéraire revu (et corrigé) à l'« époque fondatrice » du régime communiste en Tchécoslovaquie. in Servant, Catherine (dir.). Les héritages culturels du XIX^e siècle sous les régimes communistes. Slovo (INALCO/CREE), n°41, 2014, pp. 57-125, sur l'« action Jirásek » qui visait à redéfinir l'entièreté du canon classique tchèque selon une relecture biaisée de l'œuvre de ce prosateur historiographe du XIX^e siècle, au prix d'un remodelage brutal de sa perception de la question nationale.

catalogues furent remaniés de façon à forger un corpus jugé pur, à même de confirmer les thèses qui le fondaient et inapte à asseoir un raisonnement qui lui contrevienne.

Les écrivains se retrouvèrent donc pris au double piège de leur conversion récente et de ce dispositif de vérification de l'orthodoxie de leurs prêches. À la façon des autres corps professionnels, ils se virent alors astreints à des « normes de production » toutes droites issues du réalisme socialiste jdanovien : refus du modernisme, incarnation du prolétariat dans des protagonistes positifs, mise en exergue des rouages de l'histoire et de l'inexorable triomphe du socialisme, etc. Cette transition était d'autant plus brutale que ce réalisme socialiste tardif, comme nous l'avons vu, était la forme la plus étriquée qui en ait jamais été théorisée.

II.4.5. La déstalinisation du canon

Staline avait tant joué de la malléabilité du dogme pour légitimer sa politique que la cohésion de ce dogme avait atteint un point de rupture. Au regard des échecs patents du plan quinquennal d'industrialisation de 1928, entretenir le sens du canon ne suffisait plus à assurer son homéostasie, ni à fédérer la communauté de ses adeptes. Staline se résolut donc à un raidissement proprement inquisitorial : traquer le défaut d'orthodoxie plutôt que de se le concilier. À compter des grandes purges des années 1930, l'orthodoxie devint donc une quête de pureté doctrinale, incarnée par la figure de son leader dont la parole avait acquis une valeur de révélation. Par ailleurs, ayant bien compris que l'Inquisiteur trop zélé finissait toujours par questionner la foi de son souverain, Staline prit soin de distribuer le pouvoir inquisitorial entre deux foyers principaux — l'exécutif du Parti et les organes de sécurité de l'État — qu'il pouvait manipuler à tour de rôle pour qu'ils le débarrassent des individus dont il craignait qu'ils retournent cette dynamique inquisitoriale contre lui. Chacun de ces deux camps était lui-même traversé par des lignes de faille dans lesquelles le Premier Secrétaire ne cessait de s'engouffrer pour en désolidariser l'esprit de corps. Ainsi en était-il, par exemple, du rituel proprement sacrificiel qui voulait que chaque nouveau directeur des services de sécurité fasse offrande de son prédécesseur au leader suprême en faisant de son élimination l'un des premiers gestes de sa prise de fonction. Le crépuscule du règne de Staline se caractérisa donc par une frénésie de règlements de comptes qui plongea les élites du régime dans un état d'insécurité permanente.

Dans le mois qui suivit son décès, l'exécutif du Parti, qui avait été l'une des victimes de cette paranoïa fratricide, parvint à se rassembler pour faire front commun contre celui qui incarnait tous les excès des organes de sécurité et menaçait de se saisir du poste de Secrétaire Général, Lavrenti Béria. Ce fut cette même raison qui décida Khrouchtchev, devenu le champion de l'exécutif du Parti, à dénoncer les « violations de la légalité socialiste » dans son « rapport secret » du XX^e congrès du KPiCC de 1956. Il entreprit de la sorte de remettre au pas les organes de sécurité et de rétablir un sentiment de quiétude dans les rangs du Parti. L'exclusivité de ce souci expliquait que son « rapport

secret » ne contienne, par exemple, aucune condamnation pour les violations évidentes auxquelles donna lieu la « dékoulakisation » des campagnes¹⁷³.

À compter de la mort de Staline, le canon autoritaire accusa donc une double faiblesse : non seulement son dogme avait été vidé de sa substance et remplacé par la volonté labile d'un leader désormais disparu, laissant derrière lui un vide dangereux, mais il s'était en outre compromis dans une traque inquisitoriale dont l'intransigeance avait laissé entrevoir la vacuité. Pour survivre, le canon autoritaire devait donc condamner ses excès inquisitoriaux passés et mobiliser la doxa pour se redéfinir. La conséquence en fut ce que l'on nomma le dégel, une phase transitoire d'ouverture aux propos minoritaires, quoiqu'encore formulés dans des termes canoniques, qui pouvaient contribuer à son renouvellement. Cette phase ne dura guère, la condamnation par Khrouchtchev de l'exposition d'avant-garde du Manège de Moscou en 1962 en sonna le glas¹⁷⁴. Elle permit pourtant une opération canonique capitale : l'obligation d'orthodoxie qui prévalait avant le dégel, cette présomption de culpabilité idéologique qu'il fallait en permanence déjouer par la mise en scène d'une conformité sans faille, s'était vue remplacer par une obligation d'orthopraxie, soit le bénéfice d'une présomption d'innocence, la supposition faussement naïve que tous les citoyens étaient désormais convertis et que seuls ceux qui posaient des actes qui prouvaient expressément le contraire étaient en réalité hérétiques. Ce qui différenciait l'un de l'autre était la ritualisation de la piété : alors que l'orthodoxie stalinienne supposait que celle-ci se réverbérât dans le moindre geste de la vie quotidienne, transformant l'existence du croyant en une longue exécution des prescrits doctrinaux, l'orthopraxie khrouchtchévienne concentrait les manifestations d'adhésion à des rituels prédéfinis qui dispensaient celui qui les accomplissait de témoignages supplémentaires de piété. L'orthopraxie était un contrat qui liait le croyant et l'autorité doctrinaire, en échange de son respect pour les principes canoniques et d'hommages — même cyniques — rendus à ses représentants, le croyant était libre de croire à ce qu'il voulait. Pour peu qu'il s'acquittait de ses obligations publiques de croyant, personne ne l'interrogerait sur ses convictions intimes.

II.4.5.1. Poznań 1956, première contestation publique

La Pologne connut une érosion similaire. Au début des années 1950, la popularité de Władysław Gomułka, communiste « national » écroulé sous Bierut, n'avait pas faibli. Le symbole de

¹⁷³ Voir l'analyse du succès de Khrouchtchev que propose Yannakakis, Ilios. Les mécanismes de la terreur. in Rupnik, Jacques et Fetjö, François (ed.). Le Printemps tchécoslovaque 1968. Bruxelles : Éditions Complexe, 1999, pp. 41 - 49.

¹⁷⁴ Taubman, William. The Khrushchev period, 1953–1964 [La période Krouchtchev]. in Suny, Ronald Grigor (ed.). The Cambridge History of Russia : volume 3. The Twentieth Century [L'histoire de la Russie par Cambridge : volume 3. Le XX^e siècle]. Cambridge : Cambridge University Press, 2006, pp. 268-291.

probité idéologique qu'il incarnait résonnait encore puissamment. À tel point que Bierut craignait que son élimination en fasse le martyr d'une faction partisane. Ne sachant donc quelle issue donner à son procès, Bierut le déférait sans cesse. Mais cette situation juridique devenait embarrassante et, en 1954, Bierut ordonna qu'on renvoie chez lui ce prisonnier encombrant pour peu qu'il s'engage à tenir secrète sa libération¹⁷⁵.

Bierut, de santé déclinante, se rendit peu après au XX^e Congrès du Parti Communiste de l'Union Soviétique et assista à la lecture du « rapport secret » de Khrouchtchev. Il ne tint pas le choc. Il mourut à Moscou quelques jours après, le 12 mars 1956, dans des circonstances restées énigmatiques¹⁷⁶. Cette vacance de pouvoir déclencha un conflit de succession. Le Parti abritait deux factions rivales : celle de Puława (d'après le nom de la rue où se tenaient ses réunions), composée d'intellectuels staliniens, pour bonne part d'ascendance juive, qui, sentant souffler le vent du changement, firent volte-face pour devenir les porte-drapeaux de l'injection de plus de démocratie dans les pratiques du Parti, une position qui leur vaudra le qualificatif de « réformateurs » ; et celle de Natolin (d'après le nom du palais où se rencontraient ses affidés), constituée d'anciens paysans et d'ouvriers polonais, qui se firent les confidents de Moscou et incarnèrent le maintien de son influence sur le pays. Officiellement, ces deux factions s'affrontaient sur base de visions programmatiques divergentes mais l'antisémitisme affiché de la faction de Nation contribua à un regroupement sur base ethnique¹⁷⁷.

Parallèlement, la double faiblesse évoquée plus haut — la disparition du pape du canon autoritaire et la duplicité de ses inquisiteurs — mise crûment en lumière par les révélations du « rapport secret » de Khrouchtchev qui avaient filtré en Pologne, commençait à produire ses premiers effets sur une population qui n'avait concédé son adhésion idéologique qu'à contrecœur. Le groupe des conservateurs de Natolin, convaincu que l'appui moscovite et les pratiques du passé suffiraient à sa victoire, vit le sol se dérober sous ses pieds quand un débat sur les réformes nécessaires fut initié par les intellectuels, partiellement repris dans la presse, pour ensuite se propager dans les usines et les mouvements de jeunesse avant de pénétrer les rangs du Parti même dont une portion croissante des membres regrettait désormais à mots couverts sa subordination systématique à l'autoritarisme du Kremlin. Le Parti se retrouva dès lors coincé au milieu du gué, tiraillé entre deux ailes menant une querelle de plus en plus publique.

¹⁷⁵ Buhler, Pierre. *Op. cit.*, pp. 314-319.

¹⁷⁶ Paczkowski, Andrzej. Pół wieku dziejów Polski 1939 – 1989 [Un demi-siècle d'histoire de la Pologne 1939 - 1989]. Varsovie : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998, pp. 297-298.

¹⁷⁷ Machciewicz, Paweł. Polski rok 1956 [L'année 1956 en Pologne]. Varsovie : Oficyna Wydawnicza Mówią Wieki, 1993, pp. 57-89.

C'est dans cette situation d'interrègne que survinrent les événements de la fin juin 1956 de Poznań. Sous Bierut, la Pologne avait été transformée en une colonie de l'empire soviétique chargée de son approvisionnement en matières premières. Les déséquilibres systémiques d'échanges de devises et de denrées au sein du Comecon eurent pour conséquence des carences chroniques en biens de consommation pour la Pologne. À Poznań, les ouvriers de l'usine Cegielski débrayèrent le 28 juin et partirent en cortège pour le centre-ville aux slogans de « Du pain, de la liberté » et « Dehors les Russes ! ». La manifestation, nombreuse et bouillonnante, tourna à l'insurrection. Les affrontements de rue firent 74 morts, dont 66 civils et 8 membres des forces de l'ordre¹⁷⁸. L'ampleur de l'incident ne permettait pas aux autorités de le taire. Ainsi, sur le plan symbolique, le Parti avait été contesté par les prolétaires qu'il prétendait défendre, un désaveu qui allait accélérer le jeu des rivalités et précipiter le renouvellement de sa direction.

On convoqua un plénum extraordinaire pour se sortir de l'impasse que représentait l'absence de leadership clair au sein du Parti. L'exaspération dont témoignaient les événements de Poznań déforçait la position de la faction de Natolin. La faction de Puława comprit, elle, assez tôt qu'elle ne parviendrait à faire oublier son passé stalinien qu'en renouvelant son visage. Elle prit donc le parti d'une réhabilitation de Gomułka. Sa candidature n'enthousiasmait guère Moscou qui voyait en lui un Tito polonais. Les membres du Parti engagèrent donc des négociations-fleuves avec les dignitaires soviétiques et parvinrent à les convaincre de l'inoffensivité de Gomułka. La nation exultait, elle pensait tenir en lui son champion, un homme capable de faire la synthèse entre les demandes de Moscou et l'intérêt national¹⁷⁹.

Gomułka ne fut pourtant pas long à décevoir les attentes qu'il avait fait naître. De nature despotique et colérique, il se révéla être un communiste bien plus traditionaliste que ses concitoyens ne l'avaient imaginé. Doté de flair politique, il s'empressa de donner des gages au Kremlin quant à la tempérance du communisme « national » qu'il entendait mettre en œuvre. Il se rendit à Moscou pour défendre les convergences de son programme avec les intérêts russes et réaffirmer son attachement à l'unité du bloc soviétique. Son ouverture politique devait, en réalité, se résumer à la création de comités ouvriers dépourvus de tout pouvoir politique, à un arrêt des transferts de charbon sans rétribution à l'URSS, à une remise de dette, à l'aménagement d'un modus vivendi avec l'Église, à une diplomatie moins alignée et à deux années de détente idéologique suivie d'une reprise graduelle des crispations conservatrices de l'appareil censorial.

¹⁷⁸ Buhler, Pierre. *Op. cit.*, pp. 310-314.

¹⁷⁹ Sowa, Leon Andrzej. *Op. cit.*, pp. 244-250.

II.4.5.2. Les intellectuels polonais, d'évêques à pasteurs

Mais les jeux d'alliances et de recomposition survenus au sommet du Parti n'étaient, en fin de compte, que le reflet des troubles qui agitaient sa base¹⁸⁰. Or, ces troubles avaient été initiés par la mort de Staline et les difficultés économiques, certes, mais pas seulement. Une série de prises de position inattendues dans le champ culturel avaient largement contribué à raviver le débat.

Dès 1953, Jerzy Andrzejewski, l'un des théoriciens les plus radicaux du dévouement littéraire au Parti, écrivit une nouvelle à la tonalité fantastique, *Lamentation d'une tête de papier*¹⁸¹, dans laquelle il faisait référence à un incident peu reluisant de sa biographie, son évanouissement à la tribune lors d'un discours de félicitation tenu à l'occasion de l'anniversaire de Maria Dąbrowska, après qu'il a observé Janina Broniewska, dignitaire communiste, souffler quelque chose à l'oreille de Paweł Hofman, alors tout-puissant directeur du Comité Culturel, et qu'il en ait déduit avoir commis un impair idéologique, ce qui lui valut de s'effondrer inconscient sur l'estrade¹⁸². La nouvelle tissait la vision étrange d'un orateur qui déroulait un discours vide de sens que ses auditeurs écoutaient poliment avant de se mettre à s'enrouler la tête de papier journal. Au terme de son discours, l'orateur se rendait aux sanitaires et constatait en se contemplant dans le miroir que son visage était également enturbanné dans du papier journal. La dénonciation de l'absurdité des rituels collectifs de répétition de slogans connus de tous faisait de cette œuvre un premier écart clair d'avec la ligne idéologique du Parti. Si cette œuvre ne fut pas autorisée à la publication et ne circula à l'époque que sous forme de tapuscrit au sein des milieux littéraires, la déstalinisation brutale qu'elle annonçait chez son auteur fit déjà forte impression et ouvrit la porte à l'expression de doutes chez ses confrères de plume.

C'est avec la publication en août 1955, dans la revue *Nowa Kultura*, du *Poème pour adultes* d'Adam Ważyk, ancien commissaire politique de l'Armée rouge, que le débat devint ouvertement public¹⁸³. Ce texte, consacré à la nouvelle cité industrielle de Nowa Huta, prenait à rebours tous les stéréotypes des enquêtes de terrain, alors très en vogue dans la presse : description sans concession des conditions miséreuses de travail et de logement, révélation de l'inavouable prostitution des ouvrières, récit de la démoralisation par la collectivisation. Il n'y a jusqu'à son titre qui ne soit une provocation, laissant entendre qu'il fallait une certaine maturité, possiblement idéologique, pour pouvoir se confronter à cette vérité crue. Sa charge critique a fait supposer qu'il s'agissait, en réalité,

¹⁸⁰ Pomian, Krzysztof. *Le Parti, l'appareil et la base*. in Pomian, Krzysztof. *Pologne : défi à l'impossible ?*. Paris, Les éditions ouvrières, 1982, pp. 45-60.

¹⁸¹ Andrzejewski, Jerzy. *Wielki lament papierowej głowy* [Complainte d'une tête de papier]. *Świat*, n°36, 1956. Repris dans le recueil *Niby gaj* [Un soi-disant oiseau]. Varsovie : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.

¹⁸² Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Op. cit.*, pp. 225-227.

¹⁸³ Ważyk, Adam. *Poemat dla dorosłych* [Poème pour adultes]. *Nowa Kultura*, n°34, 1955.

d'une commande des réformateurs proches de Gomułka en vue de dénoncer le bilan des conservateurs staliniens et de fragiliser leurs positions. Cela expliquerait que ce texte ait pu recevoir l'assentiment du rédacteur en chef de l'époque, Paweł Hofman (auquel cette publication couta tout de même son poste), et des appuis politiques pour obtenir l'*imprimatur* de la censure. Quoiqu'il en soit, il fut avidement lu et commenté par les milieux ouvriers qui confirmèrent y retrouver leur quotidien et saluèrent la sincérité du poète, initiant un débat qui allait profondément indisposer le pouvoir¹⁸⁴.

En 1956, Kazimierz Brandys, ancien auteur prolifique de romans soc-réalistes, s'interrogea dans la nouvelle *La défense du « Grenade »* sur les mécanismes de persuasion des artistes. Un haut fonctionnaire de la Culture, le Dr Faul, se montre d'une efficacité démoniaque, empruntée au Dr Faust dont il est une variation, lorsqu'il s'agit de convaincre une troupe d'acteurs de jouer une pièce soc-réaliste médiocre malgré leur fascination pour le théâtre révolutionnaire d'avant-garde. Par ailleurs, le titre de la nouvelle, qui est aussi celui du théâtre où se produit cette troupe, est un clin d'œil à la ville que sa résistance héroïque au siège de l'inquisition n'empêcha toutefois pas de tomber. Le croisement de ces motifs permit à l'auteur d'écrire l'histoire de son envoûtement stalinien, et partant, de s'en exorciser¹⁸⁵.

Ainsi, en Pologne, les fanatiques de la première heure furent-ils les premiers à chercher à décrire et décrier le fanatisme qui les avait rongés. Et si cette démarche avait encore un caractère essentiellement introspectif, si elle portait les traces d'un certain égotisme corporatiste, elle n'en était pas moins une première phase dans la reconquête d'un statut d'autorité morale, indépendant de la reconnaissance du Parti. Ce dont témoignent ces ouvrages, c'est en quelque sorte de la résilience victorieuse du *ketman*, de la germination tardive de la part d'hétérodoxie intime que cultivaient au secret les anciens porte-voix du régime.

En termes canoniques, il s'agissait pourtant encore de chercher une voie d'assainissement interne par la dénonciation d'une logique de radicalisation et de la stérilité de ses effets. Les appels à l'abolition du canon communiste étaient, eux, cantonnés aux milieux souverainistes de la droite que leur antisémitisme obsessionnel décrédibilisait lourdement. Ce que la prise de pouvoir de Gomułka représenta pour les artistes polonais, c'était l'espoir d'un débat franc, dans la continuité de celui qui avait précédé sa prise de fonction, sur les mesures correctrices à apporter au régime. Les milieux intellectuels se prononçaient notamment en faveur d'une démocratisation de la structure du pouvoir, parce qu'ils pensaient, de la sorte, pouvoir retrouver un rôle de compas moral de l'action politique. Cet espoir entraînait néanmoins en collision avec le « rôle dirigeant du Parti », qui était compris par ses

¹⁸⁴ Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Op. cit.*, pp. 249-254.

¹⁸⁵ Brandys, Kazimierz. *Obrona « Grenady »* [La défense du « Grenade »]. *Twórczość*, n°1, 1956.

membres comme imprescriptible et absolu, et donc inaccessible à tout partage, même marginal, avec d'autres groupes sociaux. La trajectoire de cet espoir déçu fut incarnée de façon exemplaire par la revue *Europa* qu'Andrzejewski essaya de mettre sur pied¹⁸⁶. Cette revue d'opinion devait couvrir en les croisant les questions culturelles et politiques, non seulement en Pologne mais aussi dans une perspective plus large, ouverte sur l'Europe. Ce projet, conçu au cours de l'année 1957, fut brusquement rejeté par Gomułka qui s'agaga de la liberté de ligne éditoriale que la composition des membres de sa rédaction — pour la plupart identifiés comme des francs-tireurs — laissait supposer. Après avoir essuyé ce refus, une partie importante des porteurs de ce projet, Jan Kott, Stanisław Dygat, Mieczysław Jastrun, remirent leur carte au Parti en novembre 1957¹⁸⁷.

Il ne s'agissait pas là d'un geste creux. En signifiant leur défection de la communauté des bâtisseurs du communisme, ces artistes s'apprêtaient à entrer activement en dissidence. Ils compensèrent la perte du confort que garantissait l'inclusion collective, la privation du soutien matériel de l'État, par la récupération sinon d'une liberté de parole, au moins d'une liberté de penser. Ils s'affranchirent de toute fidélité aux prescrits idéologiques du Parti pour entamer une réflexion autonome sur l'avenir de leurs idéaux de jeunesse. En d'autres termes, ces artistes renoncèrent à la tentation de devenir évêques pour se faire ermites, des pieux relégués aux confins de la communauté auxquels on reconnaît toutefois une certaine clairvoyance, acquise à force de méditation solitaire. Gomułka, grand lecteur à ses heures, se sentit directement visé par cet affront. Son désamour de la critique trouva dans ce geste de défiance le motif d'une hostilité durable envers le monde littéraire, laquelle allait empirer au cours des ans et de la multiplication des actes de contestation issus du monde intellectuel.

Et ils ne tardèrent pas à se multiplier. En 1959, le X^e Congrès de l'Union des écrivains publia une résolution hostile à la politique d'édition du Parti et à la censure¹⁸⁸. En 1964, Antoni Słonimski, l'ancien président de l'Union des écrivains, déposa au bureau du premier ministre une lettre, signée par 34 intellectuels de renom, dans laquelle ces derniers invoquaient la constitution pour faire valoir leur droit à la libre expression¹⁸⁹. En 1964, Jacek Kuroń et Karol Modzelewski rédigèrent une « lettre ouverte au Parti » où, tissant une réflexion marxiste, ils concluaient sur la nécessité pour la classe ouvrière d'organiser « une révolution antibureaucratique » pour restaurer une « authentique démocratie socialiste »¹⁹⁰. Cette dernière constituait un vrai tournant. Ces jeunes militants

¹⁸⁶ Sowa, Leon Andrzej. *Op. cit.*, pp. 275-276.

¹⁸⁷ Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Op. cit.*, pp. 297-301.

¹⁸⁸ Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Ibid.*, p. 309.

¹⁸⁹ Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Ibid.*, pp. 321-334.

¹⁹⁰ Kuroń, Jacek et Modzelewski, Karol. List otwarty do Partii [Lettre ouverte au Parti]. Paris : Instytut Literacki, 1966.

d'opposition n'imaginaient déjà plus réformer le Parti de l'intérieur, ils voulaient désormais le renverser de l'extérieur pour lui substituer une structure neuve, même si celle-ci tirait encore sa légitimité du canon, quoique soumis à une relecture tout à fait hétérodoxe pour l'époque. Enfin, en 1966, le philosophe Leszek Kołakowski et son assistant Krzysztof Pomian commémorent l'anniversaire des dix ans de pouvoir de Gomułka en dressant, au cours d'une conférence à l'université de Varsovie, un bilan extrêmement sévère de son action sous les applaudissements des étudiants¹⁹¹.

II.4.5.3. Prague 1956, une déstalinisation différée

On a souvent parlé, dans le cas tchécoslovaque, d'une déstalinisation manquée. Alors que les événements de Poznań et la revitalisation du débat public portaient Gomułka à la tête du Parti, alors que l'audace des plans de réforme d'Imre Nagy provoquait une intervention de l'armée soviétique et des combats de rue meurtriers en Hongrie, en Tchécoslovaquie les archives n'ont gardé les traces que d'une prise de parole frondeuse des poètes František Hrubín et Jaroslav Seifert à l'Union des écrivains, d'une résolution sans suite de l'Union des étudiants et d'une manifestation de solidarité annulée en raison du petit nombre de participants¹⁹².

On peut identifier deux facteurs clefs à cette absence : l'un, chronologique et l'autre, économique. D'une part, la transition du Premier Secrétaire à la tête du Parti eut lieu plus tôt que dans les autres républiques populaires. En effet, alcoolique et atteint de syphilis, Gottwald fut victime d'une rupture d'anévrisme peu après son retour des obsèques de Staline. Il y succomba le 14 mars 1953¹⁹³. Il fut remplacé par un homme de l'appareil du Parti, Antonín Novotný, qui bénéficia dès lors de quelques mois précieux pour asseoir son autorité avant que la propagation des révélations de Khrouchtchev ne suscite l'émoi populaire. Cela revêtait pour lui une importance d'autant plus cruciale qu'il avait été personnellement impliqué dans l'orchestration des procès politiques de Prague et qu'il s'était donc rendu coupable d'« empiètements sur la légalité socialiste ». Sa fortune chronologique tint donc au fait d'avoir pu feindre appartenir à une génération de dirigeants poststaliniens, tout en mobilisant l'entièreté de l'appareil d'État pour masquer la continuité du personnel politique et de ses pratiques de gouvernement. Le maintien de cette chape de plomb ne fut ventilé que par la création de deux commissions de révision des procès politiques, dites commissions Barák, du nom de leur rapporteur, autorisées à révéler des compromissions mineures, d'ailleurs le

¹⁹¹ Buhler, Pierre. *Op. cit.*, p. 401.

¹⁹² Blaive, Muriel. *Op. cit.*, p. 15.

¹⁹³ Kaplan, Karel. *Mocní a bezmocní* [Les puissants et les sans-pouvoirs]. Toronto : Sixty-Eight Publishers, 1989, pp. 34-35.

plus souvent imputées à des rivaux politiques du Premier Secrétaire, lesquelles étaient exploitées médiatiquement comme des gages de l'effort d'assainissement interne du Parti.

D'autre part, en 1956, comme déjà mentionné ci-avant, la situation économique en Tchécoslovaquie était relativement confortable. Et cela à plus forte raison si on la compare à celle de ses voisins immédiats. Si l'on convient que le salaire réel moyen d'un citoyen polonais en 1949, année charnière de la stalinisation du pays, équivalait à 100 (alors qu'il était de 118 en 1938 et n'était déjà pas plantureux), il passa à 108 en 1950 pour redescendre à 88 en 1953 et ne remonter à 98 qu'en 1955¹⁹⁴. La situation était encore plus dramatique en Hongrie, où un salaire réel moyen de 100 en 1948 avait été de 134 avant la guerre, s'était effondré à 78,3 en 1953 pour ne péniblement remonter qu'à 89,9 en 1955¹⁹⁵. La situation de départ de la Tchécoslovaquie était bien différente. Elle ne devait pas intégrer économiquement de nouveaux territoires, ou compenser la perte d'anciennes provinces (à l'exception de la Ruthénie subcarpatique). L'empire austro-hongrois avait investi dans l'industrialisation des Pays tchèques et la I^{ère} République avait mis à profit l'entre-deux-guerres pour développer cet outil et s'acquérir de vastes marchés dans l'économie européenne. Sous l'occupation, le pouvoir nazi réquisitionna et, dans certains cas, modernisa cet appareil industriel pour l'intégrer à son économie de guerre. Les dégâts matériels à déplorer étaient donc marginaux. Quant à la population civile, elle fut mobilisée en qualité de main d'œuvre et subit des pertes incomparablement moindres que celles des autres pays de la région. Si l'intégration au Comecon et la priorité subséquente accordée à la production d'équipements au détriment de celle de biens de consommation entraîna un ralentissement économique, la transition de pouvoir de 1953 fut l'occasion pour Novotný de rompre avec le plan quinquennal en cours pour lui substituer deux plans annuels inspirés des recommandations économiques de Malenkov, le rival de Khrouchtchev, mettant l'accent sur l'agriculture et les biens de consommation. C'est ce qui fit dire à Ivo Ducháček que Novotný s'était essayé à la mise en place d'un régime « stalenkoviste » inédit, soit une combinaison de détente économique malenkovienne et de politique répressive stalinienne¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Blaive, Muriel. *Op. cit.*, pp. 171-172

¹⁹⁵ Blaive, Muriel. *Op. cit.*, pp. 153-155.

¹⁹⁶ Pernes, Jiří. KSC v roce 1956 : nesnadné dědictví stalinismu [Le PCT en 1956 : un délicat héritage du stalinisme]. in Kalous, Jan et Kocian, Jiří (ed.). Český a slovenský komunismus (1921–2011) [Le communisme tchèque et slovaque (1921-2011)]. Prague : Ústav pro soudobé dějiny AV ČR - Ústav pro studium totalitních režimů, 2012, pp. 117-125.

II.4.6. Le Printemps de Prague

II.4.6.1. Les conditions d'une déstalinisation accélérée

Si, en Pologne, on avait allumé la flamme d'un espoir réformiste pour l'éteindre prestement, faisant croire un temps à la possibilité d'un assainissement interne du canon, en Tchécoslovaquie, c'était une entreprise qui avait été maintenue en suspens tant que durait le contrat social « stalenkoviste ». Ce contrat se heurta néanmoins aux réalités du ralentissement économique qui survint au début des années 1960. La croissance économique se tassa en 1961, stagna en 1962 et connut une récession de 3% en 1963¹⁹⁷. Les pénuries de viande, d'œufs et de légumes se répandirent à travers le pays. Ces résultats catastrophiques contraignirent les autorités à s'ouvrir à la possibilité de réformes économiques. Un groupe de chercheurs attachés à l'Institut d'économie de l'Académie des sciences profitèrent de cette opportunité pour critiquer la politique du gouvernement et suggérer que ce dernier s'inspirât de principes en vigueur dans l'économie de marché pour renouer avec la croissance. C'est autour de ce débat économique que vinrent se greffer des débats subsidiaires sur sa mise en œuvre, lesquelles se portèrent donc naturellement sur les meilleures structures politiques pour ce faire. Bien vite, c'est sur ce débat, désormais politique, que se concentra l'attention du public¹⁹⁸. Les artistes furent parmi les premiers acteurs de ce débat, revendiquant non seulement que des réformes politiques soient mises en chantier mais aussi que celles-ci fassent l'objet d'une véritable discussion, qu'ils déclaraient vouloir nourrir de leurs œuvres.

La conférence qui se tint en mai 1963 au château de Liblice pour commémorer les quarante-vingt ans de la naissance de Franz Kafka eut à cet égard une importance capitale. Alors que son œuvre n'avait jamais été explicitement interdite, elle relevait malgré tout de ce que l'on qualifiait alors de « décadence bourgeoise » et avait donc été soigneusement ignorée des autorités littéraires. La coïncidence de l'absurdité que Kafka percevait dans la modernité et celle observable dans le quotidien du bloc soviétique ne put être entièrement gommée des échanges académiques. Sa réhabilitation par un corps scientifique international participa à la levée du tabou sur son œuvre et servit d'impulsion à l'intervention critique des intellectuels dans le débat public¹⁹⁹. Cette conférence s'inscrivait d'ailleurs dans un débat plus vaste, ouvert par la promesse faite au XII^e congrès du KSČ de 1962 d'observer plus de souplesse dans le « centralisme démocratique » et donc d'autoriser les périodiques culturels

¹⁹⁷ Gauron, André. Le nouveau cours d'Ota Šik. in Rupnik, Jacques et Fetjő, François (ed.). Le Printemps tchécoslovaque 1968. Bruxelles : Éditions Complexe, 1999, p. 95.

¹⁹⁸ Gauron, André. *Op. cit.*, pp. 96-97.

¹⁹⁹ Voir à ce sujet Kusák, Alexej. Tance kolem Kafky : Liblická konference 1963 [Danses autour de Kafka : la conférence de Liblice de 1963]. Prague : Akropolis, 2003.

à contribuer plus ouvertement au débat public²⁰⁰. Cette déclaration de principe se heurta pourtant à l'interprétation qu'en eurent, entre autres, les revues *Literární noviny* [Les nouvelles littéraires] et *Tvář* [Le visage]. Très vite il leur fut reproché d'« assumer la fonction d'interprètes autonomes de la ligne politique du Parti — plus spécialement lorsqu'ils concentrent leur attention sur d'importantes questions internes au Parti à propos desquelles les plus hauts organes du Parti ont déjà exprimé clairement leur position²⁰¹ ». Le Parti était donc prêt à tolérer des discussions entre convertis, sous l'autorité de ses prêtres, mais nullement des débats qui s'enhardissent à interroger ces statuts et nivellent la valeur des propos des uns et des autres. Le Comité central s'efforça alors de réduire l'autonomie des *Literární noviny*, devenus le foyer de la pensée réformiste, en imposant des changements au sein de sa direction et en réduisant les subsides²⁰². L'Union des écrivains dénonça publiquement cette mesure, ce qui lui valut à son tour de se voir retirer la gestion de la maison d'édition *Československý spisovatel* dont les revenus lui assuraient une indépendance financière appréciable²⁰³. La revue *Tvář* allait encore plus loin puisqu'elle mobilisait la pensée de philosophes non-marxistes dans ses analyses et préférait dénoncer la retenue du camp des réformistes plutôt que de s'engager dans un débat avec les dogmatiques qu'elle jugeait inutile²⁰⁴. Cette posture horrifiait les autorités et irritait les réformistes. La réduction de ses soutiens permit au Parti de fermer le journal en 1966. Néanmoins, la frustration continuait de croître au sein du champ littéraire à mesure que la censure, sous le feu d'une critique constante, reflétait. La conjugaison de ces deux phénomènes mena à l'explosion du IV^e Congrès de l'Union des écrivains qui se tint fin juin 1967, où Milan Kundera, Ludvík Vaculík, Pavel Kohout, Antonín Liehm, Ivan Klíma, Václav Havel et d'autres tinrent des discours extrêmement critiques vis-à-vis du régime, l'accusant avant tout de se maintenir par la seule grâce d'une censure inique²⁰⁵.

Ce que cet élan de déstalinisation présenta de spécifique parmi les artistes et les intellectuels, c'est qu'il se donna la censure comme cible principale : c'est elle qui devait incarner dans leur discours l'immobilisme du régime et le principe de sa calcification. Par sa vitalité soudaine, ralliée par de nombreux groupes sociaux (syndicats, presse, citoyens et aile réformiste du Parti), ce

²⁰⁰ Končelík, Jakub ; Večeřa, Pavel et Orság, Petr. Dějiny českých médií ve 20. století [Histoire des médias tchèques au XX^e siècle]. Prague : Portál, 2010, pp. 131-137.

²⁰¹ Šámal, Petr. *Op. cit.*, p. 1149.

²⁰² Kusin, Vladimír. The intellectual Origins of the Prague Spring [Les origines intellectuelles du Printemps de Prague]. Cambridge : Cambridge University Press, 1971, pp. 53-59.

²⁰³ Šámal, Petr. *Op. cit.*, p. 1150.

²⁰⁴ Kaczorowski, Aleksander. Zemsta bezsilnych [La revanche des sans-pouvoirs]. Wołowiec : Czarne, 2014, pp. 120-137.

²⁰⁵ Kaplan, Karel. « Všechno jste prohrali ! » [« Vous avez tout perdu ! »]. Prague : Ivo Železný, 1997, pp. 103-125.

mouvement parvint à éroder la position du Premier Secrétaire. Ce dernier, fidèle à de vieilles méthodes, résolut de reporter le blâme pour ces dysfonctionnements sur un ennemi intérieur, en l'espèce les « nationalistes » slovaques du KSČ. Ce faisant, il mit en branle un mécanisme d'autodéfense de ces « nationalistes » qui devait faire douter Brejnev de sa capacité à assurer la cohésion du Parti et décida le Premier Secrétaire Soviétique à pousser son homologue tchèque vers la sortie pour lui substituer un homme de sa connaissance dont il pensait — à tort — qu'il lui serait docile²⁰⁶. Lors de sa prise de fonction, Aleksander Dubček, au lieu de chercher à réprimer les postulats de son aile réformiste en pleine expansion, choisit de partiellement les rallier et de se mettre à l'écoute du pluralisme des voix du Parti. Il devint donc le porte-drapeau d'une démocratisation des instances de pouvoir, qui fut résumée dans un « plan d'action » publié le 5 avril 1968, dont les mesures principales prévoyaient la dissociation des instances du Parti et des rouages de l'État, ce qui laissait supposer le relâchement de l'étai de la Sécurité sur la société, ainsi que la révision du principe de « centralisme démocratique » léniniste afin que ce dernier puisse servir de plateforme à un débat²⁰⁷. Naturellement, ce double mouvement d'autorisation de la critique et de désarmement de la Sécurité présentait des risques importants de basculement vers un fractionnisme qui eût entraîné, à terme, un authentique pluralisme politique. Pareille perspective était considérée au Kremlin comme un danger pour la stabilité du canon soviétique, non seulement en Tchécoslovaquie, mais par force d'exemple, dans l'entièreté du bloc. Dubček fit donc l'objet de remontrances, accompagnées de menaces, auxquelles il refusa de céder²⁰⁸. Il hésita pourtant au moment de se donner l'entièreté des moyens de sa politique, ou du moins, manqua d'une certaine vision quant aux événements à venir. Il fit notamment limoger le 15 juillet 1968 le général Václav Prchlík pour avoir appelé à la révision du Pacte de Varsovie et avoir signifié, par cette déclaration, sa disposition à défendre le Printemps de Prague par les armes si cela devait s'avérer nécessaire²⁰⁹. Il repoussa les élections générales qui auraient pu faire office de plébiscite pour son action et, lorsque Moscou se fit pressant, ne convoqua pas de congrès extraordinaire de Parti comme l'avait fait Edward Ochab en 1956²¹⁰. La date du vote du « plan d'action », le 9 septembre, approchant et ne voyant pas Dubček se plier à ses injonctions,

²⁰⁶ Kaplan, Karel. *Československo v letech 1967–1969* [La Tchécoslovaquie dans les années 1967-1969]. Prague : Státní pedagogické nakladatelství, 1993, pp. 5-16.

²⁰⁷ Kaplan, Karel. *Ibid.*, pp. 17-18.

²⁰⁸ Felcman, Ondřej. *Československá reforma 1968-1969* [La réforme tchécoslovaque 1968-1969]. in Kocian, Jiří. *Slovníková příručka k Československým dějinám 1948-1989* [Dictionnaire de l'histoire tchécoslovaque 1948-1989]. Prague : Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, 2006, pp. 24-33. Accessible sur le site <http://www.usd.cas.cz/wp-content/uploads/Prirucka48_89.pdf>, dernière consultation en date du 01.04.2019.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Kaplan, Karel. *Op. cit.*, pp. 47-49.

Brejnev mobilisa 200.000 hommes du Pacte de Varsovie, soit plus du quadruple des troupes envoyées à Budapest en 1956, pour envahir le pays le 21 août 1968 et stopper net le processus de réformes²¹¹. La population manifesta sa colère par tous les moyens pacifiques à sa disposition mais, devant l'impréparation de ses autorités, n'eut finalement d'autre choix que de se résigner à cet état de fait. Et si plus de deux tiers des élus du KSČ se réunirent en un XIV^e Congrès extraordinaire dans l'usine ČKD de Prague pour y voter une résolution de condamnation de l'invasion, ce Congrès fut jugé nul et non avenue par la direction dubčekienne²¹².

En effet, lorsque le pouvoir soviétique reprit la main, il ne se contenta pas d'instituer un gouvernement de néostaliniens qui lui soient entièrement dévoués, il s'évertua également à faire détricoter les avancées libérales par les politiciens qui les avaient précédemment promues. Son premier geste en ce sens fut de faire signer à Dubček et ses plus proches collaborateurs, le 27 août 1968, après les avoir enlevés et séquestrés pendant plusieurs jours, le « protocole de Moscou » dans lequel ils s'engageaient à désavouer leur base et rétracter leur « plan d'action ». En acceptant de signer ce document, Dubček et ses collaborateurs espéraient parvenir à incarner un centrisme au nom duquel il pourrait sauvegarder une partie de leurs réformes. Dubček fut ensuite rapatrié au pays où il enchaîna les concessions politiques, toujours animé par le même espoir de sauver une partie de son héritage politique sans toutefois nullement y parvenir. La seule exception fut la concession aux Slovaques d'une autonomie accrue dans le cadre d'une réforme de la fédération. L'engouement prodigieux, forme de mandat populaire, dont avaient joui Dubček et son équipe, s'en trouva profondément déçu. Les reculades qu'ils paraphèrent de leurs noms de août 1968, date de l'invasion, à août 1969, date de leur éviction, non seulement trahirent les attentes de la société qui les avait soutenus, mais compromirent durablement à ses yeux le principe même d'engagement public. Cette lourde déception devait ternir moralement l'implication politique pour de longues années, suscitant un désengagement massif de la chose publique et un repli sur la sphère privée²¹³.

II.4.6.2. Une parenthèse libérale en procès canonique

Ainsi, au regard du canon, que fut le Printemps de Prague ? Avant toute chose, il naquit de la brèche que les échecs des années 1960 ouvrirent dans l'infailibilité du dogme. Par leur ampleur, ces échecs contraignirent le pouvoir à s'abreuer d'opinions neuves, rétablissant de facto un embryon de

²¹¹ Kaplan, Karel. *Ibid.*, pp. 61-67.

²¹² Pažout, Jaroslav. trad. Slowiková, Katarzyna. Czechosłowacja w okresie tzw. Praskiej Wiosny [La Tchécoslovaquie à l'époque du « Printemps de Prague »]. in Jurkiewicz, Małgorzata et Pieńkos, Jolanta. Rewolucje 1968 [Les révolutions de 1968]. Varsovie : Zachęta Narodowa Galeria Sztuki et Agora, 2008, p. 179.

²¹³ Pithart, Petr. La dualité du Printemps tchécoslovaque : société civile et communistes réformateurs. in Rupnik, Jacques et Fetjö, François (ed.). Le Printemps tchécoslovaque 1968. Bruxelles : Éditions Complexe, 1999, pp. 77 - 86.

débat, quoiqu'encore cantonné à des formulations strictement canoniques. On vit néanmoins émerger deux interprétations divergentes du dogme qui se distribuèrent en deux pôles : les adeptes du verrouillage d'un canon qui craignaient que toute modernisation ne le précipite sur la voie d'une décompression brutale, et la jeune garde des technocrates qui pensaient que des aménagements marginaux contribuant à son efficacité ne pourraient pas nuire à sa cohésion interne. Une fois que ce dualisme se fut déployé, le second pôle fut en quelque sorte débordé par les ralliements qu'il suscita. Les intellectuels et les artistes qui, les premiers, l'avaient rejoint, identifièrent la censure comme l'agent de la pétrification du dogme, et donc le frein réel de toute évolution sociétale. Leurs récriminations à son égard érodèrent sa légitimité, à tel point qu'elle dut faire acte de bonne volonté en autorisant une certaine publicité des débats. Profitant de l'aubaine, artistes et intellectuels transformèrent le débat en une réflexion sur les modalités mêmes selon lesquelles celui-ci avait lieu. En d'autres termes, le Printemps de Prague entra dans sa phase de maturité lorsqu'il devint un débat sur le débat, autrement dit une réflexion sur les formes du canon en application et de la censure dont elles procédaient. Ce méta-débat fut ainsi l'occasion d'une conceptualisation de la possibilité d'organiser une porosité profitable entre l'extérieur et l'intérieur du canon. Or, le canon autoritaire ne se survit que dans les conditions d'une pleine occupation de l'espace du discours public, sans quoi il est obligé de reconnaître la relativité de son dogme qui, pour peu qu'il se soit usé, s'effrite alors dangereusement. C'est précisément ce qui arriva en Tchécoslovaquie, une vague d'apostasies contagieuses qui contraint le canon autoritaire à s'ouvrir à d'autres canons, puis à admettre sinon leur égale valeur, du moins leur égal droit à l'expression.

C'est ainsi que dans les premiers mois qui suivirent la prise de fonction de Dubček, le débat s'infiltra jusque dans les instances censoriales. Le 12 février 1968, les fonctionnaires de l'Administration Générale de Supervision de la Presse (HTSD), en d'autres termes les censeurs eux-mêmes, firent publier une résolution dans laquelle ils incriminaient Jiří Hendrych, le membre du Comité central en charge du suivi des affaires culturelles, d'avoir dévoyé leur fonction²¹⁴. Au printemps, des comités ouvriers de défense de la liberté de la presse se formèrent spontanément et se donnèrent l'abolition de la censure comme objectif principal²¹⁵. La censure préventive fut effectivement suspendue par décret le 13 juin 1968, une mesure qui fut confirmée par voie législative le 26 du même mois²¹⁶. Simultanément, Josef Grohman, le directeur du Centre tchécoslovaque de la

²¹⁴ Šámal, Petr. *Op. cit.*, p. 1156.

²¹⁵ On trouvera, par exemple, la déclaration programmatique en faveur de la levée de la censure du comité de travailleurs des usines chimiques d'Ostrava dans Pecka, Jindřich (ed.). *Dělnické výbory na obranu svobody tisku (1968): Edice pramenů* [Les comités de travailleurs en faveur de la défense de la liberté de la presse : édition des sources]. Prague : Ústav pro Soudobé Dějiny AV ČR, 1993, p. 82.

²¹⁶ Šámal, Petr. *Op. cit.*, p. 1157.

Culture Livresque (ČsÚKK), à savoir l'administration en charge de la planification annuelle de l'édition, fut poussé à la démission. Avec son départ, c'est toute la planification centralisée qui s'effondra, laissant place à la création de nouvelles maisons d'édition indépendantes²¹⁷. Une Union des Entreprises d'Édition et de Librairie (Svaz českých nakladatelských, vydavatelských, a knihkupeckých podniků) fut mise sur pied pour régler, par voie collégiale, la question prégnante des attributions de stocks de papier²¹⁸.

Une fois toutes ces mesures mises en place, soit à la fin juin 1968, on put parler d'un rétablissement du canon libéral en Tchécoslovaquie, tempéré certes par la conscience que ses acteurs avaient du risque d'une intervention soviétique, mais qui allait parvenir à se prolonger, alimenté par l'indignation, encore quelques semaines après l'invasion des troupes du pacte de Varsovie. Cet épisode constitua une parenthèse inédite dans l'histoire du bloc soviétique. En effet, l'ouverture du canon présentait pour le Kremlin le risque d'une appétence similaire chez les pays voisins. Or, le long héritage léniniste ne laissait pas de doute quant au fait que le canon était la clef de voûte de sa cohésion.

Les craintes du Kremlin se trouvèrent effectivement confirmées lorsque fut publié le manifeste de Ludvík Vaculík *Deux mille mots* qui appelait les citoyens tchécoslovaques à former un mouvement autonome, externe au Parti, pour tendre vers la démocratisation de la sphère politique, et cela l'exact lendemain de la levée de la censure, soit le 27 juin 1968²¹⁹.

II.4.7. Les événements de mars

II.4.7.1. Censure des Aïeux

Après deux années de priorité donnée à la consommation, la Pologne de Gomułka retomba dès 1958 dans l'ornière d'une industrialisation forcenée, générant les mêmes effets d'accumulation au détriment de la consommation, et laissant la population dans le dénuement. Le niveau de vie de la Pologne était au début des années 1960 l'un des plus bas en Europe²²⁰. En outre, Gomułka, véritable autocrate, revint dès 1958 sur ses promesses de mise en place de dispositifs d'autogestion ouvrière et eut à cœur de centraliser et d'inféoder les syndicats au Parti²²¹. Dans le même esprit, il rétablit en

²¹⁷ Vondrová, Jitka (ed.). *Ekonomická reforma 1965–1969* [La réforme économique 1965-1969]. Prague et Brno : Ústav pro soudobé dějiny AV ČR - Doplňk, 2010, pp. 25-35.

²¹⁸ Šámal, Petr. *Op. cit.*, p. 1158.

²¹⁹ Vaculík, Ludvík. *Dva tisíce slov, která patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům, vědcům, umělcům a všem* [Deux mille mots qui appartiennent aux ouvriers, aux agriculteurs, aux fonctionnaires, aux scientifiques, aux artistes et à tous]. Prague : Literární listy, 27.06.1968.

²²⁰ Sowa, Andrzej Leon. *Op. cit.*, p. 294.

²²¹ Voir à ce sujet le portrait qu'en dresse Machcewicz, Paweł. *Władysław Gomułka* [Władysław Gomułka]. Varsovie : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1995.

interne un centralisme démocratique qui consolidait son autorité et lui permit d'appliquer une ligne prétendument centriste, à égale distance du dogmatisme et du révisionnisme (« la grippe et la tuberculose » selon ses propres termes) dont les représentants les plus notables furent exclus. Cette ligne se gardait pourtant bien d'ouvrir le débat à tout pluralisme d'opinions. Le magazine *Po prostu* qui avait été le porte-voix de l'Octobre polonais fut fermé dès 1957²²². Les activités du club de discussion *Krzywe koło* furent interdites à partir de 1962²²³. Les magazines culturels *Nowa Kultura* et *Przegląd Kulturalny*, suspectés de penchants révisionnistes, furent fusionnés en 1963 pour donner naissance au magazine *Kultura*, supposé faire oublier le magazine du même nom édité par Jerzy Giedroyc à Paris²²⁴. À l'activisme de cette reprise en main du Parti et de la sphère discursive faisait pendant un certain engourdissement des esprits critiques, comme ankylosés par le fatalisme géopolitique qui pesait sur la Pologne et que vint confirmer l'accession de Leonid Brejnev au poste de Premier Secrétaire du KPiCC en 1964. Cette torpeur morne de la vie publique, soutenue par une conjoncture internationale économiquement favorable au redressement du pays, devait être rétrospectivement qualifiée par les historiens de « petite stabilisation²²⁵ ».

Cela ne signifiait pas pour autant que le Parti s'était entièrement rallié derrière son Secrétaire. Le camp des Natoliniens, sorti perdant et quelque peu défait de la crise d'Octobre, se reforma petit à petit autour des cercles d'anciens combattants communistes et d'adhérents de l'association *Pax* des catholiques collaborant avec les autorités communistes. La faction ainsi constituée, dite des Partisans, prônait une approche nationaliste du communisme qui, dans les faits, se résumait à une purge du pays sur base raciale et antisémite. Elle était emmenée par le général Mieczysław Moczar qui fut nommé ministre des Affaires Intérieures en 1964 et profitait du relais médiatique du dirigeant de l'association *Pax*, Bolesław Piasecki, ancien leader d'avant-guerre du Mouvement Radical-Nationaliste Falanga, connu pour ses sympathies fascistes et son ancrage à l'extrême droite du spectre politique²²⁶.

Comme nous l'avions évoqué, la seconde moitié des années 1960 vit des représentants du monde de la culture et des membres du corps universitaire formuler publiquement des reproches à Gomułka, notamment pour ne pas avoir été à la hauteur des aspirations d'Octobre dont il s'était pourtant fait le champion. À court de perspectives pour le pays, acculé par ces critiques, Gomułka laissa la faction des Partisans exploiter le fait que bon nombre de ses critiques (Henryk Szlajfer, Adam Michnik, Karol Modzelewski, Antoni Słonimski) soient d'ascendance juive pour les discréditer sur

²²² Buhler, Pierre. *Op. cit.*, p. 373.

²²³ Sowa, Andrzej Leon. *Op. cit.*, p. 311.

²²⁴ Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Op. cit.*, p. 311.

²²⁵ Beauvois, Daniel. *Op. cit.*, p. 411.

²²⁶ Buhler, Pierre. *Op. cit.*, p. 394-396.

cette seule base ethnique. Ce discours antisémite se distilla au sein du Parti jusqu'à la guerre des Six Jours de 1967 qui fut l'occasion d'une première irruption de condamnations officielles du « sionisme » qui comportaient déjà une nuance de menace pour tout citoyen polonais susceptible de sympathies pour Israël²²⁷.

Cette tension devait se cristalliser autour d'un événement inattendu. La mise en scène par Kazimierz Dejmek des *Aïeux* d'Adam Mickiewicz qui ne dissimulait pas le rôle que les forces tsaristes jouèrent dans l'oppression des Polonais au XIX^e siècle. Le public réagit avec enthousiasme à ce qu'il perçut comme une allusion historique à la situation présente et prit pour habitude, de représentation en représentation, d'applaudir avec entrain les répliques les plus hostiles à l'occupant russe²²⁸. Informé, le Comité Central ordonna l'interruption de la pièce pour le 1^{er} octobre 1968. La dernière représentation, le 31 janvier, donna lieu à une manifestation d'étudiants, relayée dans les jours suivants par une campagne pétitionnaire en faveur du spectacle²²⁹. La section varsoivienne de l'Union des écrivains polonais, la plus frondeuse, convoqua une séance extraordinaire le 29 février pour voter une résolution de dénonciation de cette interruption. À l'occasion de ce congrès Jerzy Andrzejewski, Paweł Jasionica, Leszek Kołakowski, Antoni Słonimski et Stefan Kisielewski prirent la parole en des termes peu amènes pour la politique culturelle du régime, ce dernier n'hésitant même pas à parler de « dictature des ignorants²³⁰ », des termes devenus instantanément célèbres pour leur franchise brutale.

Craignant probablement de se faire déborder par la faction des Partisans, Gomułka résolut alors de passer à l'offensive. Les leaders du mouvement étudiant, Adam Michnik et Henryk Szlajfer, furent rayés disciplinairement du registre des étudiants²³¹. Cela entraîna un rassemblement de protestation des étudiants au cours duquel fut votée une motion réclamant la levée des sanctions à l'encontre de leurs leaders. Ce rassemblement — qui avait été anticipé par le pouvoir — fut brutalement dispersé par les forces anti-émeute et des collectifs d'ouvriers invités à se joindre « spontanément » à cette action de pacification. Cette intervention policière donna le signal de départ d'une campagne diffamatoire du pouvoir à l'encontre des intellectuels et des polonais d'ascendance juive²³². Celle-ci culmina le 19 mars 1969 avec l'allocution que donna Gomułka dans la salle des congrès du Palais de la Culture et des Sciences de Varsovie dans laquelle il dénonça tout azimut les

²²⁷ Oseka, Piotr. Marzec 1968 [Mars 1969]. in Jurkiewicz, Małgorzata et Pieńkos, Jolanta (ed.). Rewolucje 1968 [Les révolutions de 1968]. Varsovie : Zachęta Narodowa Galeria Sztuki et Agora, 2008, p. 135.

²²⁸ Oseka, Piotr. *Op. cit.*, p. 137.

²²⁹ Oseka, Piotr. *Op. cit.*, p. 138.

²³⁰ Buhler, Pierre. *Op. cit.*, p. 406.

²³¹ Buhler, Pierre. *Ibidem*.

²³² Eisler, Jerzy. Polski rok 1968 [L'année polonaise 1968]. Varsovie : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1995, pp. 286-295.

« sionistes » qui infiltraient l'État et leur collusion avec les écrivains signataires de la résolution de dénonciation de la censure, enjoignant ceux-ci à quitter le pays de leur plein gré ou à s'exposer à diverses mesures de rétorsion sanctionnant la duplicité supposée de leur allégeance²³³. Ce discours, préparé par tant d'autres, trouva une écoute favorable auprès d'une partie de la population qui se désolidarisa ouvertement des étudiants et des intellectuels mais surtout des Polonais d'ascendance juive. Cédant aux menaces et à l'hostilité ambiante, ces derniers furent près de 15.000 à quitter le pays dans les deux ans qui suivirent²³⁴.

II.4.7.2. Grèves de la côte

Ce premier recours à la brutalité du discours antisémite avait dévoilé toute la fragilité de Gomułka, à court de projets et désormais tout entier absorbé par le maintien de son équipe à la tête du Parti. Il connut néanmoins quelques succès à l'international dans les mois qui suivirent sa campagne de Mars. Il parvint à normaliser les relations de la Pologne avec la France et posa les bases d'une détente avec l'Allemagne Fédérale, autant d'avancées qui pavaient la voie à l'obtention de crédits internationaux qui pourraient irriguer une économie en rétrécissement constant²³⁵. Néanmoins, méfiant quant à cette dépendance, Gomułka préféra remettre le cap sur l'équilibre budgétaire en s'appuyant sur sa force de travail indigène, annonçant le 12 décembre 1970 une hausse des prix des denrées alimentaires de 8 à 40 %²³⁶. Cette mesure vexatoire et la date peu tactique de sa promulgation déclenchèrent dès le lendemain des grèves spontanées dans les chantiers et usines de la côte. Un important cortège d'ouvriers prit le chemin du centre-ville pour présenter ses doléances au siège local du Parti où ils furent violemment repoussés par des brigades motorisées de la police et des réservistes volontaires des milices civiles. Gagnée par la fièvre insurrectionnelle, la foule buta alors le feu au siège local du Parti. Ce geste symbolique fort inaugura trois jours de violence qui firent au moins 44 victimes parmi les ouvriers²³⁷. Le climat insurrectionnel devint si menaçant que le 18 décembre, le Bureau Politique du KPiCC adressa au Comité Central du PZPR une lettre de recommandation qui correspondait en tous points à une motion de défiance envers Gomułka, ouvrant ainsi officieusement la voie à son remplacement. Dès le lendemain, le Comité Central du PZPR approuva la candidature d'Edward Gierek au poste de Premier Secrétaire²³⁸.

²³³ Gomułka, Wiesław. Przemówienie na spotkaniu z aktywem warszawskim 19 marca 1968 rok [Discours de la réunion avec l'actif varsovien du Parti du 19 mars 1968]. in « Nowe Drogi », n°4 de 1968.

²³⁴ Buhler, Pierre. *Op. cit.*, p. 415.

²³⁵ Sowa, Andrzej Leon. *Op. cit.*, pp. 360-364.

²³⁶ Beauvois, Daniel. *Op. cit.*, p. 423.

²³⁷ Beauvois, Daniel. *Ibid.*, p. 424.

²³⁸ Beauvois, Daniel. *Ibidem*.

Edward Gierek était un communiste pragmatique qui s'était taillé une réputation de bon gestionnaire dans son fief de Silésie qu'il administrait depuis 1956. Ni idéologue, ni dogmatique, il s'était prudemment maintenu à distance des querelles internes des années 1960, ce qui lui permit d'incarner une voie médiane et de rallier les suffrages de l'actif du Parti. Tacticien efficace et personnage charismatique, il fit rapidement annuler la hausse des prix et en annonça le gel pour une période reconductible de deux ans, il effectua une tournée des usines en grève pour appeler les ouvriers à une contribution à l'effort commun et s'acquit une sympathie naissante de l'intelligentsia en promettant de financer la reconstruction du château de Varsovie détruit pendant la guerre. Il prit enfin soin d'écartier Moczar des cercles du pouvoir et parvint à se subordonner l'influence des Partisans²³⁹.

Gierek n'en dut pas moins faire face très tôt à des grèves locales et sporadiques qui lui signalèrent le danger d'une répétition des événements de 1970, et donc l'urgence d'imprimer un cours plus prodigue à l'économie nationale. Profitant de l'embellie des relations internationales, il contracta de nombreux crédits auprès de créanciers occidentaux, convaincu que la Pologne était au seuil d'un saut qualitatif de production qui allait lui permettre de rembourser sa dette sans trop de difficultés. Le dirigisme bureaucraté n'en restait pourtant pas moins la matrice économique du régime et ces injections ne purent dès lors véritablement réformer son modèle. En outre, cette prodigalité neuve était essentiellement captée par la classe des technocrates et ne profitait que marginalement à sa population²⁴⁰.

La Pologne vivait donc à crédit et à l'horizon de 1976 sa dette extérieure avait atteint des proportions qui menaçaient la solvabilité du pays. Voulant amorcer une courbe budgétaire correctrice, Gierek fit annoncer le 24 juin 1976 une augmentation des prix de biens de consommation courante de 27 à 60 %. Sans vraiment de surprise, des grèves se répandirent à travers le pays dès le lendemain. Deux foyers de contestation se distinguèrent rapidement par leur activisme, l'usine de tracteurs Ursus de Varsovie ainsi que la fabrique d'armement de Radom. La police intervint avec une grande brutalité pour briser ces grèves. Une cinquantaine d'ouvriers furent condamnés à des peines de cinq à quinze ans de prison²⁴¹. L'indignation était si forte que, le 23 septembre 1976, une quinzaine d'intellectuels fondèrent un Comité de Défense des Ouvriers (KOR) dont le rayonnement devint vite considérable²⁴².

Ce Comité se distinguait par plusieurs aspects. Tout d'abord, en s'appuyant sur les conclusions de la Conférence d'Helsinki de 1975 dans lesquelles les pays satellites du bloc soviétique,

²³⁹ Buhler, Pierre. *Op. cit.*, pp. 459-463.

²⁴⁰ Beauvois, Daniel. *Ibid.*, pp. 426-429.

²⁴¹ Sowa, Andrzej Leon. *Op. cit.*, pp. 407-409.

²⁴² Voir Lipski, Jan Józef. KOR [KOR]. Londres : Aneks, 1983.

en contrepartie des crédits de leurs interlocuteurs occidentaux, s'engageaient à respecter les droits de l'homme inscrits dans leur Constitution, le KOR revendiquait son droit à l'existence et la légalité de sa parole publique ²⁴³. Ensuite, le Comité réunissait des figures issues d'horizons très divers — anciens leaders des jeunesses communistes, intellectuels dissidents, étudiants de Mars ou ouvriers de Décembre — autant de groupes sociaux entre lesquels le Parti était parvenu jusque-là à maintenir une relative inimitié²⁴⁴. Par ailleurs, les démocraties populaires prises au piège de leur dépendance aux apports financiers extérieurs se voyaient obligées de ménager les susceptibilités occidentales et donc d'honorer leur engagement en observant une certaine parcimonie dans les représailles qu'elles exerçaient à l'encontre de ces dissidents. Enfin, le KOR était la première structure publique extérieure au Parti qui, au surplus, se montrait ouvertement critique vis-à-vis de sa doctrine dans des termes qui empruntaient à la défense des Droits de l'Homme propre aux Lumières, et donc distincts du vocable canonique alors en vigueur dans les cénacles du Parti.

II.4.8. La « normalisation » tchécoslovaque

Si la campagne de Mars choqua durablement les intellectuels de Pologne, elle cibra des groupes minoritaires de la population et ne fut pas suivie d'effets immédiats de renforcement des mesures policières à travers le pays. De plus, le climat de méfiance qui s'installa entre le pouvoir et l'intelligentsia devait connaître une modeste désescalade à l'occasion de la prise de pouvoir de Gierek en 1970.

La situation était bien différente en Tchécoslovaquie où l'entièreté de la société s'était laissée porter par l'espoir d'une réforme et d'une démocratisation du régime communiste. Le processus d'un retour à l'ordre soviétique, et donc de réaligement des intérêts nationaux sur les intérêts de Moscou, que l'on qualifia pudiquement de « normalisation », fut confié à un Slovaque, Gustav Husák, ancien détenu « nationaliste » des geôles staliniennes et ancien réformiste, guéri prestement de toute ambition de changement dans les jours qui suivirent l'invasion, qui présentait l'avantage de ne pas bénéficier de forts soutiens en interne au KSČ et d'être dès lors entièrement redevable à Moscou de son poste²⁴⁵.

Sous sa direction, le Parti mit en place un régime néostalinien qui présentait la particularité d'allier une répression politico-policière à un embellissement relatif des conditions de vie, réalisant ainsi une hybridation inédite entre communisme et consumérisme, le tout porté par un appareil

²⁴³ Buhler, Pierre. *Op. cit.*, pp. 513-522.

²⁴⁴ Voir à ce sujet ce qu'en raconte Jacek Kuroń dans son autobiographie Kuroń, Jacek. *Autobiografia* [Autobiographie]. Varsovie : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009, pp. 422-429.

²⁴⁵ Voir à ce sujet Mlynář, Zdeněk. *Mráz přichází z Kremlu...* [Le froid vient du Kremlin...]. Cologne : Index, 1978.

d'information et de propagande ramené à plus de discipline (quoique non sans difficultés²⁴⁶). Husák proposait de la sorte un nouveau contrat social à ses sujets : votre quiétude obéissante, à bonne distance de la chose publique, contre des satisfactions matérielles. En revanche, tout qui y contrevenait s'exposait à une batterie de représailles : rétrogradation professionnelle, privation de revenus, inaccessibilité de l'instruction pour les enfants, surveillance permanente et parfois incrimination judiciaire pour des motifs factices²⁴⁷.

S'abattit alors sur la société civile et ses élites intellectuelles un sentiment généralisé d'apathie qui ne fut brisé qu'avec la recomposition en 1976 par le dramaturge Václav Havel d'un petit cercle de dissidents qui osèrent dénoncer publiquement le procès de trouble de l'ordre public et moral intenté à un groupe de musiciens punks, *The Plastic People of the Universe*²⁴⁸. Cet embryon d'opposition, encore une fois fédéré autour de la question du droit à l'expression, devait poursuivre sa réflexion pour aboutir, au début de l'année 1977, à la signature par 243 personnalités d'une Charte dite « Charte 77 » appelant les autorités à honorer les accords d'Helsinki, et donc notamment à rétablir une authentique liberté de débat, perçue comme la condition *sine qua non* de toute amélioration de la vie publique²⁴⁹.

II.4.9. Le canon post-totalitaire

Si les deux nouveaux Premiers Secrétaires, Edward Gierek en Pologne et Gustáv Husák en Tchécoslovaquie, qui sécurisèrent leur position aux alentours de l'année 1970, n'avaient pas grand chose en commun (à commencer par l'usage différencié qu'ils avaient des moyens répressifs de l'appareil d'État à leur disposition), ils partageaient néanmoins une même conscience de la limite de leur action. Ils avaient l'un et l'autre tiré les conclusions des tentatives de réforme qui avaient précédé leur accession au pouvoir et avaient fait le constat de l'irréalisme de toute ambition qui excéderait la simple maintenance du régime, la défense du statu quo que leur prise de fonction avait scellé. Il

²⁴⁶ Sur la résistance des journalistes tchécoslovaques à leur « normalisation », voir l'article de Končelík, Jakub. Mediální politika a srpen 1968; Zřízení Úřadu pro tisk a informace jako služba moskevskému protokolu [Politique des médias et août 1968; Création du bureau de presse et d'information en tant que service au protocole de Moscou]. in Magál, Slavomír ; Mistrík, Miloš et Solík, Martin (ed.). Masmediálna komunikácia a realita II [Communication de masse et réalité II]. Trnava : Fakulta masmediálnej komunikácie UCM, 2009, pp. 203–219.

²⁴⁷ Ainsi que Milan Šimečka en fait l'analyse détaillée dans son essai Šimečka, Milan. Le rétablissement de l'ordre : contribution à la typologie du socialisme réel. Paris : François Maspero, 1979.

²⁴⁸ Kaczorowski, Aleksander. *Op. cit.*, pp. 268-272 ; Machovec, Martin. Od avantgardy přes podzemí do undergroundu [De l'avant-garde à l'underground, en passant par la clandestinité]. in Machovec, Martin (ed.). Pohledy zevnitř : Česká undergroundová kultura v svědectvích, dokumentech i interpretacích [Vues de l'intérieur : la culture underground tchèque dans ses témoignages, documents et interprétations]. Prague : Edice Scholares, 2008, pp. 128-133.

²⁴⁹ Marès, Antoine. *Op. cit.*, p. 428.

s'agissait là du basculement constaté par Arendt entre un totalitarisme alimenté en permanence par la promesse de son futur glorieux et un despotisme rétrograde qui tirait sa légitimité d'un passé travesti et mythifié²⁵⁰. Havel offre une description poignante de cet état de fait lorsqu'il retrace, dans son essai *Histoires et totalitarismes*²⁵¹, les efforts déployés par le pouvoir pour ralentir puis arrêter le cours de l'histoire, l'enfermer dans un cycle de reproductions de ses rites d'où serait exclu tout événement imprévu, afin que l'histoire suive le scénario immuable que lui a assigné le Parti et qu'elle cesse d'être la somme des menues histoires de ses citoyens. Pareille mesure devait servir de pierre angulaire au nouveau contrat social de conformisme consumériste établi entre le Parti et ses administrés.

C'était là, en somme, l'aboutissement logique de l'opération de raidissement totalitaire du canon. Résumons-nous. Le canon autoritaire type avait connu une mutation sous Staline qui consistait à renverser la hiérarchie des textes qui le fondaient pour substituer aux *textes primaires* les *textes secondaires*, soit les commentaires qu'il en édictait en sa qualité de Premier Secrétaire, vidant ainsi la doctrine de toute substance pour mieux la subordonner à l'usage de son autorité discrétionnaire. Une fois Staline décédé, ses successeurs se trouvèrent dans une posture délicate : il leur fallait condamner les dévoiements infligés au canon sans miner pour autant sa légitimité globale. Or, l'histoire venait de cruellement prouver que la doctrine léniniste sur laquelle il reposait comportait des défauts de taille, à commencer par le pouvoir sans limite qu'elle accordait au Parti, porte ouverte aux abus dont tous avaient eu à souffrir. En outre, ce défaut était précisément le dispositif qui permettait le maintien du Parti au pouvoir, et cela, contre la volonté de plus en plus explicite d'une part croissante de sa population. Le canon était donc piégé entre l'impossibilité d'un retour à une virginité originelle de la doctrine, durablement salie par la faillite manifeste de ses principes fondateurs, et l'impraticabilité de toute réforme qui risquait de mettre en branle son démantèlement (ainsi que cela s'était vu avec le Printemps de Prague et devait se confirmer avec la *perestroïka* de Mikhaïl Gorbatchev). Cette hémorragie de la croyance devait donc se poursuivre jusqu'à laisser le canon exsangue, purgé de tout soutien passionnel à sa doctrine, aux mains d'une caste de protecteurs cyniques que de rares privilèges et la crainte des accusations qui pourraient leur être adressées persuadaient de la nécessité de son maintien. Les *textes primaires* étaient donc secrètement raillés par tous, et peut-être même en premier lieu par ceux qui exigeaient qu'on feigne publiquement de les tenir en admiration, alors que les *textes secondaires* s'évertuaient à contenir cette érosion de la doctrine en la rassemblant en une poignée de principes, pas nécessairement les plus centraux à la pensée léniniste mais à n'en pas douter les plus indispensables à sa reconduction.

²⁵⁰ Arendt, Hannah. trad. Burget, Jean-Loup ; Davreu, Robert et Lévy, Patrick. Le système totalitaire. Paris : Seuil, 2002, p. 99.

²⁵¹ Havel, Václav. trad. Kahn, Daniel. Histoires et totalitarismes. (1987) in Havel, Václav. Essais politiques. Paris : Calmann-Lévy, 1989, pp. 161-187.

II.4.10. Le réalisme socialiste tardif

Cette mutation post-totalitaire du canon, sa réduction cynique à une poignée de principes garantissant sa reproduction, entraîna une modification comparable dans la sphère littéraire. Il convient de rappeler que le réalisme socialiste, tout comme le canon dont il procédait, ne fut jamais officiellement réformé et ne tomba qu'avec la chute du communisme en 1989²⁵². Cependant, lui aussi commença à jouir d'un statut ambigu dès après le décès de Staline. Les autorités étaient conscientes d'avoir abouti avec lui à une impasse esthétique mais il leur était malaisé de reconnaître une erreur de cette amplitude, aussi eurent-elles recours à une acrobatie fréquente dans la rhétorique communiste : la méthode était bonne, c'était le zèle excessif avec lequel elle avait été appliquée qui avait posé problème. Ce faisant, le régime s'épargnait la tâche dangereuse de s'essayer à produire et implémenter une nouvelle doctrine esthétique à travers l'entière du bloc, ce qui n'aurait pu se dérouler sans un débat explosif sur la légitimité de l'encadrement étatique de la création. Aussi fut-il choisi de prôner un respect « raisonnable » d'un certain nombre de prescrits qui restaient en vigueur. C'est ainsi que le réalisme socialiste fut en quelque sorte atténué et simplifié, qu'il devint une pelote de lignes directrices plutôt qu'un bréviaire d'instructions précises.

Ce bouquet resserré de prescriptions ne fit pas l'objet d'un débat public et nous n'avons pas trouvé de trace de son élaboration dans les archives du Parti ou des institutions censoriales. On peut néanmoins supputer sans prendre de risque excessif qu'il fut élaboré au sein des structures directrices des Partis nationaux sur base d'instructions du Kremlin avant d'être communiqué aux structures auxiliaires qui le relayèrent auprès des auteurs. Les auteurs furent donc des témoins privilégiés de cette reformulation condensée des prescriptions du réalisme socialiste tardif. L'un d'entre eux, le dissident et essayiste hongrois Miklos Haraszti, s'est évertué à consigner les imprécations censoriales qui lui furent alors adressées et à les reformuler en quatre règles minimales : *l'interdiction de l'autofinalité, l'innovation organique, le classicisme bureaucratique et le pouvoir du contexte*²⁵³. Explicitons les brièvement.

L'interdiction de l'autofinalité était une conséquence directe de l'organisation interne du canon autoritaire qui sacralisait un dogme à partir duquel devait s'articuler toute autre forme de pensée. C'est ainsi que, dans le régime soviétique, l'esthétique était devenue un simple expédient du politique. Analogiquement, l'art véritable était le modelage du réel, et la littérature n'était que son adjuvant. L'œuvre ne pouvait donc explorer vainement les ressources du matériau textuel qui la composait. La gratuité de pareille entreprise aurait fait offense aux immenses besoins du seul art authentique, l'édification du socialisme, vers la réussite duquel devait tendre toute son action.

²⁵² Aucouturier, Michel. *Le réalisme socialiste*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998, p. 125.

²⁵³ Haraszti, Miklós. *L'artiste d'État : de la censure en pays socialiste*. Fayard, 1983, pp 147-185.

L'œuvre ne pouvait donc jamais faire du ravissement littéraire son objectif premier, c'eût été là une débauche de moyens proche du gaspillage, un délit grave au regard de la juridiction soviétique.

Dans sa version renouvelée, sous la censure post-totalitaire du post-stalinisme, l'interdiction d'autofinalité s'assouplit pour devenir un gage rituel d'inscription de l'œuvre dans une perspective utilitariste qui tendait vers la conservation d'un ordre politique inchangé. Cet interdit était donc maintenu en vue de freiner toute velléité d'autonomisation de la sphère littéraire. En effet, la laisser s'autonomiser, c'eût été perdre tout contrôle sur sa propension à réhabiliter les procédés littéraires modernistes enfouis sous les couches d'interdiction de la censure, c'eût été délivrer son blanc-seing pour la réhabilitation de la tendance romanesque à introduire des décalages significatifs dans la représentation du réel afin d'en exposer les contradictions internes. Autrement dit, c'eût été permettre à la sphère littéraire de se débarrasser de l'obligation d'édification qui pesait sur elle pour restaurer son rôle d'analyse critique. Le pouvoir, relayé en cela par la censure, préférait donc prolonger l'apathie du littéraire en reconduisant cette interdiction de l'autofinalité.

Toutefois, le basculement d'une sommation permanente à se mobiliser pour la grande histoire au profit d'une invitation à jouir de sa seule histoire personnelle devait rendre obsolète le roman de production, typiquement construit comme le récit exemplaire d'un dévouement total de l'individu à la cause d'une humanité neuve. Il fallait donc autoriser l'avènement d'une littérature qui se fasse l'écho de cette révision à la baisse des ambitions d'une société civile désormais presque casernée dans ses appartements. Cela se traduisit par une recrudescence des romans à *thématique intimiste*, centrés sur la vie familiale et émotionnelle de leurs protagonistes, infusant l'idée que les menus soucis du quotidien constituaient l'horizon légitime de tout destin. Pour que pareille opération soit réalisable, il fallait toutefois qu'elle se dote des moyens littéraires de magnifier les aspects modiques d'une existence repliée sur son versant privé. Il fallait se pourvoir d'outils aptes à dramatiser le sentiment, les tracasseries de la domesticité, les affres des amours éconduites, etc. Pour ce faire, les auteurs se virent progressivement reconnaître un droit limité à l'usage d'innovations littéraires issues des courants occidentaux contemporains, pour autant que ceux-ci s'emploient à les incorporer à ce cadre littéraire strictement intimiste. C'est là le principe d'une *innovation organique*, instillée selon les seules doses que les autorités culturelles jugeaient propices à la prolongation de l'anesthésie du roman.

De façon générale, les genres étaient en quelque sorte des gammes de produits que les autorités choisissaient de mettre — ou pas — en production. Les plans d'édition établis sur base annuelle, servaient — comme on sait — de filtre aux ouvrages indésirables, écartés au profit d'autres jugés plus recommandables²⁵⁴. Les impulsions des fonctionnaires de la culture auprès des directeurs des maisons d'édition étaient décisives pour le renfort ou la diminution d'un genre particulier. C'est

²⁵⁴ Šámal, Petr. *Op. cit.*, pp. 1165-1170.

ainsi que l'on vit des genres basculer de l'indésirable au convoité à la faveur d'un réaligement politique. Ainsi, par exemple, la prose intimiste fut un tabou avant d'être érigée en un devoir. C'est à cela que tient le *classicisme bureaucratique*, à la possibilité d'établir par voie administrative les genres légitimes et d'en saturer le marché de l'édition jusqu'à en écarter les productions divergentes.

Si l'innovation ne pouvait être distillée qu'à petites doses et dans un cadre qui en prévenait toute émancipation incontrôlable, si le texte devait signaler qu'il n'était jamais son propre but et qu'il n'était que le moyen d'une cause qui le transcendait, c'était toujours, en dernière analyse, pour faire la démonstration de la conscience qu'il avait de son contexte de production, à savoir de son appartenance à un système idéologique auquel il était redevable d'un hommage protocolaire. Il n'était désormais plus attendu que chaque facette de l'œuvre reflète l'orthodoxie immaculée de son auteur mais elle se devait tout de même de lui adresser les révérences réglementaires pour lui signaler son allégeance, quitte à parfois l'admonester de quelques remontrances discrètes par la suite. C'est de cette façon que l'on entretenait le *pouvoir du contexte*, soit l'habitude de lire toute œuvre à l'aune de la relation qu'elle entretenait avec le cadre politique qui en avait autorisé la création. De sorte que même les œuvres qui faisaient preuve d'une relative défiance semblaient le faire avec l'aval du pouvoir, ce qui sapait la valeur des menues transgressions qu'on y voyait poindre. Le pouvoir ne manquait d'ailleurs pas de faire valoir cette magnanimité pour démontrer qu'il autorisait un certain type de critique, qualifiée pour l'occasion de constructive, et qu'il pouvait dès lors opposer à son intolérable contraire, une critique négative, à savoir une critique virulente qui ne cherchait plus à réformer le canon qui l'avait vu naître mais à le renverser en bloc pour lui en substituer un neuf.

Pour les autorités, ce confinement consenti induisait donc un certain degré de complicité des artistes puisqu'ils acceptaient tacitement que leur absence de protestation ou leur reproche mesuré fussent déchiffrés comme des témoignages de soutien au régime. Ce procédé de récupération d'une neutralité qui leur était pourtant imposée devait les pousser, dans la seconde moitié des années 1970, à prendre conscience de l'illusion du désengagement ou du militantisme tiède et, par conséquent, de la nécessité d'une dénonciation sans ambages du bâillon que leur nouait le pouvoir. Des essais sur la fonction de l'art tels que *Le monde non représenté* d'Adam Zagajewski et de Julian Kornhauser²⁵⁵ paru en 1974, ou encore *Le rapport sur la troisième renaissance musicale* d'Ivan Martin Jirous²⁵⁶ dont le samizdat circulait à partir de 1975, faisaient l'un et l'autre de l'authenticité et d'une

²⁵⁵ Kornhauser, Julian, and Adam Zagajewski. *Świat nie przedstawiony* [Le monde non représenté]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 1974.

²⁵⁶ Jirous, Ivan Martin. *Zpráva o třetím českém hudebním obrození* [Rapport sur la troisième renaissance musicale]. in Machovec, Martin (ed.). *Pohledy zevnitř : česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích* [Vues de l'intérieur : la culture underground tchèque dans les témoignages, documents et interprétations]. Prague : Pistorius & Olšanská, 2008, pp. 7-37.

représentation non-allégorique de la vérité les valeurs fondamentales sur lesquelles il convenait de reconstruire la légitimité de l'art qui, de compromis en compromis, s'était engagé sur la voie de sa compromission.

Ainsi, dans le segment chronologique qui s'étale du Printemps de Prague et des événements de Mars jusqu'aux procès des *Plastic People* et des ouvriers d'Ursus et de Radom, soit jusqu'à la résurrection d'une culture underground et d'un réseau d'officines clandestines qui fassent de l'authenticité de la parole, voire de la violence désinhibée d'une expression crue, un dispositif central de leur programme de rénovation de la culture, dans cet interlude fruste où les chances de publier d'un auteur (s'il n'était pas déjà inscrit sur les listes noires de ceux qui avaient été privés de ce droit) étaient directement fonction des concessions symboliques qu'il était prêt à faire — soit de 1968 à plus ou moins 1976 —, s'étend une courte décennie placée sous le signe de la négociation, d'une tractation permanente entre les principes directeurs énoncés ci-dessus et le refus de l'auteur de pleinement s'aligner idéologiquement. Ainsi, cette décennie fut le théâtre d'une retenue paroxystique : rarement frustration n'avait été aussi vive et rarement sa formulation n'avait été aussi efficacement empêchée.

III. L'écriture pantomime

III.1. Le roman et ses définitions

Le roman est un genre littéraire qui se caractérise par l'*extrême plasticité de ses formes*. Stanisław Witkacy n'hésitait pas à le définir, non sans provocation, comme un « sac dans lequel, sans prêter attention à la Forme Pure, on peut tout fourrer²⁵⁷ ». A en croire l'enfant terrible des lettres polonaises, l'unité du roman ne serait assurée que par sa clôture finale, définissant un périmètre d'interactions au sein duquel ses éléments tissent un réseau d'interdépendances qui assignerait à chacun d'entre eux une signification particulière, nourrie du contraste des éléments qui l'entourent.

Milan Kundera y voyait, lui, un *espace de densification des rencontres entre des personnages animés par des passions paradoxales*, poussés au-devant les uns des autres par le resserrement artificiel du récit²⁵⁸. Le rôle de l'écrivain est alors d'investiguer la raison de chacun en orchestrant entre eux des tensions qui réclament d'être médiées par une certaine parole, introspective et explicative, qui agit comme une analyse des principes qui les animent. Les personnages se trouvent donc être des incarnations de paradoxes dont l'entrechoquement réclame d'étudier la complexité.

Mikhaïl Bakhtine ne semble pas le désavouer, lui qui voyait dans le roman un espace de mise en contact des personnages et de leurs convictions ; le théoricien russe précisait néanmoins que le roman se distingue d'autres genres en ce que, fidèle à la tradition carnavalesque qui l'a vu naître, il tend naturellement à aplanir les hiérarchies qui, dans l'espace social, ont coutume de privilégier la voix des puissants au détriment de la voix des faibles²⁵⁹. Cette inclination au rétablissement d'une horizontalité des voix au sein du récit fournit au débat des *conditions optimales au développement d'une franchise inégalée*, aboutissant à un dialogue d'une profondeur seule accessible à cet exercice littéraire.

Enfin, Milan Kundera ajoute que l'écriture romanesque n'a de sens que si elle prolonge le geste fondateur du *Don Quichotte* de Cervantes, à savoir si elle *déchire le rideau de banalité* qui est

²⁵⁷ Witkiewicz, Stanisław Ignacy. O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne [De l'importance de la philosophie pour la critique et autres articles polémiques]. Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976, p. 159.

[worek, w który nie zwracając uwagi na Czystą Formę wszystko wepchnąć można]

²⁵⁸ Voir notamment la quatrième partie « Entretien sur l'art de la composition » et la septième partie « Discours de Jérusalem » de Kundera, Milan. L'Art du roman. Paris : Gallimard, 1995, pp. 89-116 et p. 185-194.

²⁵⁹ Voir à ce sujet : Bakhtine, Mikhaïl. L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. Paris : Gallimard, 1982. Bakhtine, Mikhaïl. La poétique de Dostoïevski. Éditions du Seuil, 1998. Bakhtine, Mikhaïl ; Aucouturier, Michel et Todorov, Tzvetan. Esthétique de la création verbale. Paris : Gallimard, 1984.

tombé sur nos existences, si elle dégage les détails de nos vies de la gangue d'évidence dans laquelle ils s'étaient pétrifiés pour les ramener à l'avant-plan de notre considération et nous forcer à les observer d'un regard neuf²⁶⁰. Par le décalage irréductible qui se forme entre le réel et sa représentation romanesque, l'auteur est amené à proposer et faire partager une certaine vision du monde qui n'a de sens artistique que lorsqu'elle permet d'en révéler les angles morts, d'en dissoudre les certitudes.

III.1.1. L'usage du roman par les communistes

Ainsi le roman est, au niveau le plus élémentaire de son fonctionnement, un genre littéraire tout à la fois *protéiforme* et *pluraliste*, *compassionnel*, *égalitaire* et *analytique*. Le but n'est pas ici d'établir lequel de ces théoriciens du roman a capté avec le plus de justesse son essence, ni lequel de ces qualificatifs prime sur les autres ; ce qui nous importe, c'est de lister ces traits marquants de l'écriture romanesque pour nous interroger sur ce qu'ils présentaient d'intérêt pour l'exploitation propagandiste à laquelle les destinaient les autorités communistes. En l'occurrence, l'écriture romanesque ne pouvait contribuer à l'édification du communisme que lorsque ses qualités étaient exploitées en vue d'intensifier l'*antagonisme entre des communistes vertueux et des bourgeois décadents*. C'est, entre autres, à cela que tenait l'admiration des Soviétiques pour le XIX^e siècle littéraire ; elle s'abreuvait à la source d'une nostalgie pour une époque où le roman convergeait avec les nécessités politiques du socialisme naissant, où il était devenu le véhicule artistique principal de nombre de ses combats, soit que ses capacités analytiques permettent de démasquer les hypocrisies bourgeoises, soit que son inclination compassionnelle insuffle un juste émoi pour le sort des plus démunis, soit que ses personnages aient permis d'incarner l'idée d'une société plus juste comme celle d'un projet raisonnable.

Toutefois, dès lors que son action devait porter sur une société communiste établie, plantée sur son canon comme une bâtisse sur ses fondations, le roman cessa d'intéresser les autorités pour ses qualités fondamentales. À nouveau, c'est là le sens de la neutralisation de ces dernières par la promotion d'un canevas romanesque rigide. Le programme soc-réaliste apparaît dès lors comme une obstruction stratégique à l'emploi des richesses de l'écriture romanesque, un appauvrissement planifié de ses fonctionnements, tablant sur un calcul révélateur de l'inflation de la pensée politique au détriment de tout autre mode de raisonnement : le basculement de l'histoire pouvait se dispenser d'une culture forte, il était avant tout un acte politique et si la culture lui refusait son appui, il lui substituerait sans regret une propagande autrement plus disciplinée.

On constate effectivement que le canon communiste, au moment de sa mise en place, prit soin d'inhiber l'essor de toutes les caractéristiques du roman. Au nom de la lutte contre le formalisme

²⁶⁰ Kundera, Milan. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2011, pp. 1022-1040.

bourgeois, les théoriciens du réalisme socialiste prirent soin de purger le roman de l'hétérogénéité de ses composantes. Désormais, seuls les éléments indispensables à l'édification du récit linéaire du triomphe de représentants du prolétariat sur leurs oppresseurs capitalistes étaient tolérés. L'accent ayant été déporté sur l'accessibilité de la narration, toute introduction de corps étranger qui vienne surseoir le déroulement limpide de cet affrontement manichéen était jugé comme parasitaire. C'est pourquoi on vit se mettre en place une *quasi disette des procédés narratifs* qui ne laissait à l'auteur guère d'autre possibilité qu'une narration à la troisième personne, omnisciente et truffée de jugements axiologiques, entrecoupée de passages dialogués dans lesquels les préjugés idéologiques et les sympathies auctoriales ne transparaissaient pas moins.

Ainsi, si le roman soc-réaliste pouvait encore se doter d'une galerie de personnages, ceux-ci ne pouvaient en aucun cas jouir d'un accès semblable à la parole, d'une même aptitude d'introspection, ni d'une autonomie rhétorique également convaincante. L'entièreté de leur être était *fonction de la justesse de leurs convictions politiques* dont leurs attitudes ne constituaient en quelque sorte que la prolongation mécanique et inéluctable. Et le dialogue qui devait constituer le succès spécifique de l'écriture romanesque se trouva dès lors converti en un monologue composé tour à tour d'enthousiasmes quasi lyriques pour la cause communiste et d'objections désolantes de platitude de ses critiques, ne formant finalement que les deux faces d'un même propos, jamais sérieusement mis en doute.

Ces procédés de représentation caricaturale des personnages, dont les vertus et les vices sont distribués de façon manichéenne en fonction de leur adhésion ou de leur rejet de l'orthodoxie, en font non seulement des êtres unidimensionnels, vierges de tout conflit intérieur, mais ils rompent toute possibilité de rapprochement compassionnel de l'auteur vis-à-vis de ses créations de papier. Le romancier ayant accepté le rôle de propagateur du nouvel ordre, il ne lui est plus loisible de s'adonner à une *introspection des penchants polémiques de son époque*, de les incarner et d'étudier leur genèse comme leur nature. Il intervient désormais en qualité de juge, et le paradoxe de son activité tient à ce que, démiurge de sa fiction, il ne puisse plus en aimer tous les êtres également : il doit désormais enfanter des anges pour les louer et des démons pour les vilipender. Ce contraste criard ne laissait plus guère de place pour l'humain et son cortège de nuances complexes.

Le roman ne pouvait non plus prendre les truismes de son époque pour cibles. On ne pouvait pourtant l'amputer de toute fonction cognitive, au risque que le roman ne tourne à vide, c'est pourquoi on convint de lui restaurer une raison d'être symétriquement contraire : le roman serait désormais *édifiant*. Alors qu'il avait fait l'analyse de son époque, il en réaliserait dès à présent la synthèse. Alors qu'il en avait démasqué les incohérences, il devait désormais les ramasser pour les ordonner en une plénitude harmonieuse. C'est probablement ce que Kundera avait en tête lorsqu'il qualifiait le

stalinisme tchécoslovaque d'époque lyrique²⁶¹. Bien que l'on ait continué d'y pratiquer des genres littéraires variés, ceux-ci ne se conformaient plus que très superficiellement aux singularités de leur genre, se livrant à une forme de façadisme stylistique. En réalité, ils étaient tous traversés par une même dynamique, un élan laudatif commun envers le pouvoir, transformant la moindre nouvelle, le plus insignifiant sonnet, chaque acte de chaque tragédie en une apologie de l'harmonie que ce pouvoir aurait instauré.

Ainsi le roman soc-réaliste fut conçu comme un procédé littéraire *uniforme* et *singulier*, *moralisateur*, *discriminatoire* et *synthétique*. Il n'avait donc plus rien de commun avec ce laboratoire d'étude de l'humain, à l'abri des sentences de son époque, où chaque voix avait une chance d'être entendue. Il devenait un simple exercice littéraire dont chaque élément réfractait directement la pensée de son auteur, une chaîne monologique d'opinions dont quelques objections médiocrement formulées, suivant une esthétique contrapuntique, venaient souligner la valeur.

Profondément contrarié dans son fonctionnement romanesque, le réalisme socialiste ne parvint assez naturellement pas à offrir de grands textes à la postérité littéraire. Sa déconvenue artistique fut de taille. Les manuels de littérature n'ont guère retenu que *La mère* de Maxime Gorki²⁶², une œuvre rédigée en 1907 — soit bien avant la théorisation et l'imposition du réalisme socialiste — que son propre auteur qualifiait d'ailleurs plus volontiers de « prolétarienne » que de « soc-réaliste ». Les innombrables imitations qui en furent tirées n'égalèrent jamais leur original. Les autorités se consolaient de ce relatif échec artistique en faisant le constat que celui-ci leur valait une maigre victoire politique : si la production romanesque était médiocre, à tout le moins était-elle inoffensive.

III.1.2. Le travail du rêve contre sa censure

Ce que nous voudrions étudier au cours des prochains chapitres est l'influence sur la création romanesque de la tension qui se fit jour au lendemain du Printemps de Prague et des événements de Mars entre l'amertume profonde des écrivains et leur parole empêchée. Pouvait-on feindre de respecter les principes directeurs du réalisme socialiste tardif tout en dénonçant le système qui les avait fait naître ? Et avec quelles conséquences sur la facture des œuvres ? Pareille médiation pouvait-elle susciter une recherche formelle féconde ?

Le constat le plus immédiat, maintes fois esquissé au cours de notre premier chapitre, est que pour parvenir à la propagation de contenus hétérodoxes dans un climat où la censure les refoule, la première et la plus naturelle des stratégies était de les travestir afin de les rendre admissibles à la

²⁶¹ Kundera, Milan. *La vie est ailleurs*. Paris : Gallimard, 1987, pp 292-300.

²⁶² Gorki, Maxime. trad. Huntzbucler, René. *La mère*. Paris : Les Editeurs français réunis, 1952.

diffusion. Ce travail de travestissement d'un contenu explicite illicite en un contenu implicite licite rappelle la description que donne Sigmund Freud du *travail du rêve* dans son ouvrage, *Le rêve et son interprétation*²⁶³. Le psychanalyste observait d'ailleurs lui-même : « Les phénomènes de censure et de distorsion du rêve correspondent jusque dans leurs moindres détails²⁶⁴. »

Qu'est-ce donc que ce travail du rêve ? Freud constate que le rêve nous parvient comme une série d'images assez lâchement liées entre elles qu'il désigne comme son *contenu manifeste*. En apparence dénué de sens, le contenu manifeste est pourtant régi par une logique que l'on peut, à force d'analyse, prétendre reconstruire. Il serait, en réalité, la résultante de la déformation d'un *contenu latent* qui lui préexiste mais ne peut se formuler librement. Ce contenu latent est la tentative d'assouvir dans son imaginaire un *désir*. Or, Freud postule que nos désirs sont tous, en dernière analyse, de nature sexuelle, ils trouvent leur origine dans le stade de notre développement sexuel infantile qui aurait été interrompu. Cette interruption est elle-même le fait des interdits sociétaux qui régissent les usages du sexe. Nous avons donc intériorisé des interdits que nous respectons scrupuleusement à l'état de veille, et cela sans que nous nous en rendions compte. Toutefois, l'état de relâchement psychique qui caractérise le sommeil permet à ces désirs de refaire surface. Or, le rêve est le gardien du sommeil, sa fonction est de protéger notre psyché des *stimuli* trop puissants afin qu'ils n'en perturbent pas l'activité régénératrice. Le rêve ne peut donc laisser ces désirs se formuler dans toute leur crudité car cette transgression des interdits inquiéterait le dormeur au point de le réveiller. Le rêve doit donc transformer ces désirs bruts en images admissibles. Il s'agit là d'une entreprise de travestissement dont le résultat doit tout à la fois satisfaire à l'expression d'un désir et masquer cette satisfaction. En d'autres termes, « [...] si le rêve est obscur, c'est par nécessité et pour ne pas trahir certaines idées latentes *que ma conscience désapprouve*. Ainsi s'explique le travail de déformation qui est pour le rêve comme un véritable *déguisement*²⁶⁵ ».

On voit bien ce que ce procédé a de commun avec le cas qui nous occupe. Des romanciers, après s'être vus priver de la réforme qu'ils appelaient de leurs vœux et avoir essuyé les quolibets des communistes, se retrouvaient confrontés à la nécessité délicate de racheter symboliquement cette défaite dans l'espace du texte, un espace certes imaginaire mais régulé par un cadre d'expression précis. Leur seul exutoire était donc — analogiquement à ce que décrit Freud — de procéder à leur

²⁶³ Freud, Sigmund. trad. Legros, Hélène. *Le rêve et son interprétation*. Paris : Gallimard, 1925.

²⁶⁴ Freud, Sigmund. trad. Strachey, James et Freud, Anna. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud : The interpretation of dreams (1st pt.)* [L'édition standard des œuvres psychologiques complètes de Sigmund Freud : L'interprétation des rêves (1^{er} vol.)]. Londres : Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1953, p. 143.

[The phenomena of censorship and of dream distortion correspond down to their smallest details.]

²⁶⁵ Freud, Sigmund. trad. Legros, Hélène. *Le rêve et son interprétation*. Paris : Gallimard, 1925, p. 128.

propre *travail du rêve*, à savoir maquiller leur désir brut en autant de représentations rendues sinon innocentes, du moins admissibles, de façon à ne pas déclencher l'alarme du censeur.

Le glissement que l'on observe entre la théorie initiale de Freud et sa résurgence dans la deuxième moitié du XX^e siècle centre-européen porte sur le domaine qui est frappé d'un interdit fondateur : sexualité pour la Vienne de fin de siècle, politique pour l'Europe centrale de la deuxième moitié du XX^e. Non pas que la tabouisation du politique puisse avoir écarté la tabouisation du sexe. Elles opéraient de concert, s'étant contentées d'inférer leurs interdits l'une de l'autre. On notera cependant qu'elles jouissaient alors d'un intérêt semblablement obsessionnel, que l'importance qu'on leur prêtait en avait fait un enjeu de débat si central qu'on avait craint de l'abandonner à l'opinion du commun et qu'on avait préféré le sanctuariser, statut qui en faisait un objet de vénération auquel on prêtait des qualités quasi magiques qui justifia que l'on en confie l'étude et la réglementation à des professionnels qui, à compter de ce moment, l'investirent toujours plus étroitement pour en réguler les pratiques²⁶⁶.

La question qui nous intéresse dans le cadre de nos recherches est de savoir comment opère le travail du rêve ? Freud lui attribue quatre mécanismes fondamentaux : la *condensation*, le *déplacement*, la *présentabilité* et la *formulation secondaire*. Nous aimerions brièvement revenir sur chacun d'entre eux avant de réfléchir aux équivalents que l'on retrouve dans l'écriture romanesque des auteurs de notre corpus.

Le premier constat de Freud, lors de l'analyse de ses propres rêves est que les images qui composent le contenu manifeste de son rêve sont toujours la synthèse d'une pluralité de désirs distincts. Ainsi, les éléments du contenu latent ne se transposent jamais terme à terme dans le contenu manifeste suivant une grille de transcription stable. Il ne suffit donc pas de trouver une clef de déchiffrement pour que le rêve, à la façon d'une pierre de Champollion, livre l'entièreté de son secret. Les désirs du rêveur s'exportent dans le contenu manifeste suivant des parcours multiples. Le contenu manifeste doit donc toujours être compris comme une suite d'images dont chacune est la possible somme d'une superposition de plusieurs désirs ayant trouvé là une forme d'expression qui en permettait la *condensation*. C'est aussi la raison pour laquelle certaines images semblent posséder un noyau stable et des contours flous, le rêve ne garde de l'image que les éléments qui satisfont aux désirs qui ont impulsé sa création, et éliminent les autres en les remisant dans les brumes d'une non-représentation. Inversement, si l'un de ces désirs trouve à s'exprimer en de nombreux points du rêve, il exploitera toute chance de le faire. En conclusion, le rêve est une suite d'images dont chacune peut être la synthèse de plusieurs désirs alors que chaque désir peut, à son tour, trouver à s'exprimer en

²⁶⁶ Conforme en cela au processus de « mise en discours » décrit par Michel Foucault dans *L'histoire de la sexualité*. Vol. 1. *La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976, pp. 71-98.

plusieurs images. Cette mécanique de distribution inégale entre contenu latent et contenu manifeste a une incidence capitale sur le résultat final, le rêve produit, et doit donc être dûment considérée au moment de son analyse.

Au cours de cette transposition, le désir doit être déformé pour que son impact émotionnel s'en trouve amoindri et qu'il ne vienne troubler la quiétude du dormeur. C'est pourquoi il est travesti sous une forme symbolique qui euphémise sa signification. Ainsi, le souhait latent du rêveur ne s'exauce jamais que sous une forme maquillée. Ce phénomène, désigné par Freud comme *déplacement*, obéit aux lois de l'association libre. Le désir du sujet, pour se réaliser, se transfère sur des objets. Or, les images du rêve présentent toutes des traits sémiologiques communs avec ces objets de désir, laissant entendre que le rêve a puisé dans les caractéristiques définitives de ces objets pour composer les images du contenu manifeste, recherchant des points de contact discrets qui permettent de poser un signe d'équivalence entre eux qui soit tout à la fois reconnu de l'inconscient du rêveur et méconnu de sa conscience. Au surplus, cette symbolisation du désir par son déplacement sémiologique peut entraîner une variation entre l'intensité du souhait et l'importance de sa représentation. Ainsi, les désirs les plus virulents peuvent ne faire surface que sous la forme d'images anodines qui ne constituent guère qu'un élément de transition dans la longue chaîne onirique alors que les motifs les plus centraux et les plus complexes ne peuvent être que l'expression de désirs secondaires. Ainsi, il convient d'analyser le rêve comme le résultat d'associations libres et condensées dont l'ampleur n'a rien de proportionnel à leur signification pour le rêveur.

Le rêve obéit par ailleurs à une loi si évidente que l'on finirait par ne plus percevoir son influence : son contenu manifeste s'exprime par images, il doit donc se plier à la logique de ce que Freud appelle la *présentabilité*. Le désir semble ne pas parvenir à satisfaction lorsqu'il recourt, mettons, à des abstractions pures ou des sensations exclusivement physiologiques, c'est l'image qui constitue son support d'élection. Il en découle que le travail du rêve est certes la résultante d'opérations de condensation et de déplacement mais que celles-ci sont encore tributaires de la logique intrinsèque du matériau qu'elles pétrissent, à savoir l'image. Ainsi le désir doit-il se formuler dans les limites de la représentation figurative. On constate, par exemple, que le rêve tend vers une inscription des images qu'il génère dans une unité de temps et d'action qui fait naître entre elles des liens d'interdépendances inattendus.

Enfin, le rêve, précisément parce qu'il opère dans un état de relâchement des fonctions cognitives, ne s'embarrasse guère de laisser derrière lui des archives mémorielles. À son réveil, le rêveur n'a donc pas d'accès immédiat au contenu de son songe. Il doit faire un effort de remémoration dont il lui faut consigner, par forme écrite ou verbale, les bribes qui lui reviennent. Lors de cette prise de notes, il est amené à les formuler à nouveau. Or, sa conscience dont la vigilance avait été suspendue

par le sommeil est désormais de retour à son poste, aussi incite-t-elle le rêveur à procéder à un ordonnancement de son rêve qui en consolide l'intelligibilité afin de pouvoir en faire le récit, ce qui constitue une occasion idéale pour y enfouir encore un peu plus profondément les résidus de rêve manifeste qui portent une trace encore trop fraîche du désir qui les a vu naître. C'est pourquoi tout récit de rêve est toujours le résultat d'une double déformation. L'analyste ne peut dès lors pas ignorer la possibilité qu'une image ait perdu une partie des liens qui la reliaient à son désir d'origine dans ce double processus et doit donc considérer que ceux-ci peuvent se manifester sous des formes devenues extrêmement ténues.

III.1.3. Le travail du romancier

Une question légitime demeure néanmoins de savoir en quoi on peut discerner un travail analogique dans une écriture romanesque censurée ? Est-on certain de pouvoir identifier des dispositifs d'écriture littéraire qui soient des transpositions des mécanismes du rêve ? Et si c'était le cas, quels fonctionnements doit-on en attendre dans le texte ?

En procédant à une relecture de l'œuvre de Sigmund Freud à l'aune des théories linguistiques de Jean-Ferdinand Saussure et de Roman Jakobson, Jacques Lacan était parvenu à la conclusion que l'« inconscient est structuré comme un langage²⁶⁷ ». Dans l'article où il formule cette thèse, il s'attache, entre autres choses, à démontrer que le processus freudien de *condensation* n'est en réalité rien d'autre que le dérivé d'un trope indispensable à la constitution et au fonctionnement du langage, la *métonymie*²⁶⁸. Il y voit le mécanisme permettant d'organiser la déclinaison d'un signifiant primaire, le phallus, en une procession de signifiants secondaires qui entretiennent avec lui un rapport de partialité. Ces signifiants ne parviennent pas à en dire le mystère complet mais ils s'essaient tous à en saisir une facette, ils veulent en refléter une bribe imparfaite. Lacan affirme à ce propos que le phallus est « le signifiant privilégié de cette marque où la part du logos se conjoint à l'avènement du désir²⁶⁹ », soit qu'il constitue le point de départ, à l'intersection de l'énigme de la jouissance et de son expression, depuis lequel se structure l'inconscient. Ce rôle crucial d'initiateur de l'expression lui vaut d'être associé à une crainte durable, celle de sa *castration* : « Le phallus a la fonction de manque à être que détermine dans le sujet sa relation au signifiant²⁷⁰ », écrit Lacan. Ce faisant, le psychanalyste pose que ce signifiant primaire est toujours hanté par la possibilité de sa suppression, ce qui l'amène à se reformuler perpétuellement sous de nouvelles espèces pour vaincre l'angoisse de

²⁶⁷ Lacan, Jacques. Le séminaire de Jacques Lacan ; Les psychoses : 1955-1956 (Livre 3). Paris, Seuil, 1980, p. 20.

²⁶⁸ Lacan, Jacques. L'instance de la lettre dans l'inconscient, ou la raison depuis Freud. in Lacan, Jacques. Écrits. Paris : Seuil, 1966, pp. 493-528.

²⁶⁹ Assoun, Paul-Laurent. Lacan. Paris : Presses Universitaires de France, 2017, p. 41.

²⁷⁰ Assoun, Paul-Laurent. *Ibidem*.

sa propre disparition. C'est donc motivé par cette angoisse de la castration que ce signifiant primaire met en branle une procession de signifiants secondaires qui lui sont métonymiquement apparentés.

En Pologne et en Tchécoslovaquie, dans les années 1970, si les textes littéraires étaient possiblement traversés par un réseau d'interdits sexuels, ils étaient surtout hantés par la crainte de leur *castration politique*. Le signifiant supprimé était d'abord celui à même de décrire l'expérience collective du réel. Il était donc logique que ce soit sa suppression qui leur apparaisse comme castratrice et que ce soit donc elle que les écrivains se soient efforcés de surmonter par une reformulation permanente de ce signifiant primaire sous des signifiants secondaires qui lui soient métonymiquement apparentés.

L'importance de cette *réduction métonymique* pour l'écriture romanesque est que le sens latent d'un propos n'est donc pas toujours à chercher dans son argument principal, il n'est pas nécessairement exposé au premier plan de l'œuvre. Par conséquent, la trame narrative peut n'être qu'un prétexte à l'intégration de certains points de détail et il ne convient pas, lors de l'analyse des modifications que lui imposa la censure, de s'attacher à dresser l'anatomie d'une œuvre en respectant une hiérarchie tacite de ses composantes. Au contraire, l'œuvre doit être abordée comme un plan horizontal d'éléments accolés dont chacun peut se révéler être la métonymie d'un signifiant censurement supprimé.

Par ailleurs, il est à noter que la *condensation métonymique* se manifeste sous au moins deux espèces : soit elle procède d'une réduction et se miniaturise pour constituer un élément à première vue insignifiant, soit elle procède d'une dilution et se diffuse dans une séquence à laquelle elle imprime un ton ou une structure particulière. Il nous faut donc considérer deux possibilités de résurgence du signifiant supprimé, soit il se loge dans un détail précis dont il nous faut dès lors décoder la signification latente, soit il organise le plan plus général de l'action et détermine la succession des scènes qui la composent. Le roman est donc susceptible de nous renseigner sur les transformations que l'auteur lui a imprimées pour se conformer à la pression censurement tant sur un plan « micro », celui de bribes faussement anecdotiques du récit, que sur un plan « macro », celui de sa composition générale, de la façon dont il organise son déroulement ou sa prise en charge narrative. Ces deux plans seront donc signifiants pour nous, même si nous nous refusons à les inscrire dans un rapport de hiérarchie : un détail pourra nous renseigner sur les choix qui ont prévalu à la composition générale, de la même façon que la composition générale pourra nous renseigner sur la signification d'un détail.

Dans ce même article, Lacan affirme encore que la métonymie n'est en soi pas suffisante pour permettre la structuration de l'inconscient, il faut encore qu'elle s'accompagne du *déplacement* freudien. Ainsi, si le signifiant politique primaire ne peut être exposé comme le motif central du récit,

il ne peut pas non plus — même réduit à un détail — se formuler ouvertement. Il doit donc se glisser dans un signifiant partageant avec lui des traits communs qui inscrivent l'un et l'autre dans une relation d'analogie. Or, c'est précisément là la définition d'un second trope, la *métaphore*, dont Lacan fait donc l'équivalent linguistique du *déplacement* freudien. De façon concrète, dans le cadre de notre étude, il nous faudra donc considérer que les contenus manifestes sont toujours dans une relation de glissement par rapport à leurs contenus latents, lesquels prennent leur source dans le signifiant primaire supprimé, la castration politique. Ainsi, les contenus manifestes devront être fréquemment ramenés à leur signifiant politique latent.

Si nous avons autant tenu à spécifier le type de régime politique auquel étaient confrontés les auteurs, les soubresauts de son histoire et les incidences de celle-ci sur son appareil censorial, c'était donc pour avoir une vision claire sur ce contenu politique latent et pouvoir ainsi établir sans risque de confusion ses relations métaphoriques avec les contenus manifestes des romans.

III.2. Nason poète, le roman historique comme produit du travail du romancier

Il est un roman, publié à l'aube de la période qui nous concerne, qui présente un intérêt particulier pour l'usage presque exemplaire qu'il fit des différents mécanismes du travail du rêve. À ce titre, il constitue un cas d'étude abondant en exemples divers par lequel il est assez commode d'entamer une réflexion sur l'écriture contrainte.

En 1969, le romancier polonais Jacek Bocheński publia un ouvrage intitulé *Nason poète*²⁷¹. Cet ouvrage était le second de ce qui était appelé à former une trilogie. Le premier, paru en 1961 sous le titre de *Divin Jules*²⁷², était une étude des processus historiques qui aboutirent à la consécration de César par son peuple comme une incarnation du divin. Bocheński entama la rédaction du troisième au cours de l'année 1970 avant de remiser son manuscrit pour un peu plus de trente ans, n'y revenant qu'au courant de l'année 2005 pour finalement le publier en 2009 sous le titre de *Tibère César*²⁷³. Cette trilogie reproduit donc le découpage chronologique de la tyrannie romaine en faisant de chaque ouvrage successif l'occasion d'une réflexion sur le règne de l'un de ses trois autocrates : Jules César, Octave Auguste et Tibère César.

Ainsi, chaque roman prenait pour sujet une phase de l'évolution de la tyrannie romaine, depuis sa mise en place, en passant par sa stabilisation, jusqu'à sa décadence, épousant en cela l'arc d'évolution que Bocheński souhaitait au communisme. Aleksander Fiut remarqua néanmoins que ces

²⁷¹ Bocheński, Jacek. *Nazo poeta* [Nason poète]. Varsovie : Czytelnik, 1969.

²⁷² Bocheński, Jacek. *Boski Juliusz* [Divin Jules]. Varsovie : Czytelnik, 1961.

²⁷³ Bocheński, Jacek. *Tyberiusz Cezar* [Tibère César]. Varsovie : Świat Książki, 2009.

phases de la tyrannie romaine avaient été segmentées de façon à embrasser les contours d'événements qui leur étaient récents (le culte de la personnalité de Staline, la censure de la fin des années 1960 et la transition démocratique de 1989) dont il offrait un décalque assez clair²⁷⁴. C'est à cette conception de sa trilogie qu'est dû le délai survenu entre le deuxième et le troisième ouvrage : l'auteur se devait de vivre par lui-même la fin du communisme et le processus de transition démocratique pour pouvoir en tirer des conclusions dont une étude littéraire du règne de Tibère puisse se faire l'écho.

Dans chacun de ces ouvrages, la narration est assumée par un historien érudit qui se présente tour à tour comme un antiquaire (*Divin Jules*), un conférencier (*Nason poète*) ou un guide de voyage (*Tibère César*) et prétend reconstruire avec le plus de minutie possible un événement historique d'importance singulière. Ce narrateur alterne des séquences de confrontation de sources originales, proches de l'essai historique, avec des séquences de reconstruction spéculative d'épisodes pour lesquels des interrogations subsistent, faute de documentation les concernant, et qui s'apparentent plutôt, elles, à de la fiction littéraire. Le narrateur se caractérise par la neutralité quasi académique qu'il adopte vis-à-vis de son sujet. Ne formulant jamais de jugements moraux directs, il se contente d'écheveler des hypothèses qu'il n'hésite pas, au besoin, à infirmer si elles s'avèrent manquer de substance ou se trouver contredites par des sources complémentaires. L'effet obtenu est celui d'avoir été convié, en qualité de spectateur privilégié, dans l'atelier de l'historien pour assister à un minutieux travail de reconstruction du passé. Et pourtant, l'agencement de ces matériaux tend très nettement vers la construction d'un récit, certes hésitant, parfois repris et corrigé, mais récit tout de même d'un événement symptomatique de son époque.

Dans le cas qui nous occupe, l'attention du conférencier se porte sur un point particulier du règne d'Auguste, l'exil du poète Ovide de Rome vers Tomis (l'actuelle Constanța en Roumanie), l'une des provinces les plus reculées de l'Empire. Cet incident est resté nimbé d'une aura de mystère dans la mesure où les chroniques judiciaires de l'époque, conservées et consultables, portent effectivement la trace d'une condamnation du poète mais nulle mention de la nature de son délit. Pour sa part, dans ses vers, le poète se refuse à révéler les faits de ce qu'il appelle néanmoins son « erreur », reconnaissant donc être fautif. L'épisode est d'autant plus interpellant qu'Ovide s'était acquis une notoriété considérable de son vivant, faisant de lui l'un des poètes les plus en vue de Rome et que sa relégation aux confins de l'espace culturel romain aurait pu déclencher un sursaut de sollicitude à son égard. L'empereur devait donc composer avec le risque que pareille décision ne contrarie une partie

²⁷⁴ Fiut, Aleksander. trad. Saignes, Anna. Les visages de la tyrannie dans la trilogie romaine de Jacek Bocheński. in *Recherches & Travaux*, n°80, 2012, pp. 49-55.

de sa population, ce qui laisse à penser qu'il devait estimer qu'il y avait quelque danger à tolérer plus longtemps la présence du poète à Rome.

L'auteur, par le truchement de son narrateur, entame donc une *enquête à rebours* où le coupable est donné d'avance alors que son crime reste à élucider. Il entreprend de retracer la vie d'Ovide avant de soupeser tous les torts plausibles dont on aurait pu le suspecter et d'identifier celui d'entre eux que les sources accréditent comme le plus probable. Cette enquête n'aboutira cependant pas : le narrateur aura brossé tout un panel d'options crédibles mais n'aura jamais pu établir la primauté d'aucune d'entre elles, abandonnant finalement ce jugement à son lecteur.

III.2.1. Dire l'interdit, un exercice de déplacement littéraire

Mais est-on certain que Bocheński ait vraiment gardé pour soi son opinion quant au délit d'Ovide ? N'est-ce pas plutôt qu'il était lui-même empêché par une interdiction semblable d'en révéler la nature ? Ne peut-on trouver dans son texte une invitation à discerner un lien entre le poète d'alors et le romancier d'aujourd'hui, tous deux muselés par un même tabou dont la mention aurait constitué la première des transgressions ? Quelle pouvait donc être cette faute innommable qui entravait les deux artistes à plusieurs siècles de distance ?

Le troisième et dernier chapitre du roman, consacré tout entier à l'élucidation de la faute d'Ovide, procède suivant le modèle d'une spirale. Il étudie d'abord les hypothèses les plus excentriques, rapidement réfutées, avant de s'enfoncer par circonvolutions successives jusqu'aux hypothèses les plus vraisemblables. Ainsi le narrateur commence-t-il par s'intéresser à quelques épisodes plus circonstanciels tels que la possibilité qu'Ovide ait été le témoin d'une orgie à laquelle la fille d'Auguste aurait pris part ou qu'il ait eu sous les yeux un faux pamphlet que l'empereur aurait fait rédiger pour en imputer la responsabilité à un rival politique et ainsi légitimer son exécution ; il les écarte toutefois assez vite au motif qu'il s'agit de spéculations hasardeuses et contredites par des sources historiques fiables. Son enquête progresse jusqu'à la reconstruction de l'entretien, fictif, qu'Ovide et Auguste auraient pu avoir. Au cours de celui-ci — ainsi que nous y reviendrons plus longuement ci- après —, l'empereur dresse un inventaire des torts qu'il adresse au poète. Ceux-ci sont principalement liés au déficit de civisme que trahit sa poésie : elle ne chante ni ne contribue à la grandeur de Rome, elle défie la moralité augustinienne et fait un étalage impudent de sa liberté artistique. Ovide réfute ces accusations en pensées mais ne s'oppose pas publiquement à sa culpabilité. De sorte que la question de sa culpabilité s'en trouve redéfinie : si elle n'est pas celle que lui prête Auguste mais qu'il en admet tout de même une, alors quelle est-elle ?

Celle-ci se donne sous la forme d'une chaîne d'allusions qu'il convient de suivre pas à pas pour en décrypter les significations successives et les liens qu'elles tissent entre elles. Tout commence

lorsque le narrateur fait valoir la sincérité presque naïve d'Ovide pour excuser l'absence de civisme qu'Auguste décèle dans ses vers :

Et c'est précisément parce qu'il percevait sa grandeur, parce qu'il croyait en la constitution divine du monde augustinien, (...) c'est précisément pour cette raison qu'il voulait écrire avec autant de justesse qu'on le fait au regard de Dieu. (...) Il écrivait comme il pouvait et comme il devait, il écrivait donc la vérité, mais la vérité la plus honnête s'avéra impie²⁷⁵.

Ainsi, à en croire le narrateur, l'artiste procède de bonne foi, et comme malgré lui, à un renversement au sein de la hiérarchie des allégeances. Croyant à un monde parfaitement ordonnancé, Ovide n'imagine pas que sa fidélité à la vérité de l'art puisse engendrer quelque hiatus quant à la vérité politique augustinienne, à laquelle il adhère par ailleurs. En somme, si nous revenons un instant à la question des liens que la parole entretient avec le canon autoritaire, Ovide commet l'erreur de croire qu'en faisant procéder sa pensée des *textes primaires* du canon, quitte à s'autoriser à en avoir une interprétation propre, il ne peut commettre d'impair. Or, c'est ignorer là que le canon autoritaire ne revendique pas exclusivement d'imposer les textes de référence, mais encore l'interprétation qu'il convient d'en avoir. Avoir cherché à en offrir une *interprétation autonome*, en dehors des préconisations du canon, constituait le fondement de son erreur.

Le narrateur conclut cette réflexion sur la sincérité d'Ovide en comparant son protagoniste au personnage malheureux d'une allégorie qu'il relate dans les termes suivants :

Un jour, un larron se présenta devant le tyran d'Acragas, Phalaris. Voici mon invention, lui dit-il. J'ai réalisé une figure d'airain en forme de taureau. Et cette figure peut mugir. En fait, elle est creuse à l'intérieur, il suffit d'y enfermer le premier forçat venu et d'allumer sous son ventre d'airain un feu, au bout d'un moment on peut alors entendre son mugissement. Invention curieuse, à n'en pas douter, lui dit le tyran Phalaris, testons-là sur toi sans plus tarder²⁷⁶.

On aurait probablement trop vite fait d'interpréter cette fable comme le prolongement de la dispute entre le poète et l'empereur. En effet, le narrateur s'empresse d'en préciser le sens en lui adjoignant cette conclusion :

²⁷⁵ Bocheński, Jacek. *Op. cit.*, p. 262, traduction de l'auteur.

[Ale właśnie dlatego, że widział wielkość, że uwierzył w boską konstytucję augustiańskiego świata, (...) właśnie dlatego chciał pisać tak prawdziwie, jak się pisze wobec Boga. (...) Pisał, jak mógł i musiał, pisał właśnie prawdę, lecz ta najuczciwsza prawda okazywała się niepobożna.]

²⁷⁶ Bocheński, Jacek. *Op. cit.*, p. 242, traduction de l'auteur.

[Do tyrana Agrygentu, Falarysa, zgłosił się kiedyś pewien nikczemnik. Dokonałem wynalazku, powiada. Zrobiłem wielką figurę spiżową w kształcie byka. Ta figura może jednak ryczeć. Jest mianowicie pusta w środku, wystarczy ją nadziać pierwszym lepszym skazańcem i rozpalić ogień pod spiżowym brzuchem, a po chwili wyda z siebie głos. Dziwny zaiste wynalazek, rzekł tyran Falarys, wypróbujemy go niezwłocznie na tobie.]

L'invention s'est retournée contre son créateur. Et non sans raison ! Car la réalisation de cette invention était la véritable faute d'Ovide, celle qu'il reconnaissait lorsqu'il effectuait son examen de conscience le plus franc²⁷⁷.

À cette aune, Phalaris est moins une figure allégorique d'Auguste que l'incarnation d'une loi immuable : l'art serait un tyran qui exige de tout artiste qu'il fasse offrande de soi à sa création. Ainsi, cette fable détourne le sens commun de la notion de culpabilité, la culpabilité y devient la *marque distinctive d'un destin*, celui de l'*artiste*. Ovide est coupable comme tout artiste se doit de l'être puisque la culpabilité fait prélude au sacrifice qui nourrit son œuvre. Ovide n'est donc coupable d'aucun fait qui puisse être isolé et décrit, il est en revanche coupable de s'être reconnu poète et d'avoir choisi d'aller au-devant de cette vocation. Le narrateur n'exprime rien d'autre lorsqu'il ajoute : « Et ce n'est assurément pas César mais la poésie qui condamne les poètes à être fautifs²⁷⁸ (...). »

Néanmoins, en théorie, l'ordre juridique romain — comme l'ordre juridique soviétique — rejetait la condamnation d'une essence et s'attachait à punir des délits. On se trouvait donc là en présence d'une difficulté de taille, *le tort ontologique du poète* devait se traduire en un *tort juridique* dont puisse l'incriminer l'empereur. Toute l'existence d'Ovide s'en trouve dès lors comme hantée par une *suspicion informulée* qui cherche une faille dans laquelle s'engouffrer pour s'incarner en un délit. Or, l'artiste véritable sait que la création implique un sacrifice de soi, aussi le poète décide-t-il de ne plus repousser les assauts de la suspicion et de les admettre comme le destin qui lui incombe.

On discerne assez clairement que l'opposition d'Auguste et d'Ovide sur la nature de la faute des poètes reproduit dans l'univers fictionnel les positions qu'occupaient les autorités communistes et les écrivains au lendemain des événements de Mars. Les autorités communistes faisaient reproche aux écrivains du déficit d'idéologisation de leur art, de la stérilité de leur contribution à l'effort commun, alors que ces derniers mûrissaient lentement la conviction qu'aucune déclaration d'allégeance, qu'aucun labeur, ne les mettraient à l'abri, qu'ils étaient par essence coupables d'être des praticiens de la pensée. Le fait non-négligeable que la campagne anti-intellectuelle de 1968 ait eu pour ressort principal de dénoncer le monde littéraire comme l'un des derniers régiments d'ennemis juifs présents au sein de la nation polonaise, cette association maligne à un peuple exterminé au nom de son essence présumée, ne pouvait que les renforcer dans cette conviction. Les écrivains commençaient donc, à la façon d'Ovide, à considérer le tort qu'on leur prêtait comme une marque distinctive dont il y aurait lieu de s'enorgueillir plutôt que de rougir. Ils semblaient donc s'engager

²⁷⁷ Bocheński, Jacek. *Op. cit.*, p. 264, traduction de l'auteur.

[Wynalazek obracał się przeciwko swemu twórcy. I słusznie ! Bo dokonanie tego wynalazku było rzeczywistą winą Owidiusza, do której się przyznawał, robiąc najgłębszy rachunek sumienia.]

²⁷⁸ Bocheński, Jacek. *Ibidem*, traduction de l'auteur.

[A już pewnie nie Cesar, lecz sama poezja skazuje poetów na winę (...).]

sur la voie d'une certaine résignation, laquelle servirait de marchepied à leur engagement ultérieur dans une logique de confrontation ouverte.

On constate, en dernière analyse, que le *tort ontologique des poètes*, cette condamnation informulée qui pouvait leur être adressée à tout moment, se donnait comme une image allusive assez subtile de la *censure structurelle* qui pesait sur le travail des artistes. Bocheński s'employait donc à représenter un dispositif censorial dans un roman dont la publication était elle-même tributaire de l'autorisation que lui décernerait la censure. Or, on sait que l'un des premiers interdits de la censure portait sur elle-même. L'interdit de dire ne déteste rien autant que d'être dit. On touche ici à la difficulté technique avec laquelle ce roman lutte de bout en bout : puisque cette interdiction ne pouvait être formulée, l'auteur devait recourir à d'autres stratagèmes. En l'occurrence, nous affirmons qu'il prit le parti de la *mimer*.

La pantomime est l'art de rendre présentes à la conscience d'une audience des choses absentes par le jeu scénique auquel on les intègre, feignant des obstructions là où l'acteur ne rencontre en réalité que du vide. Analogiquement, l'écriture de Bocheński multiplie les gestes, elle ne cesse de commenter sa propre progression et en profite pour souligner qu'elle rencontre à chaque page une résistance invisible contre laquelle elle s'arc-boute avec des efforts manifestes, qu'elle recouvre d'un entassement d'allusions qui en suggère le relief sans jamais avoir à en décrire explicitement la forme. Mais de quels gestes s'agissait-il ? Comment cette écriture pouvait-elle signaler les difficultés qu'elle rencontrait ? Comment pouvait-elle mimer l'obstruction ? Nous posons ici l'hypothèse que cette écriture tend à une *surexploitation consciente des mécanismes du rêve*, qu'elle multiplie à dessein leurs usages, pas tant dans le but de travestir un propos dont l'énonciation serait sacrilège que pour exacerber et rendre accessible au regard du lecteur les efforts auxquels elle doit consentir et les prudences qu'elle ne peut transgresser.

III.2.2. Une écriture pantomime

Comment cela pouvait-il se traduire littérairement ? Nous savons, tout d'abord, que le travail du rêve est de composer des images. Il est tenu aux codes limitatifs de la *présentabilité*. Bocheński pressent cette difficulté et s'en explique assez clairement dans l'incipit de son roman. Il y rappelle que la poésie est formée par le rythme et que c'est lui qui dicte sa formation. Ce rappel liminaire est complété par ces mots :

Le style nous contraint comme nous contraint toute loi de la nature. Dans le futur, j'essaierai de démontrer que le style nous est donné, que nous ne le créons pas, pas plus que nous ne le choisissons²⁷⁹.

²⁷⁹ Bocheński, Jacek. *Op. cit.*, p. 7, traduction de l'auteur.

Cette réflexion suggère d'emblée les impératifs avec lesquels l'auteur doit négocier. Une première lecture, que l'on qualifiera de naïve, indique que le roman, comme la poésie et le rêve, suit certaines règles de composition : la nécessité d'un conflit minimal à résoudre, le recours à des protagonistes, la mise en place d'un dispositif narratif, etc. Mais une seconde lecture, plus intimement enchâssée dans les habitudes de réception de son époque, renseigne également le public sur le fait que ce style que nous qualifions de *pantomimique* n'est pas le fait de sa seule création (« nous ne le créons pas »), puisqu'il est au moins à part égale la résultante des circonstances (« pas plus que nous ne le choisissons »). C'est une affirmation qu'il va s'employer à « démontrer », autrement dit, il va essayer de révéler l'étendue de l'emprise de ce style sur son écriture en en magnifiant les traits.

Bocheński affirme encore que le « rythme » — dont il fait l'équivalent du style — est une expression dérivative de la sexualité : « J'annonce d'emblée que c'est le sexe qui s'exprime dans ces pulsations et ces soubresauts²⁸⁰. » Dans cette précision, le *sexe* apparaît moins pour lui-même que comme la *métaphore d'inspiration freudienne* de la *thématique taboue* qui doit s'euphémiser jusqu'à ne plus trouver de manifestation que dans la seule structure du texte qui la porte, de la même façon que ce roman s'apprête à être plus une *démonstration d'écriture pantomimique* qu'un texte abordant de front la question de la liberté d'expression. Ce que le narrateur ponctue d'ailleurs de cette phrase éloquente : « Et je ne dois probablement pas ajouter que la présence du sexe dans notre programme découle de l'esprit du temps²⁸¹ », où le sexe devient dès lors cette liberté illicite de la parole que sa mise au ban exige, par bravade, d'exposer dans ces lignes.

En posant ces deux premières conditions d'écriture, le « style donné » et l'« expression du sexe », Bocheński prend déjà convention avec le lecteur : dans les limites de l'exercice imposé, il va s'efforcer de *matérialiser l'interdit qui le structure*.

Ensuite, Bocheński règle une question possiblement moins centrale dans le travail du rêve, celle de sa *formulation secondaire*. De la même façon que nous n'avons jamais d'accès direct au rêve et que nous n'en savons que ce que nous en avons recomposé une fois éveillés, il insiste sur le fait que nous ne savons rien d'autre d'Ovide que ce que nous arrivons à recomposer des sources qui nous sont parvenues. De plus, ce procédé de reconstruction est assumé par un *narrateur extradiégétique*²⁸² qui thématise sa propre distance vis-à-vis du récit, notamment lors de ses commentaires fréquents sur

[(...) styl obowiązuje jak prawo przyrody. W przyszłości postaram się wykazać, że styl jest nam dany, że go nie tworzymy ani nie wybieramy.]

²⁸⁰ Bocheński, Jacek. *Op. cit.*, p. 8, traduction de l'auteur.

[Zapowiadam od razu, że w tętnieniu i skokach wyraża się seks.]

²⁸¹ Bocheński, Jacek. *Ibidem*, traduction de l'auteur.

[A nie muszę chyba dodawać, że obecność seksu w programie wynika z ducha czasu.]

²⁸² Selon la typologie narratologique mise au point par Gérard Genette dans son ouvrage *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

la difficulté qu'il éprouve à démêler l'imbroglio historique qui se dessine sous ses yeux comme si une force active — que l'on associerait à la conscience dans le cas du rêveur éveillé et à la censure dans le cas du romancier — l'empêchait d'y porter une lumière trop crue.

Moi — le conférencier, j'ai essayé de distinguer l'un de l'autre, d'interroger les diverses trames, et de mettre entre parenthèses les suggestions les plus évidentes. Malheureusement, mes efforts étaient vains. J'ai perdu mes repères, je me suis égaré moi-même dans la masse des parenthèses et je me suis laissé aller au miracle de l'illusionniste²⁸³.

La conjugaison de ces deux phénomènes, la présentabilité et la formulation secondaire, introduit en quelque sorte le lecteur à l'inéluctabilité du troisième, le *déplacement*. Dans la transition d'un contenu latent (la dénonciation de la censure des poètes) vers un contenu manifeste (l'enquête sur la culpabilité d'Ovide), l'auteur se doit de procéder à des travestissements qui apaisent la vigilance de la conscience, c'est-à-dire de la censure. Ces déplacements se présentent sous la forme de *métaphores*, soit des équivalences établies entre des éléments de la fable et des éléments de la contemporanéité de son écriture qui partagent des caractéristiques fondamentales. Ainsi l'écriture déplacée procède-t-elle d'un perpétuel mouvement de rappel qui enjoint le lecteur de replier les éléments narratifs sur ceux de sa réalité pour y retrouver des traits communs. C'est probablement dans cette opération de travestissement que Bocheński se livre au plus de pantomimes, c'est la mise au point de ces équivalences qui lui offre l'occasion de ses gestes d'écriture les plus appuyés.

Ainsi, lorsque le narrateur ouvre le programme de la soirée en sa qualité de conférencier, il suggère qu'on lise son texte avec cette dynamique à l'esprit. Il commence par clore le gouffre spatio-temporel qui sépare la Rome antique de la Varsovie populaire : « J'ajouterai que peu importe la ville à laquelle je songe. Le culte du sexe se répand largement et je pourrais toutes les mentionner, Rome, Sodome, Varsovie²⁸⁴, (...) ». Comme on s'était épris d'une sexualité interdite à Rome, Varsovie se languit d'une liberté de parole qui lui a été reprise. De la même façon, il incite à enjamber l'écart-temps d'une foulée leste : « L'histoire antique se déroule maintenant²⁸⁵. » Ainsi, Rome est à comprendre comme une extension de Varsovie et hier comme un prolongement d'aujourd'hui.

Le narrateur va même jusqu'à formuler des excuses subtiles pour la complexité du processus de lecture auquel il soumet son lectorat :

²⁸³ Bocheński, Jacek. *Op. cit.*, p. 99, traduction de l'auteur.

[Ja — konferansjer próbowałem oddzielać jedno od drugiego, kwestionować poszczególne wątki, a narzucające się sugestie brać w nawias. Niestety, mój wysiłek był w gruncie rzeczy daremny. Sam straciłem rozeznanie, zagubiłem się wśród licznych nawiasów i poddałem cudotwórstwu iluzjonisty.]

²⁸⁴ Bocheński, Jacek. *Ibidem*, traduction de l'auteur.

[Teraz dorzucę, że kwestia, jakie miasto mam na myśli, jest mało istotna. Kult seksu rozpowszechnia się szeroko i mógłbym wymienić miasto dowolne, Rzym Sodomę, Warszawę, (...).]

²⁸⁵ Bocheński, Jacek. *Op. cit.*, p. 9, traduction de l'auteur.

[Historia starożytna toczy się obecnie.]

Rien d'étonnant à ce que, de nos jours, vous soyez fatigués par l'inondation des produits artificiels, du textile synthétique au miel contrefait, par tous ces substituts devenus si fréquents dans le commerce, rien d'étonnant non plus à ce que vous soyez épuisés par le flot ininterrompu des représentations illusives qui abondent dans l'art²⁸⁶.

D'apparence relativement anodine, cette phrase acquiert un surcroît de sens lorsque l'on note que l'adjectif « illusoire » figure dans le texte original sous la forme de « iluzyjny » qui constitue un gallicisme assez inusité au regard de synonymes plus courants tels que « złudny » ou « zwodny ». Cela laisse à penser qu'il a été préféré pour sa proximité phonique avec l'adjectif « aluzyjny », soit « allusif » en français, vers lequel il oriente discrètement son lecteur. Ainsi, le public serait surtout fatigué « du flot ininterrompu des représentations allusives qui abondent dans l'art », dont les ersatz de produits cités précédemment indiquent assez qu'elles sont la réponse quelque peu décevante à une carence. En d'autres termes, le matériau dont l'art littéraire se compose, la parole, fait l'objet d'un raisonnement qui condamne à ces demi-solutions dont l'auteur confesse mesurer les limites.

III.2.3. Marqueurs d'équivalence et marqueurs de différence

Après ces précautions introductives, l'auteur déroule ce qu'il a annoncé comme son « programme », à savoir le récit de la vie d'Ovide. Celui-ci se partage entre des survols de pans de sa vie et des reconstructions de scènes particulières. C'est par une scène de ce genre qu'il ouvre son récit. Le narrateur y procède à une description sensuelle — au sens premier — de Rome un jour d'été, alors qu'Ovide a rendez-vous avec sa maîtresse Korynna. Cet extrait nous intéresse dans la mesure où il prend le contre-pied de l'équivalence postulée plus tôt entre Rome et Varsovie en dressant un portrait de la capitale du Latium tout entier tendu vers son exotisme : sensation des pierres chaudes, odeur entêtante du vin répandu, persiennes aux fenêtres, parures des riches tuniques, les détails s'accumulent qui soulignent l'authenticité du lieu et de l'époque de l'action. Comme si, faisant suite à l'audace des équivalences précédentes, l'auteur avait pris soin de les invalider en démontrant leur impossibilité. Bocheński semble de la sorte se récrier : qu'imaginai-je qu'il puisse y avoir de commun entre le marasme terne de la Varsovie populaire et l'opulence chatoyante de la Rome antique ?

Ce type de rupture d'équivalences a été analysé par Lev Loseff dans l'étude qu'il consacre aux innovations stylistiques suscitées par la censure et à laquelle nous reviendrons au cinquième chapitre²⁸⁷, il constate que l'auteur doit toujours se ménager la possibilité d'une *dénégation plausible*

²⁸⁶ Bocheński, Jacek. *Op. cit.*, p. 10, traduction de l'auteur.

[Nic dziwnego, że w dzisiejszych czasach są państwo znużeni zalewem sztucznych wytworów, sztucznego włókna lub sztucznego miodu, przeróżnych namiastek, tak częstych w handlu, nic też dziwnego, że męczy państwa nieskończony potok przedstawień iluzyjnych, w które obfituje sztuka.]

²⁸⁷ Loseff, Lev. *On the Beneficence of Censorship : Aesopian Language in Russian Literature*. Munich : O Sagner in Kommission, 1984.

des allusions qu'il distille, aussi ses métaphores doivent-elles faire l'objet en alternance de *marqueurs* d'équivalence et d'*écrans* de différence, les seconds pouvant dès lors être mobilisés pour nier les premiers. C'est ici l'importance toute particulière qu'auront les mentions d'objets rares, les citations latines, les processions de noms propres, la datation méticuleuse des événements ; il s'agit de dresser un décor solide, composé d'éléments rigoureusement historiques, qui crédibilisent l'ancrage local et temporel de la fable, car le paradoxe de l'allusion veut qu'elle se déploie avec plus d'aisance dans un univers fabulaire qui feint d'ignorer qu'il la recèle.

III.2.4. Équivalences métaphoriques et condensations métonymiques

Il n'empêche que l'auteur a semé divers indices et que coexistent dès lors deux possibilités de lecture du roman, l'une littérale, comme roman historique, l'autre littéraire, comme fable pantomimique. Concernant le type d'équivalences métaphoriques à rechercher dans la fable, l'auteur a pris soin d'avertir son lectorat qu'il recourrait à une distinction : « Je me repose sur des faits, et je sais votre estime pour les faits. En outre, je comprends que vous distinguez deux types de faits : les uns issus "de la vie" et les autres "de la tête"²⁸⁸. » Ce qu'il entend par là paraît incertain à la première lecture mais le récit se poursuit pour révéler un usage effectivement double de la mécanique du déplacement.

D'une part, le lecteur pourra identifier de nombreuses équivalences directes entre des faits antiques et des faits modernes. En guise d'exemple, un club de poètes qui incite Ovide à écrire une épopée sur la victoire de Jupiter sur les Géants, laquelle serait elle-même une apologie discrète de la victoire de l'empereur Auguste sur ses rivaux lors de sa prise de pouvoir, présente trop de similitudes pour que la ressemblance soit tout à fait fortuite avec les appels de l'Union des écrivains polonais à encenser dans des poèmes soc-réalistes les accomplissements grandioses des Premiers Secrétaires²⁸⁹. La description de l'accalmie temporaire qui caractérisa le règne d'Auguste qui abandonna les ambitions de conquête de César pour se concentrer sur la consolidation de son règne rappelle en bien des points la « petite stabilisation » gomulkienne²⁹⁰. Plus loin, le portrait qu'il dresse de l'empereur romain — de santé fragile, colérique, avide de reconnaissance, politiquement conservateur mais prompt aux discours grandiloquents — semble n'être rien d'autre qu'un portrait antique de Władysław Gomułka. Enfin, Auguste se lamentant du cours que prenait le « soulèvement en

²⁸⁸ Bocheński, Jacek. *Op. cit.*, p. 10, traduction de l'auteur.

[Opieram się na faktach, a znam upodobanie państwa do faktów. Co więcej, rozumiem, że rozróżniają państwo dwa rodzaje faktów : jeden wzięty "z życia", drugi "z głowy".]

²⁸⁹ Bocheński, Jacek. *Op. cit.*, p. 56.

²⁹⁰ Bocheński, Jacek. *Op. cit.*, p. 84.

Dalmatie » et l'« insurrection en Pannonie »²⁹¹, respectivement provinces antiques de la Croatie et de la Hongrie actuelles, pouvait à bon droit apparaître aux lecteurs d'alors comme des évocations masquées de la rupture titiste de 1948 et de l'insurrection de Budapest de 1956. Cette liste de références érudites est loin d'être exhaustive et il serait très ludique d'en dresser l'inventaire complet mais cela excéderait probablement le cadre de cette étude.

Ce qu'il convient, en revanche, de souligner avec insistance, c'est la vitalité des « faits », soit des équivalences allusives, que Bocheński désigne comme « de tête ». Par ce qualificatif, il laisse entendre que ceux-ci s'inscrivent dans une dimension plus cérébrale et plus spéculative, qu'ils ont bénéficié d'une liberté d'association plus souple et qu'en tant que tels, ils requièrent du lecteur un surcroît d'engagement dans leur déchiffrement. Ces équivalences allusives ne sont donc plus la transposition terme à terme entre des lieux et des époques données, comme le Comité central du Parti avait été transporté pierre à pierre dans le temps et l'espace pour devenir le Palatin d'Auguste, mais bien des phénomènes, ou des dynamiques, qui auraient pareillement structuré les deux époques et dont l'étude de l'occurrence antique aurait dès lors valeur d'analyse critique de son cours actuel. En termes de travail du rêve, Freud aurait parlé à leur sujet de *condensation*, soit de cette propension des contenus latents à se manifester là où la possibilité s'offre à eux, parfois en s'agglomérant pour former une seule image, parfois en se distribuant dans plusieurs d'entre elles. Ici, il s'agirait même d'un cas de distribution où un phénomène ne s'agrège plus en une image nette mais *tisse une trame* à travers plusieurs d'entre elles.

III.2.4.1. La « poésie civique », exemple de condensation métonymique

Si la mise en garde de Bocheński sur ce *distinguo* ne livre pas d'emblée tout son sens, le lecteur ne sera néanmoins pas long à constater que, mis à part ces jeux de correspondances érudites entre la Rome antique et la Varsovie gomulkienne, le roman est traversé par une image récurrente. Cette image porte sur les *limitations de l'activité poétique*. Ovide est un poète des amours humaines, son œuvre porte essentiellement sur l'art de la séduction et des passions, il ne pratique pas le lyrisme patriotique de ses confrères de plume. Cela lui est expressément reproché par Auguste lors de leur entretien fictif.

(...) qu'as-tu fait dans ta vie pour la patrie, quand et comment as-tu bénéficié à cette nation ? (...) il voulut lui dire qu'il était après tout poète mais ne dit finalement rien, car le coup lui semblait avoir été porté de telle façon qu'en le parant il risquait de se compromettre encore plus. Est-ce que les poètes ne sont pas des citoyens ? reprit Auguste. Est-ce que tous les citoyens ne sont pas égaux devant leur patrie ? A moins que la poésie n'exempte le citoyen romain de ses obligations les plus

²⁹¹ Bocheński, Jacek. *Op. cit.*, p. 146.

élémentaires, peut-être lui confère-t-elle le droit à l'arbitraire et à l'anarchie ? C'est cela votre grandeur ? C'est un abus, un parasitisme d'égoïstes, aussi misérable que mesquin²⁹².

En somme, Auguste le renvoie à la structure interne du canon autoritaire au sein duquel il évolue. Il n'y est loisible à nul genre de s'affranchir de sa subordination utilitariste au dogme politique qui en compose le cœur, exactement comme il n'est loisible à aucun citoyen de s'exempter de ses devoirs civiques au nom de sa vocation artistique. Or, Ovide, par la nonchalance dont il fait preuve à l'égard des injonctions du pouvoir à manifester une adhésion formelle aux prescrits de l'expression publique, s'inscrit dans une pratique de l'*autofinalité* de la poésie qui rompt avec toutes les attentes du canon.

De la même façon, il n'est pas loisible à l'artiste de faire le choix du genre qu'il pratique, c'est une décision qui relève de la politique culturelle et il revient donc au pouvoir d'en fixer le cadre. Nous touchons ici à l'établissement d'un *classicisme bureaucratique*, évoqué précédemment. Auguste s'empresse, à ce sujet, d'opposer à Ovide l'exemple vertueux de son contemporain, Virgile.

Je me souviens aussi comme, par élévation citoyenne, il entreprit la rédaction d'un grand poème sur l'agriculture. Il écrivit alors une louange de la terre et du labeur, une œuvre grave, instructive. Lui, ce grand poète, que l'imagination inclinait aux choses belles et nobles, avait pu écrire de la sorte car il avait saisi la vocation de l'écrivain, il se sentait responsable des effets de ses écrits²⁹³ (...).

Les *Géorgiques*, dont il est question, sont mobilisées comme un contre-exemple vertueux d'œuvre réussie alors qu'elles furent le fruit d'une commande publique²⁹⁴. Il est difficile de ne pas y lire une allusion à l'injonction de rédiger des « romans de production », dits « producyjniaki » en polonais, soit ces romans qui prenaient pour intrigue principale la nécessité de rencontrer des quotas professionnels et s'acharnaient à rendre lyrique la contribution à l'effort industriel soviétique.

²⁹² Bocheński, Jacek. *Op. cit.*, p. 203, traduction de l'auteur.

[(...) co w swoim życiu zrobiłeś dla ojczyzny, jakiego dobra przysporzyłeś temu narodowi, czym i kiedy ? (...) chciał powiedzieć, że przecież jest poetą, lecz w końcu nie powiedział nic, bo cios wydał mu się tak wymierzony, że odpierając go można było jedynie pogrzyźć się jeszcze bardziej. Czy poeci nie są obywatelami ? Ciągnął August. Czy wszyscy obywatele nie są równi wobec ojczyzny ? A może poezja uwalnia obywatela rzymskiego od podstawowych obowiązków, może daje prawo do samowoli i nierządu ? To ma być ta wasza wielkość ? To jest nadużycie, małe, nędzne pasożyctwo samolubów.]

²⁹³ Bocheński, Jacek. *Op. cit.*, p. 203, traduction de l'auteur.

[Pamiętam też, jak z pobudek obywatelskich zabrał się do poematu o rolnictwie. Napisał wtedy pochwałę ziemi i pracowitości, dzieło ważne, pouczające. Więc on, ten wielki poeta, którego wyobraźnia lgnęła zawsze do rzeczy pięknych i szlachetnych mógł tak pisać, bo rozumiał powołanie pisarza, czuł się odpowiedzialny za skutki, tego co pisze (...).]

²⁹⁴ L'allusion ne manque pourtant pas de sel lorsque l'on sait que Virgile fut accusé par le rival politique Mécène, qui l'entretenait de ses deniers, d'avoir été l'inventeur de la « Cacozelia latens », que l'on traduit communément comme le « mauvais esprit caché », soit l'exploitation d'une certaine préciosité littéraire qui aurait eu pour but de masquer que les termes choisis étaient porteurs d'une polysémie qui permettait que ses apologies d'Auguste soient lues comme un blâme subtil. Ainsi, l'empereur lui-même se serait laissé abuser par le raffinement d'une critique sertie dans son éloge. Voir à ce sujet Maleuvre Jean-Yves. Virgile est-il mort d'insolation ? in *L'Antiquité Classique*, n° 60, 1991, p. 178.

Le reproche d'Auguste quant à la déconnexion de la littérature de sa responsabilité politique s'accompagne de sa conséquence immédiate : affranchie de son chaperonnage, la poésie d'Ovide s'enlise dans l'immoralité. En d'autres termes, indépendante de tout encadrement censorial, la littérature verserait dans le sabotage idéologique. Or, non seulement Auguste avait fait de la restauration de la vertu romaine l'une de ses mesures phares mais, en outre, il attendait des arts qu'ils fassent preuve d'exemplarité en la matière.

(...) tu as été un exemple de corruption, le triste modèle de la dénaturation des vertus romaines et le foyer d'une contagion dangereuse que je dois désormais amputer comme le docteur doit amputer un organe pour sauver le corps²⁹⁵.

Ou encore.

En réalité, tu as été le modèle de cette pourriture et c'est encore cela le pire. Tu as été le modèle, l'oracle et l'instructeur de toutes ces crapules morales. Ils te vénéraient, ils t'étudiaient, tu avais tes disciples²⁹⁶.

On notera que, dans ces répliques, Auguste procède à la fusion de la biographie et des œuvres d'Ovide, semblant considérer que l'un et l'autre procèdent d'une même logique, comme si la création ne pouvait être que le reflet mécanique des traits de son créateur. À ce régime, l'auteur devient donc comptable des actes de ses protagonistes et la permissivité créatrice s'en trouve restreinte à des illustrations édifiantes des convenances, craintives des vices et donc inaptés à l'étude des faiblesses, en somme purgées de toute valeur cognitive.

Et pourtant, le pire ne semble pas tant de s'être rendu coupable d'immoralité que d'être parvenu à ériger cette immoralité en *un embryon de canon concurrentiel*. C'est au fond d'avoir « eu des disciples » qui constitue le crime de cette contagion supposée. Le canon autoritaire n'autorise l'inventivité que lorsqu'elle explore sagement de nouvelles façons de décliner son orthodoxie, jamais lorsqu'elle semble fonder une hétérodoxie qui puisse servir de foyer à sa mise en question. En procédant de la sorte, l'artiste avait gravement outrepassé les licences de la poésie, de moyen de consolidation de la doctrine, il en avait fait un outil de doute à son égard. Ce dévoiement de la marge de manœuvre consentie à l'introduction d'*innovations organiques* — et plus encore son succès — devait faire l'objet d'une remontrance énergique.

²⁹⁵ Bocheński, Jacek. *Op. cit.*, traduction de l'auteur.

[...] byłeś przykładem zepsucia, smutnym okazem wyrodnienia cnót rzymskich i ogniskiem niebezpiecznej zarazy, które muszę wyciąć, jak lekarz wycina zakażoną część organizmu, by ratować całość.]

²⁹⁶ Bocheński, Jacek. *Ibid.*, p. 205, traduction de l'auteur.

[A właśnie byłeś wzorem tej zgnilizny i to jest najgorsze. Byłeś wzorem, wyrocznią i nauczycielem wszystkich zgniłków moralnych. Czcił cię, studiowali, miałeś tych swoich wyznawców.]

Enfin, l'empereur croit déceler dans les textes du poète des manquements à sa personne : « la grandeur de Rome ne figure pas dans tes poèmes, on n'y retrouve même pas mon nom²⁹⁷ ». Et bien que les faits contredisent cette affirmation — on retrouve plusieurs mentions laudatives de l'empereur dans les poèmes d'Ovide — à travers cette semonce on prend la mesure de l'appétit du souverain pour qui quelques flatteries convenues ne constituent déjà plus une démonstration suffisante d'admiration. Bocheński brode sur ce tropisme de la faim lorsqu'il prête cette pensée à Ovide : « c'est Érysichthon, il mourra d'épuisement, il se mangera lui-même²⁹⁸ ». Avec cette référence mythologique²⁹⁹, Ovide suggère le portrait d'un tyran obsédé par l'idée que sa prestance doit refléter la grandeur de son empire, et donc que tous doivent s'éreinter en louanges de sa personne pour que son prestige ruisselle ensuite à travers toutes les couches de la société romaine pour profiter à chacun. Ainsi, en refusant de rendre les hommages protocolaires avec suffisamment de formes, Ovide se rendait suspect de vouloir se soustraire au *pouvoir du contexte*, soit d'extirper son œuvre d'un cadre de réception prioritairement déterminé par la lecture canonique de toutes les productions qui en émanaient.

Au travers des extraits cités ici, ce que l'on constate, c'est que le « fait de tête », à la différence du « fait de vie », ne se résume pas à un simple cryptage historique d'un élément du présent de son lectorat-cible mais qu'il se compose de la distribution dans le texte d'une série d'observations qui s'assemblent pour esquisser un phénomène plus vaste, en l'occurrence le défaut de conformité d'Ovide d'avec les principes cardinaux du réalisme socialiste tardif. On découvre alors un réquisitoire pointant vers l'infraction systématique de ces principes : l'*autofinalité* manifeste de la poésie d'Ovide (soit son refus de s'employer tout entière à clamer les louanges de Rome), son manque de retenue dans l'introduction d'*innovations organiques* (soit l'indépendance de son ton et de son rythme, allant jusqu'à faire école), sa nonchalance vis-à-vis du *classicisme bureaucratique* (soit son mépris pour le lyrisme pastoral dans lequel s'est si vertueusement illustré Virgile) et son insubordination patente au *pouvoir du contexte* (soit l'insuffisance de ses déclarations d'allégeance à l'empereur). En d'autres termes, le roman de Bocheński est, certes, traversé par des jeux de correspondances historiques entre passé et présent, ici et ailleurs, mais il est d'abord et surtout l'occasion de distribuer dans sa fable historique les principes d'un système dont le fonctionnement semble immuable, transcendant les lieux et les époques.

²⁹⁷ Bocheński, Jacek. *Ibid.*, p. 207, traduction de l'auteur.

[(...) w twoich poezjach nie ma wielkości Rzymu, nie pada nawet moje imię.]

²⁹⁸ Bocheński, Jacek. *Ibidem*, traduction de l'auteur.

[(...) to Eryzychton, ginie z wycieńczenia, zje samego siebie.]

²⁹⁹ Le hasard veut d'ailleurs que la principale source d'informations dont nous disposons sur la figure d'Érysichthon soit la poésie d'Ovide. Voir à ce sujet Ovide. trad. Robert, Danièle. *Les Métamorphoses*. Arles : Actes Sud, 2001.

III.3. Construire l'éloquence du silence

En conclusion, *Nason poète* s'impose comme le produit exemplaire d'un mode d'écriture spécifique aux œuvres romanesques rédigées peu après le tournant de l'année 1968, soit dans un contexte de mutation post-totalitaire du canon autoritaire. Les pratiquants de ce mode d'écriture se distinguaient par la volonté de donner forme à cette nouvelle censure alors même qu'ils semblaient ne pas encore avoir pleinement topographié le *périmètre de permissivité* qu'elle accorderait à leur parole. Leur travail se déroulait donc sous le signe d'une *incertitude double* : *dangerosité de son objet* et *indétermination de ses limitations*. Les auteurs écrivaient littéralement à tâtons.

Rien ne se prêtait mieux à cette situation que la tentative de reconstitution du destin d'Ovide avec sa culpabilité certaine quoique d'une inconsistance entêtante. Cela permettait de faire de la liberté de création d'Ovide, de l'autonomie avec laquelle il s'adonnait à sa poésie, la *résolution d'un mystère* que l'auteur pouvait dès lors *feindre ne pas parvenir à percer*, non sans avoir fourni en chemin à son lecteur tous les indices pointant dans cette direction.

Au surplus, cette enquête historique apparaissait comme une opportunité de déployer de façon ostentatoire les mécanismes freudiens du rêve, comme autant de contorsions du texte qui soulignaient son empêchement. C'est ainsi que l'enquête est l'occasion d'introduire un narrateur qui opère un retour réflexif fréquent sur l'adéquation de sa reconstruction historique des événements, soulignant la difficulté qu'il éprouve à en assurer la *présentabilité*, de même qu'il ne cesse de buter sur les écueils de l'interprétation de sources historiques incomplètes, pointant ainsi vers les déformations qu'imprime au désir expressif initial sa *formulation secondaire*. Mais de façon plus marquée encore, cette enquête apparaît comme une convention littéraire hospitalière, ouverte à l'accueil de tous les *déplacements métaphoriques* et de toutes les *condensations métonymiques* que ce texte entasse patiemment pour suggérer la censure qu'il a lui-même à souffrir comme le sujet latent, bien qu'inexprimable, de son énonciation manifeste.

L'enquête menée de bout en bout donne ainsi le spectacle d'un propos qui échoue, certes, à aboutir à sa conclusion mais qui, avant de se résoudre à cette défaite finale, s'en vient *éprouver les nombreuses frontières de sa capacité à se formuler*. Le narrateur claudique jusqu'à ce qu'il croie être l'ultime pourtour de son mandat expressif avant de marquer l'arrêt, interrompant sa recherche en plein raisonnement, laissant étrangement suspendue une conclusion que tout appelait. C'est là la force de cette écriture *pantomime*, celle de patiemment, et presque spectaculairement, préparer l'*éloquence du silence* qui retentit quand elle se tait, faute de pouvoir en dire plus. C'est donc une parole qui est moins expressive que la façon qu'elle a de se taire soudainement en invitant à interroger les raisons de cette interruption brusque.

IV. L'écriture prométhéenne

Il y aurait un risque à aborder la question des écritures romanesques qui se développèrent contre leurs limitations censoriales au cours des années 1970 sans prendre le temps de faire le bilan de ce que celles-ci devaient à un mouvement qui les avait précédées et qui avait émergé dans le sillage des phases de détente que connurent les deux pays, le « dégel ». En effet, les mois qui suivirent l'Octobre de 1956 en Pologne de même que la libéralisation progressive de la sphère culturelle en Tchécoslovaquie de la seconde moitié des années 1960 furent exploités par une partie des acteurs de la sphère culturelle pour établir un bilan critique de ce qui était encore perçu comme des « dévoiements » du système communiste. De façon intéressante, ce retour sur un passé récent prit la forme, tant en Pologne qu'en Tchécoslovaquie, d'une exploration apparentée du *topos* de la *conversion religieuse* et revêtit, pour ce faire, les formes historiques d'une foi ancienne et passionnelle. Cette tendance se doit d'être signalée pour le précédent qu'elle constituait et qui a conduit les romanciers des années 1970 à se garder d'en répéter les premières audaces inventives pour bâtir sur le socle de leurs acquis d'autres conclusions, plus nuancées et moins radicales. Nous voudrions ainsi nous interroger sur les différences que l'on peut observer entre les écritures de ces périodes de « dégel » et celles de la décennie 1970. Dans ce contexte de politisation du littéraire, ces choix esthétiques impliquaient nécessairement une posture éthique, c'est pourquoi nous voudrions aussi nous pencher sur les différences que l'on peut relever entre la posture morale d'auteurs au cours de ces périodes de « dégel » et celle qui les caractérisera au lendemain de l'année 1968. Peut-on mesurer un déplacement sensible dans leur rapport à l'écriture allusive ? Et, par corollaire, dans le rapport à la censure ?

IV.1. Le « dégel » littéraire

En raison du non-renouvellement des structures cadres du KSČ en 1956 et de la prolongation subséquente du stalinisme en Tchécoslovaquie, c'est en Pologne que l'on observa les manifestations les plus précoces d'une interrogation du monde littéraire sur le totalitarisme, lesquelles prirent la forme de récits pudiquement déplacés dans des univers distants de l'actualité immédiate. Ces formes commencèrent à éclore — comme on l'a dit — à compter du décès de Staline. La disparition du maître du Kremlin augurait d'un possible relâchement de la terreur qui paralysait le monde de l'écrit. Elle était en outre synchronique d'une prise de distance des littérateurs qui avaient autrefois représenté la frange la plus radicale de la défense du réalisme socialiste. La proximité de ces littérateurs avec les mécanismes du pouvoir, et plus spécialement avec les mécanismes de régulation de la sphère

culturelle, les avait placés en position privilégiée d'*observateurs* de ses dysfonctionnements et de la cruauté de certaines de ses pratiques. Il devenait de plus en plus difficile pour eux de concilier la brutalité des ingérences du pouvoir politique dans la sphère culturelle avec leur intégrité intellectuelle. Le rôle de l'essai *La pensée captive* de Miłosz n'est pas non plus à négliger. On sait, sur base des commentaires que les littérateurs en firent dans leurs lettres et leurs journaux intimes³⁰⁰, qu'il a été lu par une bonne partie des littérateurs au pays qui, pour certains, y découvrirent un portrait certes peu flatteur, mais croqué avec suffisamment de ressemblance pour qu'il ne puisse être nié en bloc. On verra à ce propos qu'il a constitué un point de référence auquel d'aucuns s'efforceront de répondre plus tard dans leurs œuvres.

Le « dégel » de la sphère littéraire polonaise connut trois phases principales³⁰¹. Il s'ouvrit avec la *fissure des glaces* qui dura de la fin de 1953 à la fin de 1955, c'est-à-dire du décès de Staline jusqu'à une série d'événements postérieurs concomitants : la publication — déjà évoquée — de la *Défense du « Grenade »* de Kazimierz Brandys en 1956, la lecture du rapport secret de Khrouchtchev lors du XX^e Congrès du KPiCC et la XIX^e session du Comité de la Culture et des Arts au cours de laquelle furent critiqués les principes du réalisme socialiste. S'ensuivit le *dégel* proprement dit qui vit se multiplier les formes littéraires qui s'efforçaient de percer à jour les mécanismes qui avaient régi le stalinisme et qui s'étendit du début de l'année 1956 jusqu'à l'automne 1957, lorsque les autorités annoncèrent la fermeture du journal *Po prostu* [Tout simplement], que sa liberté de ton avait érigé au statut de porte-voix des réformistes. Elle se conclut avec une *reglaciation*, soit le retour en force des accusations de « révisionnisme » qui devaient servir de vecteur principal à l'arrêt de la libéralisation de la culture et à la reprise sinon de l'ensemble, du moins d'une partie des dispositifs répressifs qui l'avaient encadrée précédemment. Cette reglaciation dura jusqu'à la publication de la « lettre des 34 » en 1963, laquelle constitua la première dénonciation ouverte par une partie du monde culturel de la subordination politique qu'on lui imposait. Cette « lettre des 34 », par le retentissement qu'elle connut, amorça un tournant vers une phase de confrontation entre les artistes et le pouvoir qui devait culminer lors des événements de mars 1968.

On voit donc qu'à partir de 1953 les auteurs prirent à tâche de produire une analyse littéraire du totalitarisme stalinien aussi fouillée que les circonstances le leur permettaient. Les critiques littéraires ont baptisé ces tentatives de « romans de règlement de comptes », un qualificatif qui pourrait être trompeur s'il n'était compris que comme l'inventaire des torts de personnes tierces. En

³⁰⁰ Bikont, Anna et Szcześna, Joanna. *Op. cit.*, p. 231.

³⁰¹ Nous nous référons ici à la périodisation mise au point par Jerzy Smulski, qui est la plus couramment employée dans la littérature scientifique d'histoire littéraire. Voir Smulski, Jerzy. *Pełkanie lodów. Krótkie formy narracyjne w literaturze polskiej lat 1954 - 1955* [Briser la glace. Les formes narratives courtes dans la littérature polonaise de 1954 à 1955]. Toruń : Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1995.

effet, les premiers à être évalués au cours de ces bilans étaient ceux qui les menaient, semblant chercher une forme de rédemption dans la critique qu'ils s'adressaient à eux-mêmes. Le premier de ces prosateurs à avoir laissé entrevoir de sérieux doutes idéologiques fut Jerzy Andrzejewski.

IV.1.1. L'attitude d'Andrzejewski

Jerzy Andrzejewski était devenu l'un des chefs de file de l'intelligentsia catholique d'avant-guerre avec la parution en 1938 de son roman *L'ordre du cœur*³⁰², inspiré de la prose catholique française, qui dépeignait la confrontation d'un curé idéaliste à la réalité des campagnes polonaises, saturées de frustration sociale et d'angoisses métaphysiques, véritable poudrière que le premier événement devait embraser, engendrant une explosion d'agressivité. Son second roman *Cendres et diamant*³⁰³, publié en 1948, fut l'un des premiers à représenter avec acuité les dilemmes moraux avec lesquels la société polonaise fut aux prises au sortir du conflit. En particulier, le personnage du jeune résistant de l'Armée Intérieure qui hésite à accomplir l'ordre de son État-major. Il rechigne à abattre le secrétaire communiste chargé de la réorganisation du district. Ses atermoiements entre le sentiment du devoir et son désir de réintégrer progressivement le cours de la vie, de s'abandonner à un amour naissant et de troquer le combat armé pour la reconstruction du pays, fût-il sous le joug d'une puissance extérieure. La tension incarnée par ce jeune résistant résonna puissamment auprès de son lectorat et fournit l'archétype fictionnel sur lequel s'articula l'hypothèse morale du basculement d'un éthos patriotique souverainiste à une pragmatique de la coopération à la reconstruction du pays, fût-ce sous égide soviétique. En d'autres termes, ce roman lui valut une immense notoriété.

Les communistes perçurent ce que l'auteur avait accompli pour eux et le profit qu'ils pourraient tirer de déclarations d'engagement de sa part à leurs côtés. Aussi compta-t-il parmi les écrivains qui bénéficièrent d'un traitement exclusif, se voyant mettre à disposition des appartements luxueux, bénéficiant de séjours en villégiature à Szczecin ou de tournées de lectures publiques à travers le pays. Par ailleurs, il fut assez soigneusement encadré dans les contacts qu'il eut avec le monde communiste, qu'il s'agisse de ses représentants politiques ou de ses accomplissements concrets, devenant le spectateur captif d'un communisme triomphant qui affichait ses grandes réalisations sans jamais révéler les coûts humains, sociaux et politiques qu'elles avaient entraînés³⁰⁴. Il connut alors une prompte évolution idéologique qui le mena en quelques mois d'une déclaration de non-hostilité à une adhésion totale et se traduisit en pratique par son adoption, en 1949, du réalisme socialiste dont il devint le chantre inflexible. De 1949 à 1955, il fut l'un des principaux promoteurs

³⁰² Andrzejewski, Jerzy. *Ład serca* [L'ordre du cœur]. Varsovie : Towarzystwo Wydawnicze « Rój », 1938.

³⁰³ Andrzejewski, Jerzy. *Popiół i diament* [La cendre et le diamant]. Varsovie : Czytelnik, 1948.

³⁰⁴ Synoradzka, Anna. *Andrzejewski* [Andrzejewski]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 1997, pp. 88-93.

de l'orthodoxie stalinienne au sein des lettres³⁰⁵. Cette position n'allait pas sans paradoxe puisque, durant cette période, il s'adonna quasi exclusivement à la rédaction d'articles politiques (*Des hommes et des événements*³⁰⁶) et de brochures d'esthétique littéraire (*De l'homme soviétique, Le Parti et l'écrivain*³⁰⁷) qui constituent des redites grandiloquentes et un peu pathétiques des poncifs de la propagande de l'époque. En revanche, il ne parvint jamais à produire le moindre roman suivant le canevas rigide dont il vantait la supériorité. Ce n'était pas le moindre des paradoxes que le principal représentant de l'orthodoxie stalinienne se constituât si volontiers en juge de la prose d'autrui sans parvenir lui-même à produire de texte littéraire suivant son modèle. Cette adhésion inconditionnelle fut la première à laquelle Miłosz se consacra dans son essai *La pensée captive*, y faisant figurer Andrzejewski sous le cryptonyme d'*Alfa*³⁰⁸. La thèse principale de Miłosz — ainsi que nous l'avons vu — est que le communisme, s'était transformé en une religion séculière afin de combler le vide du mépris dans lequel la nouvelle bourgeoisie de la II^e République avait maintenu les questions métaphysiques. Ancien ami proche d'Andrzejewski pour avoir passé l'essentiel de la guerre à ses côtés, Miłosz décrit le psychisme de son compagnon comme corrodé par une double faiblesse : une soif inextinguible de reconnaissance et une profonde insécurité métaphysique née du doute que l'existence soit dotée d'un sens³⁰⁹. Selon lui, cette angoisse incurable l'inclinait au *fidéisme*, soit un certain empressement à reconnaître l'existence d'une entité transcendantale dont découlerait un ordre naturel qu'il conviendrait d'encourager. Le *fidéisme* présentait l'avantage de débarrasser le croyant de ses doutes en conférant à l'existence un sens suivant une formule préétablie. Dans le cas d'Andrzejewski, une certaine vanité le poussait néanmoins à convoiter un rôle entouré d'égarés dans les religions successives qu'il adoptait. Miłosz parle à ce sujet de la tentation de la *pourpre de cardinal*, en référence à la couleur caractéristique de l'habit des dignitaires ecclésiastiques. Ainsi, Andrzejewski se serait laissé piéger par la considération bienveillante dont l'entouraient les jeunes communistes et, dès lors qu'il s'engagea sur cette voie, n'eût de cesse de briguer un poste d'idéologue à la mesure de son appétit de reconnaissance en faisant la démonstration de son orthodoxie immaculée.

³⁰⁵ Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Op. cit.*, pp. 140-142.

³⁰⁶ Andrzejewski, Jerzy. *Ludzie i zdarzenia 1951* [Des hommes et des événements 1951]. Varsovie : Czytelnik, 1952 ; Andrzejewski, Jerzy. *Ludzie i zdarzenia 1952* [Des hommes et des événements 1952]. Varsovie : Czytelnik, 1953.

³⁰⁷ Andrzejewski, Jerzy. *O człowieku radzieckim* [De l'homme soviétique]. Varsovie : Książka i Wiedza, 1951 ; Andrzejewski, Jerzy. *Partia i twórczość pisarza* [Le Parti et le travail créatif de l'écrivain]. Varsovie : Czytelnik, 1952.

³⁰⁸ Miłosz, Czesław. trad. Miłosz, Czesław et Prudhommeaux, André. *Op. cit.*, pp. 117-147.

³⁰⁹ Miłosz, Czesław. trad. Miłosz, Czesław et Prudhommeaux, André. *Ibid.*, pp. 118-123.

Toutefois, divers incidents, certains d'envergure historique, d'autres du registre de l'anecdote, devaient s'accumuler pour faire vaciller sa foi nouvelle. Tout d'abord, il prit connaissance du portrait que Miłosz avait dressé de lui et, bien qu'il s'en gaussât dans un premier temps, il devait avouer des années plus tard que sa lecture avait instillé un poison corrosif qui, avec le temps, devait venir à bout de ses certitudes les plus inébranlables³¹⁰.

En 1952, lors du gala de célébration des quarante ans de création de Maria Dąbrowska — ainsi que nous l'avons déjà évoqué —, Andrzejewski fut sollicité pour déclamer à la tribune un discours de circonstance. En cours de lecture, il entraînerçut deux dignitaires du premier rang qui se chuchotaient à l'oreille. Convaincu que ceux-ci commentaient une maladresse idéologique qui se serait glissée dans son discours, Andrzejewski fut pris de vertige et s'affaissa derrière son pupitre. La violence physique de cet effroi l'amena à douter pour la première fois du bien-fondé de son engagement³¹¹. En 1953, son « pape », Staline, vint à mourir, ce qui ouvrait une période d'interrègne où planait un doute quant à l'opportunité d'afficher son dogmatisme. Enfin, en février 1954, Andrzejewski se sentait de plus en plus gêné par le fossé qu'il voyait s'élargir entre l'image extérieure que les instances culturelles du Parti bâtissaient de lui et l'idée médiocre qu'il se faisait de sa contribution à la cause communiste. Convaincu d'en faire trop peu ou de le faire mal, Andrzejewski pensait ne plus être digne des honneurs dont on le comblait et voulut faire acte d'humilité en refusant sa nomination de délégué au Congrès du Parti. Son geste fut toutefois interprété à l'inverse de son intention par les instances du Parti qui virent dans ce désistement une marque de défiance arrogante. Le romancier se retrouva alors sous le feu de la critique officielle. Cette situation d'exclusion temporaire du cercle magique de l'adhésion et de l'enthousiasme collectif l'amena à prendre la mesure des distorsions d'optique que son engagement avait suscitées³¹². Il engagea alors un long processus de réinterprétation des mécanismes et de la valeur de l'engagement idéologique communiste.

L'accumulation de réserves à l'égard de l'action du Parti, de ses rituels, de ses déclarations programmatiques creuses, devaient s'exprimer dans une série de formes prosaïques courtes qui virent le jour au cours de ces années, 1953 - 1956. Il serait fastidieux de reprendre le contenu de chacune d'entre elles dans le détail mais notons que le triptyque formé par *Pourquoi j'ai sonné l'alarme*³¹³

³¹⁰ Synoradzka, Anna. *Op. cit.*, pp. 113-114.

³¹¹ Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Op. cit.*, p. 230.

³¹² Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Ibid.*, pp. 225-226.

³¹³ Andrzejewski, Jerzy. Dlaczego zatrąbiłem na alarm [Pourquoi j'ai sonné l'alarme]. Nowa Kultura, n°37, 1953.

(1953), *Le renard doré*³¹⁴ (1954) et *Lamentation d'une tête de papier*³¹⁵ (1956) et se distinguait par l'introduction, hautement irrégulière pour l'époque, d'éléments fantastiques, grotesques ou absurdes qui convergeaient vers une mise à nu de certains des travers du système communiste polonais. Ainsi, *Lamentation d'une tête de papier* — que nous avons déjà évoqué — est le récit d'un orateur qui se présente à une tribune pour y prononcer un discours. En tribun expérimenté, il sait comment captiver un public. Et pourtant ses formules les plus percutantes semblent rester sans effet sur son auditoire. Pire, à un moment, les personnes présentes commencent à s'enrubanner la tête dans du papier journal. À la fin de son exposé, l'orateur fait face à une foule de têtes de papier. Il s'agit donc, d'une part, d'un retour littéraire sur l'épisode de son évanouissement à la tribune et, d'autre part, d'une mise en scène satirique des discours-fleuves dont on inondait les convives à toute occasion. Au surplus, la nouvelle se termine lorsque l'orateur se rend aux toilettes pour s'y rafraîchir et constate que son visage aussi est désormais enrubanné de papier journal. L'usage métaphorique du journal est ici doublement problématique du point de vue dogmatique. Tout d'abord, la presse est mobilisée comme le symbole le plus évident d'une parole si conventionnalisée qu'elle n'a plus d'autre signification que celle de la conformité qu'elle s'efforce de reproduire. Ensuite, parce que cette parole vide semble néanmoins subjuguier tous ceux qui y sont exposés, orateurs comme auditeurs, laissant entendre que nul désormais n'est aux commandes des discours qu'ils profèrent, que ceux-ci, au contraire, ont pris le contrôle de leurs orateurs qu'ils ont transformé en colporteurs commodes et interchangeable.

Cette nouvelle ne put être publiée avant le dégel de l'Octobre 1956 et pourtant, à compter de sa rédaction en septembre 1953, elle circulait sous forme de tapuscrit auprès des confrères de plumes et amis d'Andrzejewski. Elle eut une importance considérable dans la mesure où elle fut l'une des premières manifestations textuelles de la possibilité d'une volte-face idéologique, d'une décompression brutale qui verrait les fanatiques d'hier devenir les critiques de demain³¹⁶. Mais la posture idéologique d'Andrzejewski, à l'heure où il rédigea cette nouvelle, était encore fluctuante et ses doutes semblaient coexister à parts égales avec ses convictions. Ainsi, alors que cette version clandestine passait de mains en mains, Andrzejewski était occupé à adapter son succès *La cendre et le diamant* aux exigences stylistiques, compositionnelles et idéologiques du Parti. Cette adaptation parut en 1954 pour s'installer durablement dans le canon des lectures scolaires, gâchant pour plusieurs générations de lecteurs toute la subtilité des conflits moraux qui forgeait l'intérêt de sa version originale. Ses journaux intimes sont lacunaires pour cette période, nous ne pouvons donc que

³¹⁴ Andrzejewski, Jerzy. *Złoty lis* [Le renard doré]. Nowa Kultura, n°49-50, 1954.

³¹⁵ Andrzejewski, Jerzy. *Wielki lament papierowej głowy* [Lamentation d'une tête de papier]. Świat, n°36, 1956.

³¹⁶ Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Ibid.*, pp. 226-227.

conjecturer sur les raisons de cette ambiguïté de la posture de l'auteur. La plus probable reste que l'écrivain ait éprouvé des difficultés à s'extraire d'un conflit de loyautés entre son embrigadement idéologique précédent et la maturation d'une conviction neuve³¹⁷.

Ce qui, dans le cadre de ce travail, nous intéresse au premier chef est le fait qu'Andrzejewski se soit attelé, dès 1955, soit dans la phase précoce de *fissure des glaces*, à l'écriture d'une œuvre qu'il éprouva beaucoup de difficulté à finir. La version initiale de cette œuvre portait le titre *Le grand Inquisiteur*, ce qui l'inscrivait dans la filiation de Fiodor Dostoïevski qui, dans le chapitre homonyme de son roman *Les frères Karamazov*³¹⁸, avait consacré une étude à la complexité de ce personnage historique. Au cours d'une longue digression, Ivan l'impie raconte à son frère, le pieux Aliocha, comment le grand Inquisiteur, ayant reconnu Jésus dans la foule des fidèles, prit peur des reproches que celui-ci pourrait lui adresser pour avoir dévoyé ses enseignements et comment il conçut alors le plan de le faire condamner au bûcher pour hérésie afin de se débarrasser de sa présence gênante³¹⁹. C'est en effet cette question de la tension entre la vérité originelle d'une doctrine et les emplois douteux de ses légataires qui allait se retrouver au cœur du roman d'Andrzejewski.

Au dernier moment, Andrzejewski opta néanmoins pour un autre titre, emprunté à un passage de la troisième partie des *Aïeux* de Mickiewicz³²⁰, *Les ténèbres couvrent la terre*, sous lequel l'ouvrage parut finalement en 1957³²¹. Ce titre adressait un clin d'œil au lecteur érudit qui aurait identifié sa provenance et connu les vers qui lui font suite : « ...et le monde est plongé dans le rêve, / Mais pour quelles raisons les hommes dorment-ils, personne ne le recherche. / Ils vont se réveiller sans inquiétude comme ils dormaient sans inquiétude³²² ». Ainsi, d'emblée, ce roman, par son titre, semblait s'adresser un cahier des charges : celui de s'enquérir de la raison pour laquelle le « monde est plongé dans le rêve », autrement dit, de s'interroger sur les mécanismes ayant facilité l'*enrôlement stalinien des consciences*.

³¹⁷ Bikont, Anna et Szczęśna, Joanna. *Ibidem*.

³¹⁸ Synoradzka, Anna. *Op. cit.*, p. 127.

³¹⁹ Dostoïevski, Fiodor Mikhaïlovitch. trad. Mongault, Henri. *Le Grand Inquisiteur*. in Dostoïevski, Fiodor Mikhaïlovitch. trad. Mongault, Henri. *Les frères Karamazov*. Paris : Gallimard, 1952, pp. 345-368.

³²⁰ Mickiewicz, Adam. *Poezyje Adama Mickiewicza T.4*. [Poésies d'Adam Mickiewicz T.4.]. Paris : édition à compte d'auteur chez A. Pinard, 1832.

³²¹ Andrzejewski, Jerzy. *Ciemności kryją ziemię* [Les ténèbres couvrent la terre]. Varsovie : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957.

³²² Mickiewicz, Adam. trad. Donguy, Jacques et Masłowski, Michel. *Les Aïeux*. Lausanne : éditions L'Âge d'Homme, 1992, p. 167.

Mickiewicz, Adam. *Op. cit.*, p. 19.

[...i lud we śnie leży!

Lecz dlaczego śpią ludzie, żaden z nich nie bada.

Przebudzą się bez czucia, jak bez czucia spali]

IV.1.2. *Les ténèbres couvrent la terre, roman de la rupture*

L'action du récit prend place dans l'Espagne de la fin du XV^e siècle, alors que l'Inquisition terrorise le pays. Le lecteur y suit la trajectoire de deux protagonistes principaux : la figure historique du Grand Inquisiteur, le père Torquemada, et celle d'un jeune frère dominicain hostile aux méthodes de l'Inquisition qui en devient petit à petit l'un des praticiens les plus redoutables. Le récit est découpé en plusieurs scènes qui constituent autant d'étapes décisives de l'évolution de ces deux personnages.

Le roman débute avec l'entrée du Grand Inquisiteur et de son escorte à Villa-Réal où ils font halte dans le monastère du prieur Cuesta dans lequel réside Diego. Le jeune dominicain, surpris à l'église par l'Inquisiteur lors d'une prière nocturne, ne reconnaît pas le visiteur dans la pénombre et lui confesse qu'il brûle d'une haine farouche pour l'Inquisition qui a corrompu les enseignements du Christ. L'Inquisiteur révèle alors son identité. Diego se saisit d'un chandelier avec le dessein manifeste de l'assassiner mais retient son geste au dernier moment. Plutôt que de le faire condamner, l'Inquisiteur, intrigué par l'ardeur des convictions du jeune homme, vient le trouver dans sa cellule et s'efforce de le convaincre que les violences inquisitoriales sont une conséquence inévitable de l'amour qu'il porte au genre humain. En effet, argumente-t-il, les hommes sont faibles et dignes de mépris, c'est pourquoi ils requièrent d'être sauvés « contre leur propre volonté ». C'est là une tâche immense qui ne peut être accomplie que par un homme ayant la vision de ce que les hommes peuvent et doivent être dans le futur. Diego se laisse lentement gagner par la puissance logique de ce raisonnement.

Les péripéties suivantes s'accumulent pour composer une étude de la métamorphose progressive de Diego en un disciple fanatique de l'Inquisition. Le maître et son élève assistent tout d'abord à un véritable ballet de dénonciations dans l'entourage de l'Inquisiteur. Torquemada, loin de ramener le calme dans les esprits, traite chaque dénonciation comme le signe d'une conspiration plus vaste, point de départ d'une vaste purge au sein des cadres de son escorte.

Plus tard, alors qu'ils prévoient de retourner à Villa-Réal pour éclaircir la mort suspecte d'un membre du Saint-Office, Diego vient à son tour à craindre que son ami d'enfance, le frère Mateo, ne lui rappelle, à lui et à son nouvel entourage, celui qu'il avait été et les convictions anti-inquisitoriales qu'il avait nourries. Au terme d'une âpre lutte intérieure, Diego résout de dénoncer son ancien camarade qui est saisi et exécuté. Il se sent alors rasséréné et libre, un sentiment qui sera décisif pour la suite de son engagement aux côtés du père Torquemada.

Le récit se poursuit pour donner à voir une Inquisition devenue si puissante que le père Torquemada, convoqué par le Roi pour trancher la question délicate du sort à réserver aux juifs convertis, s'oppose publiquement à la politique de tolérance prônée par son souverain et parvient à le convaincre de revenir sur sa décision pour les contraindre à l'exil. Les années s'écoulent en une

perpétuelle itinérance, une traque des résurgences du malin que l’Inquisiteur extrait et condamne avec la plus grande sévérité.

Cette vie de voyage ne reste pas sans incidence sur la santé du vieil homme et c’est épuisé et souffrant qu’il arrive à Toledo pour débrouiller l’affaire compliquée de l’artisan Lorenzo Perez qui déclare à qui veut bien l’entendre que le diable n’existe pas. Lorenzo Perez a connu au cours de son existence de nombreux malheurs, aussi avait-il décidé de vendre son âme au diable pour goûter aux fruits du plaisir, ne serait-ce qu’une fois, avant sa mort. Il a consulté des mages et des sorcières, pratiqué les rituels les plus secrets et nourri les espoirs les moins avouables et, pourtant, le diable s’est refusé à accepter son offre. Il en a donc conclu que le diable n’existe pas. Au cours de son procès public, Torquemada fait valoir que si le diable n’existe pas, la logique impose de conclure que Dieu est l’artisan du mal, ce qui constitue une hérésie condamnable. Comprenant les conséquences théologiques de ses déclarations, Lorenzo Perez cherche à se rétracter mais il est trop tard. L’Inquisiteur ne le laisse partir qu’après qu’il lui a livré le nom de nombreux complices qui l’auraient aidé à formuler et diffuser cette offense à Dieu.

À l’issue de ce procès, l’Inquisiteur sent ses forces décliner. Il ordonne à son escorte de le mener à Avil, son bourg natal, pour qu’il puisse y reposer en paix. En chemin, alors qu’il traverse un désert, Torquemada est pris de délire, Diego décide donc de faire halte dans le seul fief à proximité, celui de la famille des Lara. Leur hôte, Miguel de Lara, se montre hospitalier mais étonne l’assistance par sa liberté de ton et de manières. Il explique avoir choisi ce mode de vie, au calme, loin de la cour et de ses fastes, où il peut goûter à la liberté d’une existence façonnée selon ses désirs.

Lorsque l’escorte reprend la route, le carrosse de l’Inquisiteur est le théâtre d’une visite étrange. Le diable s’invite pour dresser avec Torquemada le bilan de sa vie. Il révèle à l’Inquisiteur que c’est précisément lui qui a été le plus fidèle instrument de ses projets, ce à quoi ce dernier lui réplique qu’il en a désormais conscience, que des doutes anciens ont ressurgi avec trop de force pour être ignorés et qu’il entend se racheter en détruisant le système qu’il a mis en place. Le diable lui réplique que la chose est impossible car ce système se nourrit d’une grande idée, or « seule une idée peut remplacer une idée ». Torquemada, pris de frénésie, se met à hurler « Éteignez les flammes ! Éteignez les flammes ! » mais Diego commande aux cavaliers qui l’accompagnent d’entamer un chant de grâce pour couvrir ses cris.

Arrivés à Avil, Torquemada convoque Diego dans sa chambre et lui intime fiévreusement de prendre une série de mesures ayant pour but de démonter le système qu’ils avaient patiemment bâti. Diego l’implore de ne rien en faire, avant de perdre son sang-froid et de le secouer pour le forcer à se taire. Finalement, l’Inquisiteur meurt dans les bras de son assistant qui, loin de lui rendre les hommages convenus, gifle son cadavre pour le punir de cette ultime faiblesse au seuil de la mort. Par

ce geste, Diego confirme les prédictions du diable qui avait averti l'Inquisiteur qu'il lui serait impossible de s'opposer seul à une idée qui avait désormais de si nombreux adeptes. Et, en effet, par l'admonestation symbolique du cadavre de son prédécesseur, Diego endosse sa fonction et s'apprête à assurer au système inquisitorial sa continuité. L'Inquisition vivra car elle a formé les êtres nécessaires à son maintien. Et c'était une vanité presque infantile de la part de l'Inquisiteur de s'imaginer gouverner l'Inquisition. C'est toujours lui qui en avait été le jouet, comme Diego s'apprête à l'être, en pleine conscience cette fois-ci.

IV.2. Anatomie d'un enrôlement

IV.2.1. Dénégation de l'attrait de la « pourpre de cardinal »

Le point de départ du récit est donc la corruption d'une conscience pure, celle de Diego, par le représentant d'une idéologie totalitaire, le père Torquemada, qui a discerné chez celui-ci une ferveur particulière, une urgence à réparer les péchés du monde, qui en fait une proie privilégiée des arguments qu'il a à lui opposer. Cet épisode se présente donc comme une variation littéraire sur la description que Miłosz a faite de ce procédé dans son essai. Andrzejewski semble y donner raison à son camarade quant à son *fidéisme*. Le besoin du jeune frère dominicain de croire en un ordre transcendantal qui puisse servir de modèle à la correction des erreurs qui grèvent le réel correspond en tous points au portrait d'*Alfa*. En revanche, Andrzejewski a pris soin de glisser une scène qui cherche à réfuter la seconde accusation de son analyste, celle qui portait sur sa vanité. Avant même de rencontrer Diego, Torquemada se présente chez le prieur du monastère pour le remercier de son hospitalité. Fidèle à ses habitudes, l'Inquisiteur transforme rapidement leur conversation en un examen de conscience de son hôte. Ce dernier lui confesse alors son désir le plus cher :

J'avoue que depuis plusieurs années je désire ardemment et sans relâche une seule chose. Je voudrais — que mon orgueil me soit pardonné —, je voudrais un jour, dans l'avenir, bien sûr au terme de la vie la plus longue pour Son Éminence le cardinal de Mendoza, monter sur le trône des archevêques de Tolède³²³.

Torquemada se renfrogne avant de se laisser aller à un accès de colère soudain :

J'avais pensé, il y a un instant, trompé par les apparences, que je vous porterais aux plus hautes dignités de l'Église combattante en vous nommant un des Inquisiteurs du royaume. Et vous rêvez

³²³ Les citations de ce roman que nous reproduisons dans ce travail proviennent, pour la version française, de la traduction de Christophe Jezewski et François Xavier Jaujard : Andrzejewski, Jerzy. Les ténèbres couvrent la terre. Paris : Belfond, 1991, p. 22 ; et, pour la version polonaise de l'édition plus récente : Andrzejewski, Jerzy. Ciemności kryją ziemię. Cracovie : GREG, 2007, p. 13.

[Wyznam zatem, iż od wielu lat pragnę gorąco i niezmiennie jednej rzeczy. Pragnąłbym, i niech mi będzie wybaczona moja pycha, pragnąłbym jednak kiedyś w przyszłości, oczywiście po jak najdłuższym życiu Jego Eminencji kardynała de Mendoza, zasiąść na tronie arcybiskupów Toledo.]

de devenir archevêque de Tolède ! [...] Ne comprenez-vous pas que la dignité de l'inquisiteur, qui se charge non pas d'honneurs, mais de durs devoirs, vaut cent fois plus que tous les trônes d'évêque ? Plus que la pourpre des cardinaux ? Plus même que la tiare du pape ? Allez dormir, mon pauvre père. Vous m'avez déçu³²⁴.

On ne peut pas manquer de remarquer ici la mention explicite de la « pourpre de cardinal », celle-là même que Miłosz avait employé dans son portrait pour illustrer la soif de reconnaissance d'Andrzejewski. Or, dans ce passage, ce défaut est tout d'abord dissocié du protagoniste principal, soit du personnage qui opère comme l'*alter ego* des écrivains communistes de la génération d'Andrzejewski et dont le roman se propose de faire l'étude. La question des honneurs est donc évacuée précocement comme une question secondaire et non-pertinente pour la compréhension de l'adhésion d'un jeune intellectuel à des thèses totalitaires. Mais elle est aussi sanctionnée par la réplique cinglante de l'Inquisiteur comme une incompréhension grossière des mécanismes de sélection et de promotion des cadres au sein d'un système totalitaire. D'une part, seul le dévouement total au système, lequel impose de professer son humilité à son égard en toutes circonstances, constitue un critère de considération pour de plus hautes fonctions. D'autre part, celui qui s'est sincèrement dévoué au système totalitaire se doit d'avoir percé la réalité de son fonctionnement, il ne peut donc plus ignorer que le pouvoir authentique réside dans son *appareil de sécurité*, et non dans son *gouvernement*, soit dans le Saint-Office plutôt qu'à Rome (« Plus même que la tiare du pape ? »). Vouloir accéder à des fonctions honorifiques est donc une ambition puérile, un refuge douillet pour les tièdes ; les croyants fervents s'engagent dans le combat houleux pour la victoire de leur Foi sur ses détracteurs, il ne se contente pas de l'administration paisible de ses fidèles.

Cela dit, représenter le foyer du pouvoir totalitaire sous les traits de l'Inquisition permet d'entretenir une certaine équivoque à son sujet. Dans le roman d'Andrzejewski, l'Inquisition n'est pas à proprement parler une métaphore des seuls organes de sécurité, elle incarne tout l'appareil de diffusion et de protection de la doctrine, réunissant en une même institution les services de renseignement du pouvoir, ses organes coercitifs et le collège théologique qui édite et protège cette doctrine contre ses usages non-autorisés. Il ne s'agit donc pas d'y voir un aveu codé de collusion d'Andrzejewski avec le Service de Sécurité polonais mais plutôt un témoignage de son enrôlement au sein de ce conglomérat d'instruments répressifs, pilotés en dernière instance par le Comité central du Parti.

³²⁴ Andrzejewski, Jerzy. *Ibid.*, p. 23.

[Myślałem przed chwilą, złudzony pozorami twego umysłu, że wyniosę cię do najwyższych godności walczącego kościoła, mianując cię jednym z inkwizytorów Królestwa. A ty marzysz, żeby zostać arcybiskupem Toledo ! (...) Czy nie rozumiesz, że godność inkwizytora, kładąca na barki nie zaszczyty, lecz twarde obowiązki, znaczy stokroć więcej niż wszystkie trony biskupie ? Więcej niż kardynalska purpura ? Więcej nawet niż tiara papieża ! Idź spać, biedny ojczu. Zawiodłem się na tobie.]

Une autre question est de savoir si la vanité a effectivement joué un rôle dans l'adhésion d'Andrzejewski au stalinisme à la fin des années 1940. Il est certain qu'en écartant cette hypothèse, Andrzejewski ramenait le bilan de ses années d'adhésion au stalinisme sur le terrain des seules idées. Ainsi, il aurait péché par excès de noblesse, se laissant happer par la vision grandiose d'une société au bonheur égalitaire dont la clarté l'aura temporairement aveuglé. En somme, s'il était coupable, c'était d'avoir été un *croquant trop sincère* et donc trop naïf, à qui sa soif de sens et de justice n'aura pas permis de percevoir plus tôt les vices graves du système auquel il contribuait. En somme, écarter la question de sa vanité lui offrait la possibilité de se penser en *personnage tragique*, piégé par la noblesse de ses intentions. On comprend aisément que l'image d'un écrivain auquel son intellect n'aura pas suffi pour se prémunir contre les vertiges de la publicité et l'attrait des flatteries l'apparentait plutôt à un *personnage comique*. Néanmoins, les témoignages de ses proches de l'époque, à commencer par celui de Wiktor Woroszyński qui l'a introduit au sein des littérateurs communistes, sont relativement unanimes quant au fait que l'auteur nourrissait à tout le moins une faiblesse pour les égards qu'on lui réservait³²⁵. Toutefois, à nouveau, là n'est pas la question centrale de notre étude. Pour l'heure, retenons donc essentiellement qu'Andrzejewski évacua cet aspect plus pragmatique de son étude romanesque pour se concentrer sur les dilemmes moraux tels qu'ils se présentèrent subjectivement aux membres de sa génération.

IV.2.2. La conversion dans *Les ténèbres*...

Les textes que nous nous proposons d'analyser dans ce chapitre constituent un retour réflexif, par le truchement de la fiction littéraire, sur l'engagement passé de leur auteur en faveur d'un système totalitaire. Ce retour réflexif se structure autour de quelques moments critiques dans le façonnement de sa relation au système totalitaire. Parmi ceux-ci, on peut isoler quatre moments de transition cruciaux que l'on retrouve, sous des formes variées, dans chacun d'entre eux : le moment de la *conversion*, celui de la *transformation* d'un engagement de principe en actes concrets, celui de l'*ébrèchement* des certitudes et, enfin, celui de la *désillusion amère*, de la prise de conscience de l'erreur que cet engagement a constitué. Ces phases suivent donc un arc dont l'adhésion serait la part ascendante, l'engagement actif l'acmé, et la désillusion la part fléchissante. Cette courbe concave s'achève plus bas qu'elle n'avait débuté, venant mourir sur le constat d'une faute. Le récit de règlement de compte, ce bilan littéraire, se donne donc à lire comme une autocritique. En tant que tel, il est partagé entre l'ambition de fournir une *analyse complète et sincère* des mécanismes qui ont présidé à ce fourvoiement, et cela afin de mettre en garde contre leur répétition dans le futur, et la *tentation de restreindre la responsabilité* des fourvoyés dans cette entreprise, soit de transformer cette

³²⁵ Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Op. cit.*. Varsovie : Prószyński i S-ka, p. 42.

analyse en une pétition d'absolution adressée à ses lecteurs, une tentative de solde de tous comptes qui permettrait de recouvrer tout ou partie d'une virginité morale perdue.

Dans la trajectoire de cet engagement, la première phase critique est naturellement celle de la *conversion*, ce moment de crise qui voit un protagoniste principal aux prises avec des dilemmes moraux qui le dépassent et qui ne retrouve la sérénité qu'au moment de son adhésion pleine et entière au système totalitaire qui s'offre à lui comme une échappatoire du labyrinthe où il erre alors. En ce qui concerne le roman d'Andrzejewski, le protagoniste principal se définit en ces termes : « J'ai gardé ma foi inaltérable, mais mon cœur, Mateo, mon cœur est blessé, ma conscience est troublée³²⁶. » C'est l'arrivée de l'Inquisiteur en ville qui lui inspire ces paroles. En effet, Diego est tiraillé entre la doctrine catholique d'amour universel et sa haine irrépressible pour l'Inquisiteur : « Mateo, Mateo ! s'écria frère Diego. Si je pouvais prier pour cet homme, je demanderais à Dieu de le retrancher du nombre des vivants³²⁷ ! » Il hait l'Inquisiteur car il considère que ce dernier, avec ses méthodes d'investigation brutale, viole le premier enseignement du Christ. La ferveur de cet attachement à la notion d'amour de son prochain va néanmoins servir de pivot argumentaire à son adversaire.

Une des premières ambiguïtés de l'ouvrage, l'un de ces vertiges psychologiques qu'Andrzejewski affectionne, est la clémence de l'Inquisiteur envers Diego après que celui-ci a fait mine de lui fendre le crâne avec un bougeoir. Pourquoi est-ce que ce personnage, craint de tous pour l'impitoyabilité avec laquelle il traque les ennemis de l'Église, tolère sans sourciller l'intimidation d'un jeune moine ? Pour débrouiller cette subtilité du récit, il convient de comprendre que l'Inquisiteur se distingue très tôt dans le texte comme un juge expert des consciences et qu'en tant que tel il a vu clair à travers celle de Diego. Le jeune dominicain a soulevé le bougeoir mû par l'amour qu'il éprouve pour ses fidèles persécutés par l'Inquisition, mais c'est au nom de ce même amour, dû à chacun, qu'il l'a reposé. Torquemada voit dans la combinaison de ces traits de caractère, ferveur et amour, les deux composantes principales d'un membre de qualité de l'Inquisition. La chose n'est pourtant pas évidente et on pourrait argumenter à bon droit que ces deux qualités sont plutôt celles des jeunes idéalistes, qu'elles inclinent davantage aux gestes charitables qu'à la conduite de procès inquisiteurs. Ce serait sans compter la façon dont Torquemada redéfinit ses notions pour en faire l'axe autour duquel s'opère la conversion de sa jeune recrue. Après que Diego a fui sans avoir accompli son geste, le Grand Inquisiteur s'en vient le trouver dans sa cellule et le complimente de

³²⁶ Andrzejewski, Jerzy. *Op. cit.*, p. 10.

[Wiarę moją zachowałem nieskażoną, ale serce, Mateo, serce mam zranione i sumienie zmacone]

³²⁷ Andrzejewski, Jerzy. *Ibid.*, p. 10.

[Mateo, Mateo ! — zawołał fray Diego — gdybym mógł modlić się za tego człowieka, prosił bym Boga, aby usunął go spośród żyjących.]

posséder une âme qui brûle avec tant d'ardeur. Il ajoute que cette dernière n'est fautive que dans la mesure où elle s'emploie à des fins qu'il condamne : « Cependant, tu es si richement comblé, tu dois te demander d'autant plus, mon fils, à quoi doit servir ton ardeur. [...] Sert-elle le Royaume de Dieu ou le royaume de Satan³²⁸ ? » À quoi Diego fait valoir que « Le Royaume de Dieu, je le vois autrement que vous, mon père³²⁹. » Le Grand Inquisiteur a alors pour lui ces mots :

Tu te trompes, car même avec la pensée la plus audacieuse tu ne pourras pas embrasser le Royaume de Dieu. Tu ne le vois pas et tu ne le comprends pas. T'es-tu demandé un jour si ton ardeur était l'expression de la volonté divine ou si elle se retournait contre elle ? Accélère-t-elle la victoire de la vérité, ou bien se révolte-t-elle contre ses principes ? Est-ce là notre ardeur chrétienne, ou bien celle qui nous est étrangère par son esprit, hérétique et ennemie ?³³⁰

On retrouve dans ce passage la distinction classique des dialecticiens marxistes entre la *perception subjective* (teintée de relents de classe, improprement instruite du marxisme, mais aussi opérant à un niveau subalterne de perception du réel, loin des réalités politiques qui président aux succès du camp soviétique) et la *perception objective* (vierge de tout biais sociologique, profondément ancrée dans le marxisme et surtout localisée à un niveau supérieur de perception du réel, en phase avec les enjeux réels qui décideront des victoires à venir du soviétisme). Diego n'a, aux yeux de Torquemada, qu'une vision *subjective*, soit incomplète, du Paradis, alors que lui jouit de cette vision des cimes, *objective*, dont il consent à éclairer celui qu'il convoite comme assistant. Torquemada a soin de le mettre en garde quant aux conséquences possiblement désastreuses des manipulations subjectives du réel : « Avec l'ardeur, mon fils, il en va de même qu'avec toute chose humaine : tout en n'existant pas en soi, détachée des conflits de ce monde, elle peut tourner sa violence soit vers le bien, soit vers le mal, servir la vérité ou diriger son action contre elle³³¹ ».

Il est à noter que ce distinguo entre objectivité et subjectivité vient se superposer à une autre opposition classique du soviétisme, fruit de la « *mentalité obsidionale*³³² » qui se met en place à compter de 1948-1949, soit de cette conviction d'être désormais reclus dans une forteresse assiégé,

³²⁸ Andrzejewski, Jerzy. *Ibid.*, p. 43.

[Czemu ma służyć twoja żarliwość ? [...] Królestwu Bożemu służy czy królestwu szatana ?]

³²⁹ Andrzejewski, Jerzy. *Ibidem*.

[Inaczej, ojcze, niż ty widzę Królestwo Boże.]

³³⁰ Andrzejewski, Jerzy. *Ibidem*.

[Mylisz się, ponieważ nawet najśmielszą myślą nie potrafisz ogarnąć Królestwa Bożego. Nie widzisz go i nie rozumiesz. Zastanawiałeś się kiedy, czy twoja żarliwość jest wyrazem woli boskiej, czy też przeciw niej się obraca ? Zwycięstwo prawdy przyśpiesza czy przeciw zasadom prawdy się buntuje ? Nasza to, chrześcijańska żarliwość czy też obca nam z ducha, heretycka i wroga ?]

³³¹ Andrzejewski, Jerzy. *Ibidem*.

[Z żarliwością, mój synu, dzieje się tak, jak z każdą ludzką rzeczą, iż nie istniejąc sama w sobie, w oderwaniu od skłóconych spraw świata, może swoją gwałtowną siłą obrócić zarówno ku dobremu, jak i ku złemu, raz prawdzie służąc, a kiedy indziej przeciw niej kierując swoje działanie.]

³³² Sur la « mentalité obsidionale », voir Yannakakis, Ilios. *Les mécanismes de la terreur*. in Rupnik, Jacques et Fetjő, François (ed.). *Le Printemps tchécoslovaque 1968*. Bruxelles : Éditions Complexe, 1999, pp. 41 - 49.

piégé dans une confrontation entre deux blocs irréconciliables, en somme un réordonnement drastique des nomenclatures de perception du réel, désormais toutes réduites à un binarisme vulgaire entre l'*intérieurité* et l'*extériorité* du *canon*, redistribuant tous les éléments du réel selon une logique d'appartenance ou d'étrangeté. Par l'importance qu'on lui accorde, cette logique d'opposition commence à coloniser toutes les sphères de l'existence pour les répartir en une opposition indépassable. Ainsi en va-t-il de la vérité qui n'existe désormais plus que sous deux espèces formant les deux faces d'une même pièce : la *vérité marxiste-léniniste* et le *mensonge impérialiste*. Ainsi en va-t-il également de l'action politique qui ne se reconnaît désormais plus que deux pôles dont les forces d'attraction ramènent à eux tous les positionnements intermédiaires : le camp soviétique et le camp impérialiste.

Pour que le piège argumentaire que Torquemada tend à sa recrue ne lui laisse aucune chance d'issue, il lui faut encore faire admettre une dernière prémisse : l'interlocuteur confirme-t-il qu'il partage le même canon ? S'inscrit-il dans son *intérieurité* ? Autrement dit, reconnaît-il les axiomes logiques que son instructeur s'apprête à mobiliser ? Dans le roman qui nous occupe, cette communauté de pensée s'organise par cercles concentriques représentant le degré d'initiation et d'identification à la doctrine. Le cercle périphérique est celui de la communauté des chrétiens, il se réduit ensuite à l'ensemble des membres de l'Église, avant de se clôturer sur la confrérie étroite des membres de l'Inquisition. Torquemada suit cette progression : « Es-tu chrétien³³³ ? » Ce à quoi Diego réplique : « Père vénérable, si je n'étais pas chrétien, je ne souffrirais pas tant des fautes de mes frères³³⁴ ».

Cette inclusion dans le cercle des révérends d'une même foi lui semble suffisamment importante pour qu'il s'efforce d'en préciser les implications plus loin dans leur conversation :

- [...] Reconnais-tu que l'enseignement proclamé par l'Église est la seule vérité et qu'il n'existe aucune autre vérité en dehors d'elle et au-delà d'elle ?
- Père, je ne suis pas un renégat.
- Et la vérité n'est-elle pas un bien ?
- Si, mon père. Un bien suprême.
- Si donc la vérité signifie le bien, sa déformation, qu'est-elle ? N'est-ce pas le mal ? Et le mal ne doit-il pas être brisé, détruit ? Devons-nous permettre qu'il grandisse ? Non, mon fils, ce n'est

³³³ Andrzejewski, Jerzy. *Op. cit.*, p. 43.

[Jesteś chrześcijaninem ?]

³³⁴ Andrzejewski, Jerzy. *Ibidem*.

[Ojciec czcigodny, gdybym nie był chrześcijaninem, nie bolałyby mnie tak bardzo winy moich braci.]

pas assez de professer la vérité. Elle doit être défendue contre toutes les tentations du mal, tant manifestes que cachées. La vérité doit être renforcée chaque jour, à chaque heure³³⁵.

On voit à nouveau comment la combinaison d'un nombre restreint de prémisses simples permet de refermer le canon sur soi-même pour en faire un *piège tautologique*. Il suffit de circonscrire le champ du débat au périmètre strict du canon (« Reconnais-tu que l'enseignement proclamé par l'Église est la seule vérité ? ») pour ensuite revenir à l'idée que celle-ci est en état de siège et que toute mise en doute serait dès lors un service rendu au mensonge (« La vérité doit être défendue contre toutes les tentations du mal, tant manifestes que cachées. »). Cette *vérité tautologique* est néanmoins extrêmement dangereuse puisque l'équivalence qu'elle consacre demeure exacte en toutes circonstances, et donc indépendamment des agissements qu'elle cautionne. Aussi le grand prêtre qui se revendique de son autorité peut-il à loisir en manipuler le sens sans craindre d'être contesté en aucune façon, puisqu'il a efficacement privé ses contempteurs des moyens de le faire.

Torquemada resserre alors le cercle de son investigation ; si Diego s'inscrit dans la communauté des fidèles de la chrétienté, appartient-il pour autant à la famille de ses propagateurs actifs : « Es-tu fils de l'Église³³⁶ ? ». Diego rechigne à acquiescer puisqu'il est désormais en désaccord avec les méthodes inquisitoriales que cautionne l'Église. Il rétorque donc : « [...] Mon Dieu, qu'avez-vous fait avec l'enseignement du Christ ? [...] Le Christ disait que l'amour peut tout, qu'il est capable de transporter des montagnes³³⁷... »

À ce moment, le piège se referme. Torquemada se saisit de la compréhension qu'a son interlocuteur de l'amour, professe de la partager mais la complexifie jusqu'à finalement en culbuter le sens. Ainsi l'appartenance de Diego à l'Église, couplée à sa révérence pour l'amour, implique des conséquences radicalement contraires à celles qu'il avait imaginées. Pour parvenir à cette conclusion, l'Inquisiteur commence par questionner l'idée que Diego se fait des bénéficiaires de cet amour. Qui sont les humains qu'il prétend transformer par ses démonstrations de bienveillance ? Torquemada se

³³⁵ Andrzejewski, Jerzy. *Ibid.*, pp. 44-45.

[- (...) Czy uznajesz, że nauka, którą głosi Kościół, jest jedyną prawdą i nie ma prócz niej i poza nią prawdy innej ?

- Ojczy, nie jestem odszczepieńcem.

- A prawda nie jest dobrem ?

- Jest, ojczy. Największym dobrem.

- Jeśli zatem prawda znaczy dobro, czym jest wypaczanie jej ? Nie jest to zło ? A zła, czy nie należy łamać i niszczyć ? Mamy pozwolić aby wzrastało w siły ? Nie, mój synu, nie jest rzeczą wystarczającą wyznawać prawdę. Prawdy trzeba bronić przed wszelkimi jawnymi i zamaskowanymi zakusami zła. Prawdę trzeba umacniać codziennie, o każdej godzinie.]

³³⁶ Andrzejewski, Jerzy. *Ibid.*, p. 43.

[Jesteś synem Kościoła ?]

³³⁷ Andrzejewski, Jerzy. *Ibid.*, p. 43-44.

[(...) Coście uczynili z nauką Chrystusa ? (...) Chrystus mówił, że miłość wszystko może, góry potrafi przenieść...]

livre alors à une entreprise de dénigrement du genre humain³³⁸ : « L'homme, mon fils, est un être imparfait, fragile et faible. Il cède facilement aux tentations du mal et souvent il n'est même pas capable d'opposer la conscience du bien à ses penchants naturels³³⁹ ». C'est au nom de cette faiblesse essentielle de l'être humain qu'il convient de douter du juste exercice qu'il peut avoir de son libre arbitre. C'est pourquoi :

Il faut sauver les hommes en dépit de leur volonté. [...] Les hommes ont besoin d'être guidés et gouvernés, comprends-tu, mon fils ? Gouvernés ! Et c'est là notre tâche. Cette besogne immense repose sur nous et sur la Sainte Inquisition. Nous sommes ceux que Dieu a placés aux premiers rangs de son armée. Nous sommes le cerveau et le glaive de la vérité, car l'acte et l'idée doivent être réunis³⁴⁰.

En d'autres termes, la liberté est une responsabilité trop grande pour ceux à qui on l'a confiée. C'est une erreur que l'Inquisition entend corriger en assumant désormais pour l'humanité la tâche écrasante d'établir ce qui la fera accéder au Paradis. Or, ainsi que Torquemada l'a énoncé, seule la vérité, à savoir un strict respect de l'orthodoxie religieuse, est un chemin sûr vers la Jérusalem céleste. Il revient donc à l'Inquisition de veiller à ce que chacun se conforme à cette vérité.

L'inquisiteur introduit, à ce propos, une autre distinction, portant cette fois sur les différentes qualités de sentiment que recouvre le terme d'amour. Il y a d'une part un *amour des êtres particuliers* et d'autre part un *amour de l'humanité* dans son ensemble. L'Inquisition prend fait et cause pour cette seconde version, présentée pour l'occasion comme la plus noble des deux, à savoir l'amour total du genre humain. Cette distinction se construit dans le roman, suivant la convention littéraire retenue, dans un vocable fortement empreint de religiosité que voici :

- Vous haïssez l'amour.
- Tu te trompes, tu te rompes sans cesse. Si quelqu'un aime la vérité et qu'il lui subordonne toute sa vie, l'amour doit rester pour lui un sentiment qui embrasse tout et qui est principal dans sa perfection supraterrrestre.
- Supraterrrestre ?

³³⁸ Semblable en cela à celle que Dostoïevski avait prêtée à son Inquisiteur. Dostoïevski, Fiodor Mikhaïlovitch. *Op. cit.*, p. 352 : « (...) tu veux aller au monde les mains vides, en prêchant aux hommes une liberté que leur sottise et leur ignominies naturelles les empêchent de comprendre (...) » ou encore, plus loin, en p. 353 : « Ils se convaincront aussi de leur impuissance à se faire libres, étant faibles, dépravés, nuls et révoltés ».

³³⁹ Andrzejewski, Jerzy. *Op. cit.*, pp. 45-46.

[Człowiek, mój synu, jest istotą ułomną, słabą i kruchą. Łatwo ulega pokusom zła i częstokroć nawet świadomości dobra nie potrafi przeciwstawić tym swoim naturalnym skłonnościom.]

³⁴⁰ Andrzejewski, Jerzy. *Ibid.*, p. 46.

[Trzeba zbawiać ludzi wbrew ich woli. (...) Ludźmi trzeba kierować i rządzić, pojmujesz, mój synu ? Rządzić ! I to jest nasze zadanie. Na nas, na Świętej Inkwizycji spoczywa ten ogromny trud. My jesteśmy tymi, których Bóg postawił w pierwszych szeregach swoich wojsk. My jesteśmy mózgiem i mieczem prawdy, ponieważ myśl i czyn muszą stanowić jedno.]

- Oui, car l'amour triomphant s'élève au-dessus de nous comme une étoile, comme une lumière dans la nuit, et c'est lui qui nous indique le bon chemin en nous empêchant de nous égarer. Qui, pourtant, se hâte vers le but, porte entre ses mains une étoile ou le feu vivant d'une torche ? Leur brasier nous aurait aveuglés et transformés en cendre. Seul le reflet de l'amour nous sert.
- Le reflet ?
- Oui, et c'est le mépris. L'amour, en effet, permet de voir et embrasse les grands desseins de la destinée ; ce n'est pourtant pas par lui, mais par un mépris sévère, que nous pouvons former ces grands desseins.
- Père, je m'égare à suivre vos pensées. Vous dites : le mépris ? Qu'est-ce donc que le mépris ?
- Le bras de l'amour sur terre³⁴¹.

Ainsi, l'amour de l'*humanité tout entière* (« l'amour triomphant ») est à distinguer de l'*amour des êtres particuliers* (« le reflet de l'amour »), lequel n'est rien d'autre qu'un sain mépris pour des êtres méprisables. Et ces deux types d'amour sont souhaitables à tout membre dévoué de l'Inquisition pour peu qu'il n'oublie jamais les relations de hiérarchie dans lesquelles ils s'inscrivent et font de l'amour des êtres particuliers l'inverse de ce que l'intuition suggère. Ainsi, l'amour de Diego est une qualité essentielle pour la responsabilité que l'Inquisiteur veut lui confier. Et la ferveur qui l'accompagne un gage de la résilience de sa détermination, laquelle ne manquera sûrement pas d'être mise à l'épreuve.

En conclusion, pour peu que Diego admette qu'il peut *subjectivement* servir la cause qu'il entend combattre s'il se refuse à embrasser une vue *objective* du réel, pour peu qu'il reconnaisse que cette objectivité ne peut être nulle autre que celle du *canon* auquel il appartient, alors il doit voir par lui-même que la notion centrale de son action, l'*amour*, impose d'agir contre-intuitivement en méprisant son prochain pour la faiblesse intrinsèque qui l'habite et le rend inapte à l'exercice de son libre-arbitre, et donc d'assumer cette charge en son nom et cela avec toute la sévérité requise pour le protéger de lui-même.

La réplique du frère Diego, qui clôture ce premier chapitre, intervient dans le texte comme son onction baptismale et sanctionne sa conversion à l'argumentaire inquisitorial. Alors que le prier

³⁴¹ Andrzejewski, Jerzy. *Ibid.*, pp. 48-49.

[- Nienawidzicie miłości.

- Mylisz się, wciąż się mylisz. Jeśli kto kocha prawdę i całe życie jej podporządkowuje, wówczas miłość musi pozostać dla niego uczuciem wszechogarniającym i niejako nadrzędnym w swojej nieziemskiej doskonałości.

- Nieziemskiej ?

- Ponieważ miłość tryumfująca wznosi się ponad nami jak gwiazda, jak światło wśród nocy, i ona, chroniąc od zbłądzenia na bezdrożach, wskazuje właściwe drogi. Któż jednak śpieszący do celu niesie w dłoniach gwiazdę lub żywy ogień pochodni ? Ich żar oślepiłby nas i w popiół obrócił. Tylko odbłask miłości nam służy.

- Odblask ?

- Tym zaś jest pogarda. Miłość, istotnie, pozwala widzieć i ogarnia wielkie cele przeznaczenia, jednak nie przez nią, lecz poprzez surową pogardę możemy owe wielkie cele kształtować.

- Ojczy, gubię się biegnąc za twymi myślami. Mówisz : pogarda. Cóż więc jest pogarda ?

- Ziemskie ramię miłości.]

de son monastère, soit son supérieur, vient lui annoncer que l’Inquisiteur l’a fait mander pour devenir son assistant personnel, Diego distingue dans son regard une lueur maligne d’envie ; il a alors pour lui-même cette pensée : « Mon Dieu, quel être misérable est l’homme³⁴² ! » La concision de cette réplique recèle une pluralité d’informations. D’une part, qu’il pratique déjà le mépris méritant que lui a recommandé l’Inquisiteur, qu’il a donc adopté les prémisses contre lesquelles il bataillait quelques pages plus tôt. D’autre part, qu’il s’élève déjà au-dessus des hiérarchies classiques de l’Église, s’autorisant par avance de sa dignité inquisitoriale pour juger *objectivement* les comportements de son entourage. Il a donc aussi découvert l’intérêt personnel qu’il pouvait retirer de son intégration à la confrérie sélective des défenseurs de la foi.

IV.2.3. La conversion dans *La nuit baroque*

Le thème de la conversion et de l’entrée en religion jouait également un rôle clef dans le roman de Jiří Šotola *La nuit baroque*. Ce roman, publié en 1969, appartenait au dernier plan annuel d’édition validé au cours de l’année 1968. Sa publication et sa distribution ont pu avoir lieu avant que les autorités normalisatrices ne reprennent la main sur le secteur de l’édition. Il était donc le dernier opus de la première vague de libéralisation à avoir eu lieu en Tchécoslovaquie. Il s’inscrivait, de ce fait, dans une temporalité comparable à la temporalité polonaise, celle du premier assouplissement de la sphère d’expression publique, portée par une fraction de communistes « réformistes », opposés aux « conservateurs » auxquels ils se substituèrent et qui trouvèrent dès lors un intérêt politique immédiat dans la publication de bilans critiques au sujet de leurs prédécesseurs. De la même façon qu’en Pologne — quoique pour des raisons différentes — cet épisode libéral ne s’avéra être qu’un interlude, suivi d’un retour à une situation de contrôle précis de la sphère discursive qui devait s’accompagner de représailles pour les auteurs qui s’étaient engouffrés avec trop d’entrain dans la brèche entrouverte plus tôt. Ainsi, la teneur de *La nuit baroque*, de même qu’un discours de dénonciation de la censure prononcé au nom de l’Union des Écrivains tchécoslovaques (SČSS) en mai 1969 au cours d’un conseil des Comités centraux des scientifiques et des artistes, qui eut en plus l’heur d’être reproduit dans la revue d’émigration *Svědectví* [Témoignage] de Pavel Tigrid à Paris, valurent à son auteur, Jiří Šotola, d’être inscrit pour plusieurs années sur les « listes noires » du Comité de la culture du Parti et à son second roman, *Les jambes c’est fait pour cavalier* de ne jamais trouver d’éditeur officiel³⁴³. Son auteur dut donc se résoudre à faire paraître ce roman, en 1974, en version samizdat auprès de l’officine clandestine de Ludvík Vaculík, *Edice Petlice*. Pour survivre, de 1971 à 1975, il écrivit des pièces et des scénarios de films que des amis (Milan Calábek, Zdeněk Pešat) revendirent sous leur nom. Ce

³⁴² Andrzejewski, Jerzy. *Ibid.*, p. 54.

[Boże, jak nędzną istotą jest człowiek !]

³⁴³ Šotola, Jiří. *Kuře na rožni* [Les jambes, c’est fait pour cavalier]. Prague : Edice Petlice, 1974.

n'est qu'après avoir signé une autocritique officielle en 1975 qu'il récupéra la possibilité de publier aux éditions d'État *Československý spisovatel* et qu'il put enfin, en 1976, faire publier *Les jambes c'est fait pour cavalier* dans le réseau officiel. Il confirma ce retour à l'édition officielle avec la publication en 1978 de son troisième roman *Le saint sur le pont*³⁴⁴, une évocation de la vie du confesseur de l'épouse du roi tchèque du XIV^e siècle Venceslas IV, Jean de Népomucène, qui après s'être élevé à force de ruses dans les échelons de la hiérarchie ecclésiastique fut finalement condamné par le souverain, seul détenteur du pouvoir réel, à être jeté depuis le pont Charles dans la Vltava où il se noya.

Le premier roman de Šotola *La nuit baroque* retraçait la vie d'un frère jésuite, le père Had. Le nom de ce protagoniste est déjà, en soi, vecteur de sens. En effet, en tchèque, *had* signifie *serpent* et renvoie donc à l'imagerie chrétienne du reptile qui invite à goûter le péché de la connaissance. Or, le père Had est effectivement saisi dans une tension permanente entre un désir de savoir et une obligation d'obéissance, lesquels rentrent fréquemment en collision, lui occasionnant les pires tourments moraux. On suit ce personnage depuis le moment de son arrivée comme confesseur auprès d'une comtesse fraîchement veuve, Marie Maximiliana Hyrzlová, au début des années 1660, jusqu'à la mort de cette dernière, peu avant la fin du siècle. Les relations qui s'établissent entre le père Had et la comtesse reflètent, à une échelle domestique, les méthodes qui furent déployées par l'ordre jésuite après la défaite des protestants à la Montagne Blanche en 1620 pour s'acquérir de plus en plus d'influence au sein des pays de la Couronne de Bohême. Les ambitions de la Compagnie de Jésus se traduisent dans le roman par la convoitise de ses dirigeants pour Košumberk, le domaine de la comtesse, où ils cherchent à faire bâtir des édifices religieux qui accroissent le rayonnement du catholicisme papal dans ces territoires autrefois refuge de l'hérésie luthérienne. Le père Had est donc l'outil de la Compagnie dans son appropriation des avoirs de la jeune veuve.

Le père Had est pourtant un outil émoussé : esprit éclairé, il a accompli toutes ses années de théologie mais sa fascination pour l'abstraction et la hardiesse de certaines de ses thèses ont irrité ses supérieurs qui ont préféré interrompre sa formation avant qu'il ne passe son dernier examen, le privant ainsi de son titre de docteur, pour le mettre à l'ouvrage en lui confiant des tâches peu honorifiques. Le jeune jésuite couve donc des ambitions contrariées et une conception idéalisée du travail sacerdotal qui ne font pas de lui « la cire malléable » qu'aimeraient pouvoir pétrir ses supérieurs. Néanmoins, pour son malheur, Vojtěch Had n'est pas doté d'une résolution à toutes épreuves. Il est aisément impressionnable, pêche quelque peu par vanité et n'est pas un bretteur rhétorique hors-pair. Il est donc en permanence déchiré entre ses convictions de jeunesse et les exigences de sa hiérarchie, largement antagonistes.

³⁴⁴ Šotola, Jiří. *Svatý na mostě* [Le saint sur le pont]. Prague : Československý spisovatel, 1978.

Le père Had a construit sa compréhension des Évangiles sur sa notion centrale d'inconditionnalité de l'amour qui impose à ses prédicateurs d'être à l'écoute des besoins des âmes dont on leur confie la charge. Dans un premier temps, il s'efforce donc d'être un confesseur sincère de la comtesse et de débrouiller le labyrinthe de sa conscience pour lui être secourable. Il entreprend également de se rapprocher des paysans des environs et de pénétrer les motifs de leur suspicion vis-à-vis de la foi catholique. Toutes ces initiatives se heurtent pourtant assez tôt aux ordres qui lui parviennent de sa hiérarchie : peu importe son sacerdoce, sa seule véritable mission est d'obtenir des largesses croissantes de sa protégée, il est impératif qu'elle fasse bâtir des édifices religieux toujours plus coûteux qui constituent autant de bornes manifestes de l'influence jésuite sur ces territoires. L'essentiel du récit est donc une mise en scène de cette tension permanente entre les intentions personnelles du père Had et l'impossibilité dans laquelle il se trouve de les réaliser au sein d'une structure plus occupée de sa propre extension que de l'accomplissement de ses missions statutaires.

Lorsque Šotola a été nommé rédacteur en chef de la revue *Květen* [Mai] en 1956, il a rapidement transformé la revue en une plateforme d'expression pour une nouvelle génération de poètes, cherchant à introduire graduellement plus de souplesse dans les rigueurs du lyrisme soc-réaliste. Avec la parution de son recueil *Notre monde d'ici-bas*³⁴⁵ en 1957, il devient le chef de file d'une esthétique que l'on a qualifié de « poésie de la vie quotidienne » et qui rappelait à bien des égards le programme artistique du collectif formé pendant la guerre *Skupina 42* [Groupe 42] (une dette qu'il oublia par ailleurs de reconnaître et qui lui valut l'hostilité d'une part de la critique, à commencer par Václav Havel et la rédaction du magazine nettement plus irrévérencieux *Tvář* [Le visage]). Il s'agissait d'une poésie qui, si elle consentait à se limiter à des thématiques intimistes, s'autorisait néanmoins à adopter une certaine liberté de ton et à introduire une dose mesurée de formalisme dans sa versification. Elle se définissait comme une poésie du micro-événement, une forme de sismographe des variations infinies d'une existence par ailleurs, du fait des circonstances, extrêmement routinière, du moins dans sa partie émergée et officielle. Cette autorisation de principe qui leur avait été accordée dans les premiers mois devait leur être retirée dès la parution du deuxième article programmatique de Šotola en 1959, au motif que celui-ci prévoyait : « le refus de percevoir la vérité [de l'art] comme son identité avec la réalité, l'insistance sur la stylisation et la déformation en tant que procédés créatifs³⁴⁶. » Bien qu'il ait changé avec *La nuit baroque* de vecteur littéraire en

³⁴⁵ Šotola, Jiří. *Svět náš vezdejší* [Notre monde d'ici bas] Prague : Mladá fronta, 1957.

³⁴⁶ Pešat, Zdeněk. *Časopis Květen a jeho hodnocení* [La revue Květen à travers ses critiques]. In *Časopis Květen a jeho doba : sborník materiálů z literárněvědné konference 36. Bezručovy Opavy (15.–16. 9. 1993)*

délaissant la poésie pour la prose, Šotola ne procède pas à une rupture programmatique. En effet, il ne cherche pas à susciter des effets maximalistes en orchestrant des retournements spectaculaires de la conscience de ses protagonistes comparables à ceux que l'on avait pu observer chez le Diego d'Andrzejewski. Il préfère se concentrer sur l'étude d'un être volontairement dépeint comme fade, presque lugubre, afin qu'aucune émotion parasite ne vienne compromettre la retranscription des soubresauts de sa psyché. On n'a donc pas affaire au mouvement de pivot rhétorique qu'accomplit Torquemada lorsqu'il renverse, en quelques pages, la logique de son interlocuteur en redéfinissant le sens de sa conviction la plus intime, mais plutôt à la dérive graduelle d'un esprit spectateur de sa lente déchéance. Ainsi, la conversion du père Had ne tient pas à un épisode clos, elle est un processus fait d'une suite de micro-incidents qui confronte à nouveau leur protagoniste à un dilemme dont il ne parvient pas à trouver l'issue. Cela ne signifie pas pour autant que toute évolution se diluerait au point d'échapper à la description : certains incidents se condensent pour acquérir un relief plus prononcé qui en font des étapes observables de sa conversion.

Lorsqu'il se présente à Košumberk pour occuper la fonction de père confesseur de la comtesse, le père Had, nous l'avons vu, ne connaît rien des intérêts de la Compagnie, ni même ne semble être conscient qu'il est supposé les défendre. Il se contente donc d'exercer son rôle de directeur de conscience de la comtesse. Il est rapidement convoqué auprès du père provincial pour lui faire rapport de son entrée de fonction. Au cours de cet entretien, le père provincial badine au sujet des mondanités avant de lui glisser : « Votre recteur estime que vous devriez être exclu de la Compagnie de Jésus. Vous ne savez pas pourquoi³⁴⁷ ? », à quoi le père Had répond en s'étranglant : « Exclu ? Non... Pas le moindre soupçon, Votre Révérence³⁴⁸ ! » Le père provincial lui suggère la façon dont il pourrait

[La revue Květen et son époque : actes de la 36e conférence des études littéraires d'Opava-Bezruč]. Praha: Ústav pro českou literaturu; Opava: Slezská univerzita, 1994, p. 14

[odmítnutí pojímat pravdivost [umění] jako totožnost se skutečností, zdůraznění stylizace a deformace jako tvárných prostředků]

³⁴⁷ Toutes les citations de ce roman que nous reproduisons dans ce travail proviennent, pour la version française, de la traduction de Marcel Aymonin : Šotola, Jiří. *La nuit baroque*. Paris : Seuil, 1976, p. 63 ; et, pour la version originale de l'édition : Šotola, Jiří. *Tovaryšstvo Ježíšovo*. Prague : Československý spisovatel, 1990, p. 64. Pour plus de simplicité, nous nous contenterons de renseigner les numéros de page de ces deux éditions en regard des citations correspondantes.

Sûrement est-il opportun de rappeler que les partis pris de traduction de Marcel Aymonin n'ont pas toujours fait consensus. À titre d'exemple, Milan Kundera s'était indigné des surplus stylistiques dont il avait orné son roman *La plaisanterie* dans sa traduction initiale, qu'il a dès lors pris sur lui de retravailler. On notera que, de façon analogique, Aymonin s'est ici parfois autorisé de son intention manifeste de reproduire une langue empreinte de religiosité baroque pour substituer à la concision synthétique du tchèque une certaine prolixité française. Sans s'avancer plus loin dans l'analyse du bien fondé de ce choix de traduction, notons simplement que ces écarts, pour perceptibles qu'ils soient, ne sont pas de nature à compromettre l'intelligibilité des portions de texte retenues pour illustrer notre propos.

[Váš rektor myslí, že byste měl být propuštěn z Tovaryšstva Ježíšova. Nevíte, proč ?]

³⁴⁸ Šotola, Jiří. *Ibidem*.

prévenir pareille sentence : « Et comment vous sentez-vous à Košumberk ? D'après le recteur, vous donneriez dans certaines peccadilles. [...] Nous devons, bien entendu, peser à tout le moins le fruit probable de notre action. Cet avantage étant supposé profitable, nos actes aussi sont licites. Savez-vous pourquoi je voudrais vivre encore assez longtemps ? Pour voir une église de pèlerinage construite sur Košumberk³⁴⁹ ». Le père Had est pris de vertige : « Être exclu de l'ordre ! Comme si, d'un coup, les fenêtres s'étaient emplies de ténèbres et que la nuit se fût abattue³⁵⁰ ».

De lors, toute l'attitude du père Had est déterminée par la *potentialité de son exclusion*. Sans jamais que cette menace ait besoin d'être reformulée en termes explicites, elle imprimera une retenue naturelle à ses déclarations comme à ses actes, opérant sans jamais avoir besoin de se matérialiser. La scène de l'*exclusion potentielle* intervient, dans le processus de conversion du père Had, comme le premier signal de l'*impératif d'obéissance* qui s'impose à tout adepte du canon. Cette séquence fait écho aux questions de Torquemada à Diego : « Es-tu chrétien ? Es-tu fils de l'Église ? » Elle referme le canon sur ses membres en se présentant comme un choix exclusif entre une *appartenance*, laquelle impose une adhésion active à son dogme, et une *exclusion*.

Le père Had est donc mis en face d'un choix difficile, renoncer à l'idée qu'il se faisait de son sacerdoce pour le subordonner aux exigences de sa hiérarchie ou quitter la Compagnie pour poursuivre ses idéaux sans plus jouir d'aucun soutien institutionnel. Ce qui fait de *La nuit baroque* et de *Les ténèbres...* des romans caractéristiques de leur époque, c'est l'évidence avec laquelle leurs protagonistes optent pour leur appartenance au canon. Ni le frère Diego, ni le père Had ne considèrent à aucun moment la rupture comme une alternative crédible. Ils n'imaginent pas une seconde renoncer à la soutane pour vivre leur foi au dehors de l'Église. Il n'y a pas d'embryon de réflexion quant à la possibilité d'une action en dehors du canon. Ce dernier est encore considéré comme le seul véritable moyen d'action sur le réel, raison pour laquelle toute vie engagée ne peut se concevoir et se dérouler qu'en son sein.

IV.2.3.1. Le cryptage baroque du réformisme pragoïs

Et pourtant, de retour à Košumberk, perdu dans la campagne de Bohême, après avoir obtenu de la comtesse qu'elle édifie une petite chapelle et ainsi écarté temporairement l'avidité de ses supérieurs, le père Had est rattrapé par le doute : la Compagnie agit-elle vraiment pour son meilleur

[Propuštěn ? Ne... Nemám zdaní, Vaše důstojnosti !]

³⁴⁹ Šotola, Jiří. *Ibidem*.

[A jak se máte na Košumberku ? Nějaké chybičky prý děláte, píše rektor. (...) Musíme ovšem zkoumat aspoň pravděpodobný prospěch svého jednání. Je-li ten prospěch pravděpodobný, je i konání přípustné. Víte, čeho bych se rád dožil ? Že bude na košumberském panství stát poutní chrám.]

³⁵⁰ Šotola, Jiří. *Ibid.*, *Ibidem*.

[Propustit z řádu ! Jako by najednou zčernala okna a padla noc.]

profit ? Ne se met-elle pas en danger en négligeant le petit peuple de ses fidèles ? En ne s'acquérant son soutien que par la crainte qu'elle inspire ? L'un de ses constats les plus lucides émerge au cours d'une conversation avec le père Alexandre, un père piariste d'origine allemande qui officie dans une paroisse voisine et l'interroge sur les résurgences sporadiques du protestantisme dans la paysannerie tchèque :

- [...] Le sire de Košumberk était luthérien. Même le pasteur de la paroisse était alors un luthérien. Partout, ce n'était qu'hérésie.

- Et à présent ?

- Eh bien, vous le savez. Ils se sont convertis. Du moins sous la foi du serment.

[...]

- Et du jour au lendemain, d'hérétiques les voilà devenus catholiques. Ce n'est point une vétille.

- Qui a dit qu'ils étaient catholiques ? Ils ont confessé ce qu'ils ne croyaient pas.

- Que sont-ils, alors ?

- Rien.

- A qui donc croient-ils ?

- A rien désormais, je pense.

- Et ils se taisent.

- Ils se taisent, en effet. Ils veulent vivre. Cette volonté vous surprend-elle³⁵¹ ?

Le père Had puise dans ses origines nationales et dans la fréquentation de ses paroissiens les plus simples pour formuler le constat clairvoyant de l'incurie du peuple. La reconquête des consciences n'a que l'apparence d'une victoire puisqu'elle repose sur une *reconnaissance creuse de la foi catholique*, un acte de conversion privé de valeur par l'absence, à son origine, de tout choix conscient. Stimulées par les interrogations du père Alexandre, ces réponses constituent le point de départ d'une

³⁵¹ Šotola, Jíří. *Ibid.*, pp. 154-155.

[- Pán na Košumberce byl luterán. I farář byk tehdy luterán. A všude samá hereze.

- A dnes ?

- Však víte. Konvertovali. Aspoň přísahali na to.

(...)

- A z kacírů jsou přes noc katolíci. To není maličkost.

- Kdo říkal, že jsou katolíci ? Vyznali, čemu nevěří.

- A co jsou ?

- Nic.

- A čemu věří ?

- Myslím, že už ničemu.

- A mlčí.

- Mlčí. Chtějí žít. Vy se jim divíte, že chtějí žít.]

réflexion plus vaste du père Had sur l'efficacité de l'évangélisation jésuite. Il mûrit une pensée sur la nécessité, pour l'Église, de reprendre son ouvrage dès le début en s'efforçant de convaincre les populations par les sollicitudes qu'elle leur adresse, leur offrant ainsi la possibilité d'une seconde adhésion, délibérée et volontaire cette fois-ci. Cette pensée se trouve renforcée par un échange avec le père admoniteur Matěj Tanner, théologien brillant et étoile montante de l'ordre jésuite, dont le père Had fait la rencontre lors de son second déplacement annuel auprès des autorités de Prague. Au cours d'une conversation privée, Tanner lui révèle à mots couverts son ambition de réformer la Compagnie, de lui imprimer un ton plus doux et des méthodes plus amènes, plus en ligne avec les nécessités de son temps :

Il nous faut larguer ce qui est mort. Chercher un style nouveau. Voici par bonheur qu'apparaissent des hommes aux idées neuves. Des audacieux. Et vous êtes, ce me semble, de ceux-là. Je parierais sur vous, père Vojtěch³⁵².

Cette nécessité découle du même constat que celui du père Had :

Or, en Bohême, il n'y a point de fondations [pour notre Église]. On a construit que des tours. Tours d'Église, de prisons, rien que des tours. Et sur du sable. Tout ce que nous possédons repose sur le sable. Et demain peut venir l'inondation... Si vous transformez ce sable en pierre, si, d'un seul petit tas, vous faites une pierre, vous aurez fait beaucoup. Et nul autre que vous n'y parviendra. L'heure est décisive. Il y va de l'avenir de ce pays. Est-ce là votre avis³⁵³?

Écrit dans les années 1955-1957, *Les ténèbres...* faisait le bilan d'une époque caractérisée par le fanatisme d'un noyau idéologique inébranlable. Andrzejewski ne disposait pas du recul historique nécessaire pour entrevoir et décrire la possibilité d'un fractionnisme interne, la constitution d'un courant réformiste officiant au sein de la doctrine comme une réinterprétation se gardant de toute hérésie mais ménageant la possibilité d'une variante débarrassée de ses pratiques les plus coercitives d'intimidation. Šotola a pu, lui, observer la formation d'une doctrine concurrente au sein du canon. La conversion du père Had connaît donc des aléas, gêné par sa formation théologique qui l'empêche de se résoudre à être un simple exécutant des consignes de la Compagnie, il se rapproche assez naturellement du courant réformiste naissant qui prévoit la possibilité d'agir plus conformément à sa vision du sacerdoce.

³⁵² Šotola, Jíří. *Ibid.*, p. 164.

[Musíme opouštět, co už je mrtvé. Hledat si nový způsob. Naštěstí přicházejí lidé s čerstvou hlavou. Odvážní. A mně se zdá, že vy jste z nich. Vsadil bych na vás, otče Vojtěchu.]

³⁵³ Šotola, Jíří. *Ibid.*, p. 163.

[A v Čechách nejsou základy. Stavěly se jen samé věže. Věže kostelů, věže vězení, samé věže. A na písku. Všechno, co máme, stojí na písku. A zítra může přijít povodeň... Uděláte-li z toho písku kámen, jen z jedné hromádky a jenom jeden kámen, udělal jste mnoho. A nikdo jiný nežli vy to neudělá. A chvíle je teď rozhodná. Jde o budoucnost téhle země. Co tomu říkáte ?]

Le père Had rentre à Košumberk, ragaillardi par ce soutien inattendu, et établit une congrégation adossée à la chapelle érigée par la comtesse dont il prévoit de faire membres les paysans des alentours pour qu'ils deviennent à leur tour les catéchètes de leurs semblables. Malheureusement pour lui, l'idée plaît tant à son supérieur, le père recteur, qu'il réquisitionne la congrégation pour en faire une société honorifique dont l'accès est réservé aux seuls notables de la région. Le père Had fulmine et, pour la première fois, s'oppose à son supérieur, refusant que sa congrégation soit exploitée à cette fin. Il exige que leur différend soit tranché par Matěj Tanner qui vient d'être nommé père provincial, soit l'autorité jésuitique suprême au niveau national. Or, lors de l'entretien que Had a avec celui-ci, tout indique que ce changement de poste a déjà induit chez son interlocuteur un changement de perspective quant à la mission de la Compagnie. Le père provincial devance les récriminations de son visiteur en formulant lui-même le réquisitoire que Had lui réservait :

Nous trahissons notre preux espagnol [NdA. Ignace de Loyola, fondateur de l'ordre jésuite] ! Déjà, nous avons son image au-dessus de chaque lit ; combien, pourtant, nous sommes-nous écartés de lui ! Sa doctrine, nous l'avons altérée. Émiettée, oubliée. Nous en avons fait une doublure pour les toges rectorales. Et une vapeur dans nos bouches bavardes. Et des gourdins dont nous jouons dans nos bagarres pour la gloire, pour la puissance, pour un siège plus douillet, pour notre bon renom aux yeux des supérieurs³⁵⁴.

Ce faisant, il démontre une redoutable acuité dans la perception de ce que Foucault nommait la *polyvalence tactique des discours*, à savoir leur absence de valeur essentielle intrinsèque, la labilité de leur sens, lequel peut fournir à tout moment un point d'appui à l'un des participants du débat, parfois à rebours même de l'intention qui avait présidé à sa formulation. Ici, le père provincial agit en rhétoricien expert puisqu'il parvient, dans un même geste, à prendre acte de ce phénomène et à s'en autoriser à son tour pour revenir sur le sens de ses propres déclarations antérieures. Le point crucial du raisonnement qu'il s'apprête à servir à celui à qui il avait autrefois fait l'apologie d'une Église fondée sur l'adhésion sincère de tous ses fidèles est remarquablement semblable à celui que le Torquemada d'Andrzejewski fit valoir à Diego, ou l'Inquisiteur de Dostoïevski au Christ de retour sur terre : l'homme ne peut être laissé libre de ses choix car il est inapte à assumer pareille charge. Néanmoins, pour qu'il en fût ainsi, il s'agit d'abord d'établir l'incapacité du commun à présider à sa propre destinée, il faut donc procéder à cette apologie du mépris qui serait un raffinement inattendu de l'amour du genre humain par ceux à qui incombent la responsabilité de le guider sur le chemin de son bonheur. Matěj Tanner déplore ainsi que :

³⁵⁴ Šotola, Jíří. *Ibid.*, p. 179.

[Zrazujem svého španělského rytíře ! Máme už jeho obraz nad každou postelí ; a jak jsme se mu vzdálili ! Pokazali jsme jeho učení. Rozdrobili a zapomněli. Nadělali jsme z něho podšívku do rektorských talárů. A páru do svých užvaněných úst. A klacky pro své pranice o slávu, o moc, o měkkí židli, o dobré jméno u představených.]

Dépourvu de croyance et la faim au ventre, l'homme ne s'élève guère au-dessus de la volaille, à ceci près qu'il cherche à fuir la mort. Sans plus. Ils me font pitié. Mais je n'aime point leur obéissance aveugle. Qui s'en tient à celle-ci n'est pas tout à fait un homme. Or, eux sont condamnés à cette règle de conduite³⁵⁵.

Ou encore :

Ils sont sans foi. À nous de leur en donner une. Et avec la foi, une moralité. Et une conscience. Sans compter qu'un peu de crainte de Dieu ne leur fera pas de mal non plus. Redoutant Dieu, ils cesseront d'être méchants³⁵⁶.

Had lui oppose sa volonté d'éduquer les fidèles pour les amener à choisir en âme et conscience la foi catholique, sans plus de contrainte. Matěj Tanner balaie cette éventualité en raillant l'idéalisme naïf de son subalterne et l'usage que les paysans pourraient faire du libre arbitre :

Vous n'allez quand même pas les appeler pour leur demander : Que désirez-vous, messires les vilains ? Luther ou Ignatius ? Ne soyez point niais. Le libre arbitre est pour celui seul qui en est capable³⁵⁷.

Le personnage de Tanner illustre à merveille la trajectoire biographique des communistes réformistes du Printemps de Prague qui, comme le rappelle Petr Pithart³⁵⁸, acceptèrent après l'invasion des troupes du pacte de Varsovie d'être les fossoyeurs de leur propre projet, démontant un à un, sur les injonctions du Kremlin, leurs acquis antérieurs pour finalement remettre un pays presque déjà légalement « normalisé » entre les mains de l'équipe « normalisatrice » de Husák. Les réformistes du Printemps de Prague ont certes plutôt cédé devant les menaces de Moscou là où Tanner, lui, trouve un intérêt croissant dans la défense de l'institution où il fait carrière, mais on ne peut manquer de noter un parallélisme dans les conséquences de ce retrait soudain de ceux qui avaient fait corps avec l'idée d'un renouveau : la masse de leurs suiveurs, ici incarnées par Had, se retrouve étêtée, soudainement *privée d'une représentation politique pour leurs aspirations*. La compromission de son mentor accélère son abatement moral et signe pour le père Had la fin de son projet d'évangélisation par la bonté. Il se conformera désormais, quoiqu'à regret, aux méthodes éprouvées et suggérées par

³⁵⁵ Šotola, Jíří. *Ibid.*, p. 182.

[Bez víry a o hladu je člověk jenom lepší slepice. Nejnevšš že se brání smrti. A nic víc. Je mi jich líto. Ale já nemám rád slepou poslušnost. Kdo se jí řídí, není tak docela člověk. A oni musí.]

³⁵⁶ Šotola, Jíří. *Ibid.*, p. 182.

[Nemájí víru. Musíme jim dát víru. A s vírou mravnost. A svědomí. A trochu bázně boží také nenaškodí. Budou se bát Boha a přestanou být zlí.]

³⁵⁷ Šotola, Jíří. *Ibid.*, p. 183.

[Přece si je nezavoláte a nebudete se jich ptát co račte, páni sedláci ? Luthera, nebo Ignátia ? Nebud'te pošetilý. Svoboda vůle je jen pro toho, kdo je jí schopen.]

³⁵⁸ Voir à ce sujet son article La dualité du Printemps tchécoslovaque : société civile et communistes réformateurs. in Fejtö, François et Rupnik, Jacques. Le Printemps tchécoslovaque 1968. Bruxelles : Complexe, 1999, pp. 77-86.

son ordre : la promotion de miracles douteux, la construction d'édifices religieux somptueux, la remontrance pour les rétifs.

IV.2.3.2. De la fragile rigidité du canon

Cette première passe d'armes, à fleurets mouchetés, en annonce une autre, beaucoup plus orageuse, qui intervient à la fin du roman et constitue, à n'en pas douter, l'une de ses scènes capitales. À ce stade du récit, le père Had a abandonné tous ses projets réformistes mais la Compagnie exige qu'il fasse bâtir une église pour compléter la chapelle ; or la comtesse, supposée pourvoir à son financement, ne dispose plus d'aucune ressource vaillante et la solliciter reviendrait à la précipiter dans l'indigence. Il vient donc quémander auprès du provincial Tanner que lui soit épargnée cette ultime humiliation. Tanner est, lui, au terme de son second mandat de provincial, toutes ses perspectives de promotion sont bouchées et il s'apprête à redevenir simple père recteur. Ses ambitions le portaient bien plus haut en esprit et il vit donc cette fin de carrière comme une défaite qui le rend irascible. Aussi, lorsque le père Had lui présente sa requête, loin de s'occuper de l'affaire qui l'amène, il le sonde sur son sentiment à l'égard de la Compagnie. Il entame en raillant leurs entretiens précédents. Le père Had défend leur valeur en arguant :

- Vous m'avez enseigné le libre arbitre.
- Tiens ! Et vous l'avez ?
- Oui. Mais il dort.
- Eh bien, prenez-le avec précaution, par crainte de le réveiller, et vous nous le rendrez librement. Vous le restituerez à la Compagnie de Jésus. Un point, c'est tout³⁵⁹.

Le père Had ne s'offusque guère de cette première remontrance, à laquelle toutes ses interactions avec la Compagnie l'ont préparé ; il pense cependant toujours s'adresser à un esprit réceptif à la critique, pour peu que cette dernière ait un quelconque fondement. Il surmonte donc sa crainte pour dresser un bilan du travail de la Compagnie à Košumberk conforme à ses observations :

Père provincial, notre travail à Košumberk n'a pas de sens. C'est le serpent qui se mord la queue. Les gens n'en tirent aucun profit. [...] Nous avons la victoire. Et la puissance, et la parole, et les

³⁵⁹ Šotola, Jíří. *Op. cit.*, p. 342.

[- Naučil jste mě mít svobodnou vůli.

- Tak ? A máte ji ?

- Mám. Ale spí.

- Tedy ji opatrně vezmete, aby se neprobudila, a zase nám ji svobodně vrátíte. Tovaryšstvu Ježíšovu ji vrátíte. A dost.]

biens. Et, en même temps, nous n'avons rien. Parfois, je me dis qu'il vaudrait peut-être mieux avoir le dessous³⁶⁰.

Dans ce bilan, le père Had inscrit pour la première fois la *vérité* dans une relation avec le *pouvoir* : il est impossible de cumuler simultanément le monopole de l'un et de l'autre. La raison de cette impossibilité n'est pas encore précisée mais elle ne semble pas faire de doute dans son esprit puisqu'il y revient quelques répliques plus tard, signalant sans détour sa préférence pour une vérité humble, plutôt que pour une toute-puissance erronée :

Nous devons tout recommencer. Nous arrêter pendant qu'il en est encore temps. Revenir à l'époque où, n'ayant point le pouvoir, nous avions pour nous la vérité³⁶¹.

Cet appel à l'humilité coïncide mal avec la disposition d'esprit du père provincial qui est pris d'une rage incontrôlable, laquelle l'incite à une franchise qu'en d'autres circonstances il aurait probablement réfrénée :

Votre vie durant vous n'avez jamais fait que l'indispensable. Vous montrant obéissant dans les seuls cas extrêmes. Du reste, à contrecœur. [...] Mais la Compagnie veut, elle. Elle exige votre obéissance. Votre zèle. Votre vie. Votre conscience, la paix de votre âme, et votre liberté. Ramassez le tout pour le remettre à nous. [...] Si nous vous ordonnons de tuer, vous tuerez : seule la Compagnie sait ce qui est péché et ce qui ne l'est point³⁶².

Celle-ci recoupe tous les éléments identifiés précédemment chez Torquemada : l'*eschatologie* comme seule source de sens dans la compréhension de l'action publique et le *sacrifice total* comme engagement minimal de tous les serviteurs de celle-ci, laquelle suppose qu'on lui abandonne de son plein gré existence et libre arbitre, jusqu'au test d'obéissance ultime, jusqu'au meurtre sur commande.

Quant aux démangeaisons réformistes qui les avaient chatouillés dans leur jeunesse, Tanner les anéantit en une formule :

Vivre, c'est remplir un pot. Les uns y mettent du miel, les autres de l'eau, seulement le pot existe de toute éternité. Ne le cassez pas. Sinon vous ne verseriez que sur des tessons. Changer signifie détruire. Or, notre mission consiste à remplir. Le changement est notre mort³⁶³.

³⁶⁰ Šotola, Jíří. *Ibid.*, p. 343.

[Naše práce na Košumberku je nesmyslná, otče provinciále. Je to had žeroucí svůj vlastní ocas. Lidé z ní nemají nic. Mají jen strach. Mlčí, zlhostejněli, chtějí žít. (...) Vyhráváme. Máme moc, máme slovo, máme majetek. A přitom nemáme nic. Někdy si myslím, že by snad bylo lepší prohrávat.]

³⁶¹ Šotola, Jíří. *Ibid.*, p. 345.

[Musíme začít znovu. Zastavit se, dokud je snad ještě čas. Vrátit se do dob, kdy jsme neměli moc, ale měli jsme pravdu.]

³⁶² Šotola, Jíří. *Ibid.*, p. 345.

[Konal jste po celý život jenom to nejnütnější. Byl jste poslušný jenom v krajních případech. A ještě nerad. (...) Ale Tovaryšstvo chce. Chce vaši poslušnost. Chce vaši horlivost. Chce váš život. Chce vaše svědomí, klid vaši duše a vaši svobodu. To všechno vezmete a odevzdáte nám. (...) Příkladně-li vám zabít, zabijete ; Tovaryšstvo samo ví, co je a co není hřích.]

³⁶³ Šotola, Jíří. *Ibid.*, p. 347.

Cette métaphore du *canon totalitaire* est intéressante en ce qu'elle éclaire l'une des relations qui le structure à son niveau le plus élémentaire, soit le rapport que sa *rigidité* entretient avec sa *fragilité* : plus il est *rigide* et, paradoxalement, plus il est *fragile*. Ce trait d'esprit de Tanner renvoie tout à la fois au postulat léniniste d'une nécessaire unité d'action qui implique une nécessaire unité de pensée, mais aussi au repli du camp soviétique, sous le poids des circonstances historiques, dans la « *mentalité obsidionale* » que nous avons déjà mentionnée. Elle illustre la façon dont l'opposition constitutive entre une *intériorité* et une *extériorité* se structure dans le cas d'un canon totalitaire. Ce dernier se distingue en cela qu'il perçoit son *intériorité* comme menacée par la pression environnante de son *extériorité*, si bien que chaque remodelage risquerait d'entrouvrir une brèche par laquelle le dehors se ruerait au dedans, rompant son enveloppe de discipline protectrice. C'est pourquoi le canon totalitaire, parvenu au stade de repli paranoïaque décrit dans ces romans, n'est plus capable d'envisager rien d'autre que le *remplissage de soi par soi*, conduisant à une apologie systématique du *semblable* et à une méfiance de l'*altérité* qui ont très certainement fourni l'impulsion conceptuelle aux campagnes à relents nationalistes et antisémites qui ont jalonné l'histoire soviétique. L'autre conséquence de cette métaphore est qu'il est indispensable pour cette *intériorité* menacée de trouver une confirmation de sa justesse dans chaque fait de l'existence, sans quoi elle devrait admettre la possibilité de sa propre imperfection et mener une *opération à hauts risques de refaçonnement de soi*. C'est pourquoi les observations de terrain alarmistes du père Had irritent à ce point le père Tanner, qui s'empresse de les rejeter pour en appeler à la raison supérieure de la protection du canon et jouer de sa position d'autorité pour rappeler l'impertinent à plus d'obéissance.

Cet échange, par sa violence, met aussi en lumière l'évolution individuelle de Tanner qui, de réformiste fougueux, est devenu l'un des gardiens les plus hargneux de la discipline idéologique de la Compagnie. Cette lente métamorphose, observable au cours des apparitions successives de ce personnage, lui a valu des responsabilités considérables. Son ami de longue date, l'archevêque de Prague, qui vient le trouver peu après son entretien avec le père Had, résume à rebours la transaction à laquelle son hôte et lui-même se sont livrés au cours de leur carrière : « Plus vaste est la puissance, moins grande est la liberté³⁶⁴ ». En d'autres termes, la conquête du pouvoir a un coût pour tout individu, celui de sa conformité aux nécessités de l'institution dont il gravit les échelons, et donc de l'abandon progressif de ses convictions individuelles au profit des vérités profitables à l'institution qu'il représente. Ce processus de renouvellement des cadres qui exclut de sa sélection toute manifestation d'indépendance de pensée condamne l'institution à se figer autour de la vérité

[Žít, to je naplňovat džbán. Někdo medem, někdo jen vodou, ale džbán je tu od věčnosti. Nerozbíjejte ho. Lil byste pak jen do střepů. Měnit znamená rozbít. Ale náš úkol je naplňovat. Změna je naše smrt.]

³⁶⁴ Šotola, Jíří. *Ibid.*, p. 348.

[Svoboda je tím menší, čím větší je moc.]

immuable qui lui a valu son succès. C'est là le sens des regrets formulés précédemment par le père Had, lorsqu'il souhaitait « revenir à l'époque où, n'ayant point le pouvoir, nous avions pour nous la vérité ». Lorsque l'Église était balbutiante, elle n'avait pas pour objectif premier de consolider ses succès et ménageait encore des espaces de discussion sur le sens de son action. La *vérité* y apparaît donc moins comme l'*ensemble de préceptes* établis dont Tanner et consorts s'efforcent de défendre la constance que comme un *processus d'interrogation* qui sait ne jamais pouvoir entièrement se résoudre mais n'abandonne néanmoins pas ses recherches. Si l'on devait transposer ces réflexions à l'époque de leur rédaction pour en reconstruire le sens latent, cela reviendrait à présenter la vérité qu'incarnait le *marxisme* comme ayant été une *philosophie valide* tant qu'elle était l'outil critique d'appréhension d'une réalité massivement inégalitaire (en cela conforme à la compréhension que le père Had avait de la théologie) mais qui, dès lors que la révolution lui avait valu de devenir une *pensée d'État*, s'était figée en un système clos qui ne veillait plus qu'à sa propre reproduction (comparable à la rigueur principielle que lui confère le père Tanner). Ainsi, à en croire le père Had, qui semble ici relayer la pensée de son auteur, la *détention du pouvoir* détermine directement la capacité d'un individu, et partant de l'institution qui l'emploie, à jouir de sa *liberté de penser*, c'est-à-dire à avoir toute latitude de mener une recherche indépendante de la vérité, à exercer son libre arbitre dans une quête de sens.

IV.2.4. La confirmation

Si l'entrée en religion est une décision du fidèle, elle n'a pas encore valeur d'acte, elle n'est qu'une profession de foi, une promesse d'engagement. Celle-ci prend tout son sens lorsqu'elle se traduit pour la première fois en un geste qui suppose d'appliquer la nouvelle échelle de valeurs à laquelle le croyant adhère. Ainsi, assez vite, Diego et le père Had se voient confrontés à des situations qui nécessitent de poser des actes à la hauteur de leur engagement.

Au cours du troisième chapitre, alors que Diego est membre depuis quelque temps déjà du cercle de proches de l'Inquisiteur, qu'il a pu assister à une première campagne de délations, suivies de purges, au sein de sa garde rapprochée, il apprend qu'il va devoir accompagner son maître lors de son déplacement à Villa-Réal, la ville de son ancien monastère. Son ancien camarade, le frère Mateo, le fait saluer par un émissaire portant missive à l'Inquisiteur. Diego est alors saisi de crainte. Son ancien camarade est la mémoire vivante de ses convictions d'antan, il pourrait lui rappeler le croyant imparfait qu'il avait été et ainsi salir son nom désormais lié à celui de Torquemada, ce qui au passage compromettrait ses chances d'avancement, voire l'exposerait à de plus grands périls encore. Il résout donc de s'en ouvrir à l'Inquisiteur qui le félicite de sa vigilance et lui dicte une lettre d'incarcération de son ancien ami. Diego s'exécute sans rechigner, ce pour quoi l'Inquisiteur le félicite : « J'ai attendu plusieurs mois cet instant, mon fils. (...) Je savais que tôt ou tard viendrait le jour où tu retrouverais

finalement, sans hésitation, réserve ni doute, ta véritable nature. Et voici que c'est arrivé aujourd'hui³⁶⁵ ». Loin d'en concevoir du remords : « [Diego] se sentait infiniment heureux, en sécurité et en liberté — comme si une lourde porte se refermait soudain et pour toujours sur le chaos qui l'avait assailli de toutes parts jusqu'à présent³⁶⁶ ». L'euphorie qui suit l'acte est donc celle de la confirmation d'un engagement par un geste irréversible, qui transgresse les normes morales du commun, bannissant son exécutant de sa communauté préalable pour le faire rentrer dans *un cercle de complicité*, clos par son estime pour les exécutants d'une violence nécessaire, dont le sens demeurera à tout jamais inaccessible aux craintifs et aux tièdes.

Le père Had se voit, lui, nommer père supérieur de la résidence de jésuites qu'il est parvenu à faire bâtir aux frais de la comtesse. Un père admoniteur lui est assigné pour l'aider dans sa tâche, Simon Hampl, orphelin élevé par la Compagnie : « Il n'avait pas encore l'usage de la parole qu'il était déjà jésuite. (...) Son instruction était des plus sommaires, fort courte sur le point des vérités sacrées ; en revanche, le moindre doute ne l'avait jamais effleuré quant à celles qu'il connaissait³⁶⁷ ». Celui-ci fonctionne dans le récit comme une variation caricaturale des révolutionnaires ascétiques. Il est animé par la même énergie et la même détermination inébranlable de faire triompher sa foi, pourtant celles-ci se traduisent invariablement par des mesquineries bouffonnes qui rebutent le père Had. Il entreprend, par exemple, de tenir un registre des présences à la messe pour en stimuler la fréquentation. Lorsqu'un meunier vint à manquer à l'appel, il le fait convoquer. Celui-ci se présente donc aux offices mais, en signe de protestation, refuse d'y ôter son chapeau. Hampl profite alors de la venue de l'artisan à l'Église pour mettre le feu à sa chaumière, prétendant ensuite qu'il s'agissait d'une vengeance divine pour son incurie. Le père Had, fort de sa conviction nouvelle, perce à jour ce mensonge grossier et n'y trouve aucun plaisir mais il songe que la chose est probablement nécessaire. Hampl poursuit donc son travail en manufacturant de toutes pièces un miracle, feignant en pleine messe qu'une image sainte de la Vierge tombée au sol y soit restée collée, face cachée. Il argue qu'elle s'est détournée de ses fidèles pour les punir d'avoir toléré parmi eux un hérétique et présente à la foule un ancien habitant de la contrée, héritier possible de la comtesse, revenu d'exil, qu'il désigne à sa colère, l'accusant d'être l'instigateur du chagrin de Marie. Il invite les fidèles à le lapider sur le

³⁶⁵ Andrzejewski, Jerzy. *Op. cit.*, p. 106.

[Wiele miesięcy czekałem na tę chwilę, mój synu. (...) Wiedziałem, że prędzej czy później musi nadejść dzień, kiedy ostatecznie, już bez żadnych wahań, zastrzeżeń i wątpliwości, odnajdziesz swoją prawdziwą naturę. I oto ten dzień nadszedł.]

³⁶⁶ Andrzejewski, Jerzy. *Ibidem*.

[Czuł się bezgranicznie szczęśliwy, pełen wolności i bezpieczeństwa, jakby nad zamętem, który go dotychczas zewsząd napastował, zatrzasnęły się nagle i na zawsze ciężkie drzwi.]

³⁶⁷ Šotola, Jiří. *Op. cit.*, p. 283.

[On ještě ani mluvit neuměl a už byl jezuita. (...) Školy měl jen ty nejnütnější, svaatých pravd znal málo ; o těch které znal, však nikdy nepochyboval.]

seuil de l'église. Le père Had est gagné par l'effervescence populaire et, sur invitation du père Hampl, lance, lui aussi, une pierre en direction du malheureux. Finalement, un évêque présent à l'office s'interpose entre la foule et sa victime et tous rentrent chez eux, vaguement honteux de la rage qui les a gagnés : « C'était abject. Mais c'était un acte. Et le père Had sut alors, au vrai il savait depuis bien des lunes, que les actions situées à la portée de sa main étaient médiocres et nullement sans souillure, et que la fausse saveur que leur accomplissement dépose sur la langue n'est d'ordinaire rien moins qu'exquise. Or, le père Had avait fait la promesse et il avait la volonté d'agir. Et il n'existait point d'autres actes³⁶⁸ ». Il est donc nettement moins satisfait de son expérience que Diego, et se montre perméable à une certaine forme de remords. Du moins se sent-il souillé par la bassesse de son geste. Il cherche tout de même à excuser cette bassesse par une vision grandiose de la victoire à laquelle elle doit mener. Il se représente le royaume divin où n'entreront que les justes : « Et derrière [eux], les lourds vantaux ne vont point tarder à se refermer lentement. (...) ; qui ne sera pas entré périra. Il n'y aura personne devant les portes, seul, éperdu, rejeté, pour s'écrier qu'au fond de la plaine désertique resplendit à sa vue une cité regorgeant d'eau, d'hymnes, d'hommes, d'oriflammes, et que c'est un leurre³⁶⁹ ».

On retrouve dans cette vision la *distinction constitutive du canon totalitaire* entre une *intérieurité* et une *extériorité* inconciliables, laquelle fait craindre à ses membres d'être bannis de son intérieur, contraints à un exil définitif au dehors. Néanmoins, le père Had introduit un élément qui jette un voile de suspicion sur la validité de cette représentation. La cité miraculeuse qui intervient dans ce paragraphe comme une illustration métonymique du canon ne serait, en réalité, qu'un « leurre ». C'est sur ce mot que se clôture le chapitre, lui permettant de résonner avec une puissance particulière, indiquant que la résolution du père Had, loin de s'être trouvée renforcée par le passage à l'acte, a suscité chez lui un dégoût qu'il ne parvient pas à rationaliser de façon pleinement satisfaisante.

On notera encore le rôle du père Hampl dans la confirmation du père Had. C'est ce personnage de bolchévique parfaitement hermétique au doute qui suscite une situation dans laquelle le père Had ne peut plus s'esquiver. Autant Diego, par sa ferveur, incarne la trajectoire des hauts dirigeants communistes, autant le père Had illustre, quant à lui, les dilemmes de son infanterie, des membres de

³⁶⁸ Šotola, Jiří. *Ibid.*, p. 365-366.

[Bylo to odporné. Ale byl to čin. A páter Had už věděl, on koneckonců už dávno věděl, že činy, na které je mu dáno rukou dosáhnout, jsou činy malé a nikoli neposkrveněné a pachut' na jazyku po jejich vykonání nebývá příjemná. Páter Had ale konat činy slibil a chtěl. A jiných nebylo.]

³⁶⁹ Šotola, Jiří. *Ibid.*, p. 366.

[A brána se už za nimi brzy začne zavírat. (...) ; kdo nevešel, zemře. Nebude nikoho, kdo by před bránou, sám, zmaten a vyvržen, křičel, že se před ním na vyprahlé planině leskne město plné vody, zpěvu, lidí, korouhví, a že je to past.]

sa base, contraints par le zèle de plus arrivistes qu'eux à concéder des gages d'engagement toujours plus transgressifs vis-à-vis de leurs anciens repères moraux.

En somme, le passage à l'acte semble entraîner des conséquences opposées chez ces deux personnages : une euphorie née du soulagement de s'être délesté de ses doutes pour Diego et un dégoût mêlé de résignation pour le père Had. Pourtant, fait notable, indépendamment de ces sentiments, l'un et l'autre poursuivront leur action. Et si Diego le fait avec un engouement volontariste et Had à contrecœur, tous deux n'en continueront pas moins de poser de nombreux gestes avilissants sans plus jamais signaler leur opposition. Ainsi la *conversion*, du moment qu'elle se confirme par un *acte* et quel que soit le sentiment que cet acte entraîne, enferme le croyant dans un *cercle de complicité* dont il lui devient extrêmement difficile de s'extraire.

IV.2.5. Le doute

Alors qu'il vient de mener une *disputatio* avec un prédicateur luthérien qu'il a fini par faire condamner, occupé qu'il est à lire du Virgile pour distraire le remords qui le gagne³⁷⁰, le père Had se prend à rêver de mener une vie insouciant de pasteur. Cette romance champêtre prend pourtant un tour inattendu :

La fumée monte au-dessus des toits, les ombres s'allongent comme tombe le crépuscule. Dans le soir en chantant passe une figure de lumière. Je suis né, en effet, et suis venu dans le monde pour rendre témoignage de la vérité. Tout être du parti de la vérité entend ma voix. Pilate lui dit : qu'est-ce que la vérité ? Et la figure de lumière a hésité, a cillé, mais elle poursuit sa route. Et Pilate... Et Pilate, quoi³⁷¹ ?

Elle est interrompue par cette question abrupte qui, à compter de cette apparition, n'aura de cesse de se répéter à intervalles réguliers dans texte. Ce faisant, la « vérité de Dieu » se trouve mise en doute par l'interrogation honnête et légitime de Pilate qui désarçonne son prophète, lequel ne peut pas ou ne veut pas lui donner de réponse définitive, préférant s'enfuir en le laissant à son trouble. Le doute trouve donc dans cet épisode biblique un sens rénové : il devient salutaire, il est l'incarnation de la *faillibilité de la vérité*, de la nécessité d'interroger son sens. Que Jésus ait été pris de court par la question ou qu'il ait préféré que la vérité n'appartienne à aucune définition éternelle, le résultat est le même, les écritures saintes ont prévu la *possibilité d'un doute* sans nécessairement le condamner. Et le père Had semble ne pouvoir se défaire de l'idée que, quoiqu'en disent ses supérieurs, son doute

³⁷⁰ Il est intéressant de noter que Virgile a ici une valeur référentielle absolument différente de celle qu'il avait chez Bocheński. Il n'est plus le digne représentant d'une écriture impériale puissante mais plutôt le poète des idylles pastorales désuètes, et sa lecture trahit une certaine niaiserie dont se bercent les esprits faibles.

³⁷¹ Šotola, Jiří. *Op. cit.*, p. 272.

[Ze střeč jde kouř, dlouží se stíny a padá soumrak. A soumrakem jde světlá postava a zpívá. Jať jsem se k tomu narodil a proto jsem na svět přišel, abych svědectví vydal pravdě. Každý, kdož je z pravdy, slyší hlas můj. Dí jemu Pilát : Co jest pravda ? A světlá postava zaváhala, zamžikala, ale jde dál. A Pilát... A co Pilát ?]

trouve des racines dans la doctrine même. Il devrait donc lui être permis de tâcher de lier la « vérité des hommes » à celle « de Dieu », en permettant que l'une interroge l'autre. Malheureusement, le tragique de son personnage est qu'il n'a pas la force de caractère de mener ses résolutions à leur conclusion logique. Elles restent donc mortes-nées, enfouies sous la crainte sitôt qu'elles apparaissent.

Par ailleurs, il est notable qu'aucun des prêcheurs de la « vérité de Dieu », dans aucun de ces deux romans, ne s'empresse d'en donner de définition claire. Et cela pour la raison simple que répondre serait décevoir, car nulle description de cette vérité ne peut coïncider avec la masse de fantasmes dont chacun de ses dépositaires l'entourent. Un motif récurrent pour l'illustration de ce phénomène sont les visions disparates de Jérusalem que l'on retrouve dans ces pages. Incarnation terrestre du royaume de Dieu, Jérusalem est la finalité par laquelle la terreur employée pour imposer la « vérité de Dieu » se légitime. Or, cette finalité semble différente à chaque fois qu'un personnage l'invoque³⁷².

Cette question est si poignante qu'elle servira d'ailleurs de motif directeur à l'œuvre suivante d'Andrzejewski, *Les portes du paradis*³⁷³, publiée en 1959, dans laquelle il traite d'un épisode historique dont la véracité fait encore débat, la croisade des enfants qui traversa la France en 1212. Menée par un jeune berger et exclusivement composée d'enfants, cette croisade aurait eu pour ambition de les conduire jusqu'à la ville sainte pour qu'ils puissent, par le miracle de leur innocence, la reconquérir. En plus d'être la reconstruction d'un événement historique, cette œuvre est une expérimentation sur le plan stylistique. Elle n'est composée que de deux phrases. La première, longue d'une cinquantaine de pages dactylographiées, mène le lecteur de l'ouverture à la conclusion de ce court roman. Elle est la retranscription du flot de pensées d'un vieux moine qui recueille les confessions d'une poignée de jeunes pèlerins. Au cours de ces entretiens, il apparaît qu'aucun enfant ne croit vraiment ni à la nécessité, ni à la possibilité d'aboutir à Jérusalem, mais que tous s'imaginent pouvoir, en chemin, réaliser un désir moins avouable. Le moine, compatissant pour ces faiblesses humaines, leur accorde son absolution. Seul Jacques de Cloyes, l'initiateur de la croisade, croit véritablement à son sens et ne semble pas douter du succès de son entreprise. Sa confession est si

³⁷² Voir notamment, pour *La nuit baroque*, la représentation que le père Had se fait de Jérusalem en page 366 de l'édition française ou celle que s'en fait le père Křižulka (p. 330 et p. 301) ou encore Tanner (p. 338 et p. 308), ainsi que, pour *Les ténèbres...*, celle de Torquemada en page 43 pour l'édition française et page 25 pour l'édition polonaise ou encore la définition que le diable donne du Paradis (p. 155 et p. 90).

³⁷³ Andrzejewski, Jerzy. *Bramy raju* [Les portes du paradis]. Cracovie : GREG, 2008.

À ce sujet, il est intéressant de noter que cette croisade est un thème qui intéressa également Šotola qui en a tiré un roman plus tardif *Osmnáct Jeruzalémů* [Dix-huit Jérusalems], paru en 1986 aux éditions Československý spisovatel. Ce roman relate la croisade telle que dix-huit enfants en font l'expérience. Comme chez Andrzejewski, et ainsi que l'indique le titre, il apparaît en cours de récit que chacun des enfants se fait une idée différente, et erronée, de ce qui l'attend dans la cité sainte.

dénuée de recul critique qu'elle évoque au moins son rêve de la veille, dans lequel il voyait une cohorte d'enfants conduite à travers le désert par un jeune garçon aveugle. Il réalise alors que la confiance inébranlable du jeune homme mènera ses suiveurs à leur perte. Pris de crainte pour les jeunes pèlerins, le moine lui refuse son absolution et tente d'interrompre la marche du cortège. Jacques intime à ses compagnons de ne pas se soucier du vieil homme et de poursuivre. Ce qu'ils font, l'écrasant sous leur pas. L'ouvrage se conclut avec une seconde phrase qui rompt avec le psychologisme introspectif de la première en établissant une distance objectivante : « Et ils marchèrent toute la nuit³⁷⁴. ». Sa concision lapidaire condense en quelque sorte le symbolisme qu'elle recèle, laissant entendre que le cortège devait encore marcher longtemps, allant au-devant de sombres périls. Les historiens qui ont étudié cette croisade, consignée dans de nombreuses sources³⁷⁵, confirment qu'elle s'est effectivement conclue avec la décimation par la maladie et la faim, puis la capture de ses participants qui furent ensuite revendus comme esclaves, probablement à Marseille, soit bien avant leur arrivée à Jérusalem³⁷⁶.

Le roman se donne donc comme une analyse du *maillage de visées personnelles* qui s'entrecroisent et se lient pour former la trame de toute entreprise plus vaste. Ces visées, pour s'accomplir, doivent naturellement se fondre dans le projet qu'elles intègrent, et donc, entre autres choses, tendre, du moins en apparence, vers ce qu'elles se représentent comme sa finalité. Or, la logique du désir imprime un certain fléchissement à cette représentation. Celle-ci devient le fruit d'un mariage entre les images que ce projet met à la disposition de ses acteurs (Jérusalem dans l'imaginaire religieux, une société sans classes dans l'imaginaire communiste) et les désirs personnels de ces derniers. Ainsi, si l'on retrouve une série d'éléments communs à tous les pèlerins dans leurs représentations de Jérusalem, la ville leur sert surtout de réceptacle à leurs envies, elle est une image qu'ils peuvent pétrir à loisir pour lui donner la forme qui correspond à leurs attentes. Jérusalem apparaît donc moins comme la *finalité nettement définie* de la « vérité de Dieu » que comme un *leurre* (ainsi que le suggère le père Had), une toile tendue sur laquelle chacun peut projeter ses fantasmes. Ainsi la pierre d'angle de la « vérité de Dieu », l'objectif vers lequel elle tend, ne peut jamais se formuler de façon définitive, elle a besoin d'une certaine souplesse qui lui permette de *s'individualiser dans l'imaginaire de chacun de ses adeptes*.

³⁷⁴ Andrzejewski, Jerzy. *Op. cit.*, p. 52.

[I szli całą noc]

³⁷⁵ La chronique du moine cistercien de l'abbaye de Mortemer, la chronique du moine de l'abbaye de Jumièges et la chronique de Jean le Long.

³⁷⁶ Dickson, Gary. *The Children's Crusade : Medieval History, Modern Mythistory* [La croisade des enfants : histoire médiévale, mythistoire moderne], New York : algrave Macmillan, 2007.

Le récit s'articule donc autour d'une reconstruction des mécanismes qui rendent possibles les entreprises aussi vaniteuses et folles que de reconquérir Jérusalem avec l'innocence pour toute arme (ou de créer une société sans classes à l'aide d'une classe bureaucratique toute-puissante). Et si Andrzejewski semble mettre en garde contre ceux qui, par arrivisme, se mettent à la remorque de pareil projet sans même en considérer le danger, il condamne encore plus franchement ceux qui se font les porteurs de la « vérité de Dieu » sans se soumettre au moindre recul réflexif. Car leur aveuglement est, de tous les péchés, celui qui cause le plus de tort. Il n'en va d'ailleurs pas différemment dans les romans que nous avons retenu pour notre analyse. Ce sont les Torquemada, les Tanner et les Hampl, ces protagonistes débarrassés de tous doutes quant au bien-fondé de leur action, qui sèment la désolation autour d'eux.

Ce constat amène à son tour une autre question : si la « vérité de Dieu » est la source de tant de malheurs, ne serait-il pas alors plus juste de la considérer comme un « instrument du diable » ? En d'autres termes, n'a-t-elle pas accompli l'exact opposé de ce qu'elle prétendait faire advenir ?

La question de l'*existence du diable* se pose effectivement dans les deux ouvrages. Notamment parce que, rechignant à définir précisément la « vérité de Dieu » pour les motifs exposés ci-dessus, ses prêcheurs préfèrent la *renvoyer à ce qu'elle n'est pas*. La « vérité de Dieu » se définit donc d'abord négativement comme tout ce qui ne contribue pas à l'œuvre du Malin. Par ce tour d'adresse logique, Torquemada et Tanner parviennent non seulement à se dispenser d'en fournir une description précise, mais aussi, et surtout, à l'inscrire durablement dans la dualité confrontant l'intériorité et l'extériorité du canon dont ils tirent parti pour subordonner leurs fidèles. La « vérité de Dieu » est, avant tout, le produit dérivé de l'« œuvre du malin ». Or, cette notion, à la différence de sa consœur, présente l'avantage d'apparaître comme multiple et protéiforme, offrant la possibilité d'en débusquer des manifestations toujours renouvelées qui peuvent être décrites en termes menaçants et ainsi fournir un combustible inépuisable à un réchauffement chronique du conflit, légitimant une prolongation du repli sur soi qui permette de faire face à ces vagues d'offenses et achève de sceller la claustration du canon en une *intériorité creuse*. Partant de ce principe, aucun acte n'a de valeur éthique en soi, il n'en acquiert qu'à la lumière du rôle qu'il joue dans la défense de l'intériorité du canon contre son extériorité menaçante. À titre d'exemple, les dix commandements de l'Ancien Testament peuvent être transgressés à condition que leur transgression vise, paradoxalement, au renforcement de l'emprise de ces mêmes commandements sur la vie des fidèles. Ainsi, la caste des inquisiteurs, des jésuites, de ceux qui s'imaginent être les chevaliers de ce nouvel ordre, se place-t-elle au-dessus des règles qu'elle entend faire respecter, dans une sphère éthique dont elle est seule juge (« Si nous vous ordonnons de tuer, vous tuerez : seule la Compagnie sait ce qui est péché et ce qui ne l'est point », dit Tanner à Had). Ce dédoublement des normes éthiques en un

système d'application pour le commun et un système d'application pour ses défenseurs ne peut, dans ce climat délétère de menace permanente, que mener à une surenchère de zèle, à un emballement dépourvu de tout mécanisme d'apaisement qui culmine dans une politique de terreur. Or, la terreur est le triomphe du second système éthique sur le premier au nom même de sa défense : on tue pour faire respecter l'amour universel du Christ. Ce retournement a quelque chose de proprement diabolique et, conformément à l'idée que le Nouveau et l'Ancien Testaments se font de l'action du diable, opère insidieusement en pervertissant la noblesse de l'idéal qu'il infuse.

Dans nos deux romans survient un moment de bascule où les prêcheurs de la vérité de Dieu prennent conscience de ce qu'ils la défendent par des moyens qui encouragent des comportements qui lui sont étrangers, voire radicalement contraires. Le déclencheur de son apparition varie pour chacun des romans. Le diable apparaît à Torquemada après qu'il a interrogé un meunier qui prétendait avoir voulu vendre son âme au diable sans que celui-ci n'ait jamais accepté son offre. Ce meunier vivait donc désormais une vie de pécheur impénitent, convaincu par sa tentative infructueuse qu'aucun châtement ne le menaçait. Or, Torquemada dénonce en procès cette conclusion comme hérétique et le fait condamner, adoptant ainsi l'exact rôle du diable venu quérir son tribut. Cette ressemblance ne lui échappe pas et déclenche chez lui un processus réflexif qui va petit à petit dissoudre ses certitudes³⁷⁷. Les personnages de *La nuit baroque* croisent, eux aussi, le diable à de multiples reprises. Le cas le plus notable est celui de la venue de Simon Hampl dans la chaumière de la comtesse (après qu'elle a été évincée de son château par les jésuites), laquelle, affligée par la solitude, s'est mise à parler à des cailloux qu'elle collecte ; Hampl la déclare possédée et commande qu'elle soit exorcisée. Prise d'hallucinations, la comtesse aperçoit alors un diable pansu qui rappelle de bien des façons le père Hampl³⁷⁸. Dans un cas comme dans l'autre, la logique métaphorique est celle de la *permutation des polarités* — que ces protagonistes croyaient pourtant solidement établies — du bien et du mal, faisant de celui qui se prétendait juste une incarnation du péché.

Cette *permutation des polarités* du bien et du mal les renvoie à la coïncidence, ou plutôt au hiatus, qui s'est fait jour dans leur existence entre leurs intentions et les accomplissements dont ils peuvent s'enorgueillir. Le père Had n'a de cesse de s'interroger à ce propos et la conscience qu'il a de l'approfondissement de ce gouffre le hante. Torquemada ne reconnaît que tardivement qu'il refoule des doutes depuis longtemps. Lorsque, malade, il se met en route avec son escorte pour rallier sa ville natale d'Avila afin d'y mourir en paix, il se réveille d'un bref assoupissement dans sa voiture pour constater qu'il n'est plus seul, qu'un être mystérieux l'accompagne qui semble tout connaître de

³⁷⁷ Voir le chapitre 5 de l'ouvrage, soit les pages 68 à 77 dans l'édition polonaise et 117 à 131 dans l'édition française.

³⁷⁸ Voir la page 343 dans l'édition tchèque et 376 dans l'édition française.

ses pensées et s'est mis à raisonner avec lui. On est ici dans un cas classique, décrit par Bakhtine dans son étude de la poétique dostoïevskienne³⁷⁹, de dédoublement de la conscience qui rend possible l'expression de ses doutes en les matérialisant sous les traits d'un interlocuteur distinct quoique doté d'une intime compréhension de l'autre, et cela, afin de permettre au dialogue de couper court à toutes les mondanités d'usage, soit de délaissier le plan social de la conversation pour se concentrer sur l'approfondissement d'une question par son étude dialogique. Ce dédoublement et la nécessité de sa résolution sont résumés par un échange : « Aucun de nous n'ayant de doutes, nous avons la certitude, vous et moi. Je crains cependant, alors que nous avons toujours été d'accord dans la façon de concevoir les raisons de la vérité, que nous divergions à présent quelque peu dans leur compréhension et leur estimation. Comment donc voir ce qui est juste ? Peut-il exister deux raisons justes à la fois ? - Non³⁸⁰. » Et puisque Torquemada ne conçoit pas d'entretenir cette dualité de la pensée propre à tout doute, il s'efforce, avec la rationalité brusque qui l'a caractérisé tout au long de sa vie, d'accoucher d'une résolution neuve qui puisse le guider dans son action. Le diable a bien perçu ce processus : « Si je suis inutile lorsque la foi emplit l'homme, c'est aux moments difficiles où elle chancelle, où la lumière de la vérité lui échappe, que je me révèle particulièrement nécessaire et efficace³⁸¹. » Il confirme que c'est effectivement au creux des certitudes qu'il loge le plus à son aise, c'est par leur truchement qu'il opère, aussi lui faut-il assister ceux qui doutent pour leur permettre de se rebâtir une conviction neuve dans laquelle il puisse à nouveau s'installer.

Pour ce faire, il anticipe le bilan que Torquemada s'apprête à faire de son existence et les questions que ce bilan soulève afin de les reformuler en y adjoignant une conclusion de son cru : « J'ai créé un système mais, grâce à lui et à travers lui, j'ai créé aussi les hommes de ce système. Que faire d'eux si le système s'est avéré une folie fatale ? Comment liquider la Terreur si elle a réussi à créer des hommes qui ne trouvent qu'en elle la raison de leur existence ? Les détruire par la Terreur ?³⁸² » Ainsi, si le diable suggère effectivement que l'Inquisiteur a agi tout au long de sa vie à son profit en mettant en place un système basé sur une certitude si totale qu'elle légitimait toute action de défense d'elle-même, il lui recommande d'y mettre fin par le moyen même qui avait accéléré sa

³⁷⁹ Bakhtine, Mikhail Mikhaïlovitch ; Aucouturier, Michel et Todorov, Tzvetan. *Op. cit.*, pp. 109-115.

³⁸⁰ Andrzejewski, Jerzy. *Op. cit.*, p. 149.

[Obaj zatem, nie mając wątpliwości, mamy pewność, i ty, i ja. Obawiam się jednak, że zawsze do tej pory zgodni w pojmowaniu racji prawdy, teraz różnimy się cokolwiek w rozumowaniu ich i ocenie. Gdzież więc słuszność ? Mogą istnieć dwie słuszne racje ? - Nie.]

³⁸¹ Andrzejewski, Jerzy. *Ibid.*, pp. 148-149.

[Zbędny, gdy człowieka wypełnia wiara, dopiero w trudnych chwilach zachwiania się jej, kiedy światło prawdy umyka człowiekowi, okazuję się szczególnie potrzebny i pomocny.]

³⁸² Andrzejewski, Jerzy. *Ibid.*, p. 150.

[Stworzyłem system, lecz dzięki niemu i poprzez niego stworzyłem także ludzi systemu. Co uczynić z nimi, jeśli system okazał się zgubnym szaleństwem ? Jak usunąć terror, gdy zdążył zrodzić ludzi, którzy w nim tylko znajdują rację swego istnienia ? Zniszczyć ich przy pomocy terroru ?]

dégénérescence, tentant ainsi insidieusement de prolonger son règne en lui conférant un second souffle au travers d'un projet rénové en façade, mais fondé sur de mêmes principes. De recourir à cette analogie historique permit d'ailleurs à Andrzejewski d'anticiper avec justesse la possibilité de nouvelles vagues de terreur au sein du camp communiste, semblables à celles que connut, par exemple, la Chine avec la révolution culturelle maoïste. Torquemada repousse cette idée, percevant ce qu'elle a de commun avec la logique dont il se fait désormais reproche.

Le diable raille alors la capacité du vieil homme à défaire l'œuvre de sa vie. Il lui fait voir ce qu'Austin aurait désigné comme le caractère *locutoire*, soit *agissant*, qu'a acquis la « vérité de Dieu » à laquelle, ironie du sort, il a lui-même féroce­ment contribué :

Qu'est-ce donc que la réalité ? Bien sûr, une notion juste maintenant, en ce moment même. Pourquoi ? Parce qu'une notion juste qui façonne la réalité de manière régulière est elle-même la réalité. Donc, seule la notion actuellement juste peut constituer la réalité ; en revanche la même notion, au moment où elle sera définie comme injuste, perd sa substance propre à l'être et, pour cette raison, c'est clair, n'existe pas. (...) Je dois vous avouer que, dans ce dépérissement régulier des essences rémanentes, ou mortes pour de bons, et dans la naissance des nouvelles, je vois le principe essentiel de l'Histoire (...) La transfiguration de l'existant en inexistant (...) ne peut être vouée aux éléments ; au contraire elle doit être planifiée et dirigée. (...) Seule une nouvelle raison peut anéantir l'ancienne. Il faut une idée pour en tuer une autre³⁸³.

On retrouve dans cette réflexion d'Andrzejewski une similitude frappante avec la thèse foucauldienne de la construction discursive du pouvoir, de l'établissement au travers du discours d'un sol idéologique sur lequel nous marchons tous sans nécessairement avoir conscience de ce que, comme tout objet, il a une histoire qui est trace de sa construction³⁸⁴. Cette construction discursive du pouvoir a une dimension conventionnelle, elle n'acquiert de force locutoire qu'à compter du moment où elle jouit d'une acceptation commune, sanctionnée par des critères de recevabilité des discours, qui la consacre comme le nouveau référent structurel de la pensée. Ainsi, s'il y a *conventionnalité*, il faut nécessairement que celle-ci s'établisse. Cela veut dire qu'elle peut aussi bien s'acquérir que se perdre. Or, ce que le diable révèle, et qui se confirme dans les travaux d'archéologie du savoir de Foucault, c'est que critiquer la *conventionalité* d'un discours n'est pas suffisant pour lui confisquer son pouvoir de façonnement idéologique du réel, il faut encore et surtout lui substituer un nouveau discours : « Il

³⁸³ Andrzejewski, Jerzy. *Ibid.*, pp. 151-152.

[Cóż więc jest rzeczywistością ? Oczywiście pojęcie słuszne teraz, w tej chwili. A dlaczego ? Ponieważ słuszne w prawidłowy sposób kształtując rzeczywistość samo jest rzeczywistością. Zatem tylko aktualna słuszność może stanowić rzeczywistość, natomiast ta sama słuszność z chwilą, gdy zostanie określona jako niesłuszna, traci substancję właściwą bytowi i z tych względów, co jest rzeczą aż nadto jasną, w ogóle jej nie ma. (...) W tym prawidłowym obumeraniu szczątkowych albo zgoła martwych treści i w rodzeniu się nowych dostrzegam, muszę ci wyznać pryncypialną zasadę dziejów. (...) Transfiguracja istniejącego w niestniejące (...) nie może być zdana na żywioł, przeciwnie, musi być zaplanowana i pokierowana. (...) Tylko nowa słuszność może unicestwić starą. Trzeba idei, aby uśmiercić ideę.]

³⁸⁴ Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.

faut une idée pour en tuer une autre. » Or, la rupture paradigmatique qui doit amener un discours à supplanter un autre doit se nourrir d'une certaine audace de pensée, d'un décalage révélateur dans l'analyse qu'elle propose du réel. En somme, elle doit pouvoir bénéficier de ce que Bakhtine appelle l'*exotopie*, soit un positionnement extérieur du producteur de discours vis-à-vis de son objet. Or, cette *exotopie* est précisément ce que la force centripète du canon totalitaire sanctionne, car elle implique de s'inscrire ouvertement *dans son extériorité*. En d'autres termes, Torquemada qui, pendant des décennies, a incarné à lui seul le point focal de l'intériorité du canon, lui qui provient de son extrême centre, est possiblement la personne la moins bien positionnée pour produire, sur le tard et avec le peu de forces qui lui restent, un discours de rupture qui puisse invalider son précédent. C'est au nom de la conscience qu'il a de ce fait que le diable se régale par avance de sa victoire.

IV.2.6. L'apostasie

Had comme Torquemada finissent, malgré tout, par se repentir et renier ce pour quoi ils ont œuvré toute leur vie. La comtesse meurt dans la solitude et le désœuvrement, sans le moindre égard des pères jésuites auxquels elle a cédé son domaine, alors que ceux-ci s'apprêtent justement à consacrer la nouvelle église construite avec ses fonds. Pour la première fois de sa vie, le père Had décide de veiller son corps plutôt que de s'en aller accueillir les invités de marque qui commencent à affluer. Had a conscience de ce que ses obligations de père supérieur du domaine le réclament auprès des convives mais il outrepassé sciemment les injonctions de la Compagnie et donne priorité à son sens éthique. Cette absence remarquée lui vaudra d'être destitué de son poste de supérieur auquel on promet, sans surprise, le père Hampl. Alors que le père Had se retire, désormais indifférent à toute déchéance, un jeune frère auquel il a lui-même recommandé l'entrée dans les ordres s'achemine vers la résidence de Košumberk, l'esprit plein de conceptions idéalistes quant à l'exercice de son sacerdoce. Le lecteur pressent bien que le destin qui l'attend est en tous points comparable à celui du père Had. Le père Hampl aura tôt fait de refroidir ses ardeurs et de le rappeler à son devoir d'obéissance, synonyme d'abdication totale de son libre arbitre à la Compagnie.

Torquemada, ainsi que nous l'avons déjà évoqué, convoque le frère Diego sur son lit de mort pour lui donner des instructions quant aux mesures à prendre de toute urgence pour démanteler le Saint-Office. Néanmoins, ainsi que l'avait prédit le diable, Diego, en bon produit de la « vérité de Dieu », le rappelle à la raison, le secoue d'indignation et finalement, le voyant rendre son dernier souffle, lui administre une violente gifle. Cette gifle résonne comme le refus final du canon, désormais institutionnalisé, à se plier devant le réformisme de n'importe lequel de ses représentants, en fût-il l'autorité supérieure. « Plus vaste est la puissance, moins grande est la liberté », constatait l'archevêque Wallerstein, comprenant qu'il n'était désormais plus que l'exécutant de sa fonction,

laquelle, par son importance et son exposition, censurait chez lui plus que chez tout autre l'expression de ses opinions personnelles.

Ainsi, si leur dernier geste de rupture d'avec le canon leur permet d'accéder à une forme de rédemption tardive, ce geste se révèle, en pratique, *inopérant*. En effet, le discours qu'ils ont élaboré, élançonné et colporté a désormais acquis, par la mise en place d'un mécanisme de reproduction de ses cadres, une autonomie dissociable de ses relais individuels. Aussi, sa structure close permet d'en expulser tout contrevenant, quelle qu'ait été sa fonction ou son importance. C'est là le sens de la gifle de Diego et celui de la destitution du père Had : ils ne sont finalement plus que les acteurs dispensables dont on se sépare une fois leur utilité consommée.

Au terme de cette étude de la trajectoire des protagonistes de ces romans, depuis leur conversion jusqu'à leur désenchantement, il est apparu que la finalité objective de la « vérité de Dieu », soit de cette *représentation métaphorique du dogme totalitaire marxiste-léniniste*, est de pouvoir désigner et condamner sa *transgression*, et non de s'élucider elle-même. C'est pourquoi le canon qui s'organise autour de celle-ci se structure d'abord comme une *enceinte défensive* qui borde et balise sa zone de contact avec l'*hérésie*, élevant un pourtour qui ne protège, en réalité, qu'une substance floue et imprécise, ouverte à une compréhension fantasmatique par chacun de ses adeptes. Cette structuration du canon permet aux croyants d'identifier et de dénoncer sans risque d'erreur tout ce qui lui est hostile, mais aussi de nouer un rapport individualisé à son dogme leur permettant de faire coïncider, du moins sur le plan imaginaire, leurs aspirations intimes à sa finalité. De cette façon, le canon met en marche une *force centripète* colossale qui ramène à lui les croyants les plus dubitatifs et prévient la formation de tout canon concurrent. C'est la raison pour laquelle le canon totalitaire ne pardonne aucune manœuvre réformiste : il appartient à son fonctionnement le plus élémentaire d'expulser tout porteur du ferment du fractionnisme.

IV.3. Écrire le désenchantement

Les deux ouvrages abordés constituent des études des mécanismes de subordination d'esprits éclairés à un canon totalitaire. Pour cette raison, leur part analytique excédait de loin leur part prescriptive et il serait hasardeux d'inférer de leur récit une moralité univoque. Pourtant, le pessimisme de leur conclusion, l'échec des révoltes individuelles de Torquemada et de Had contre le modèle canonique totalitaire, ne pouvait en être ignoré. Il indiquait l'état d'angoisse intellectuelle dans lequel se trouvaient ces deux auteurs, délivrés de la captivité qu'induisait leur foi mais confrontés à l'impossibilité de réformer le canon depuis l'intérieur, qui contemplaient désormais la nécessité de s'en extraire, conscients des risques que cela comportait.

Et pourtant, on ne peut s'empêcher de percevoir dans la représentation littéraire de l'abandon final par ces protagonistes de leur projet existentiel une certaine majesté, une mise en exergue du sacrifice que cet abandon comporte, lequel serait d'autant plus noble qu'il se sait voué à l'échec, ou du moins s'exécute contre toute probabilité de victoire immédiate. Ce faisant, par le modèle littéraire qu'ils pourvoient, les auteurs semblent forger une *figure du repentir* qui puisse prétendre à son absolution au titre des dangers auxquels il s'expose en livrant un enseignement précieux et secret qu'il n'aurait pu récolter s'il ne s'était préalablement compromis. Cette discrète plaidoirie *pro domo* traverse toute l'œuvre pour culminer dans ce sacrifice fictionnel qui semble inviter leurs pairs à ne pas doubler celui-ci d'un châtement réel, que l'on peut s'imaginer être leur ostracisme professionnel dans des réalités politiques qui s'apprêtaient manifestement, au moment de la rédaction de ces ouvrages, à être redessinées.

Il fallait donc que l'écriture soit l'occasion d'une mise en scène de la *repentance courageuse* de ses auteurs. Autrement dit, qu'elle signale à ses lecteurs l'importance du secret qu'elle leur livrait et la témérité avec laquelle elle bravait les dangers qui accompagnaient sa révélation. Souligner l'importance de la révélation était, de fait, chose facile. En effet, cette importance était déjà tout entière contenue dans l'analyse des mécanismes inquisitoriaux. Puisque l'étude de l'Inquisition avait été l'occasion de représenter les débats doctrinaux comme le véritable principe moteur de l'histoire, cela impliquait assez naturellement que la critique de l'Inquisition (et, avec elle, de la doctrine qu'elle défendait), telle qu'on la découvrait dans ces ouvrages, était une activité aux conséquences possiblement capitales. Le vrai enjeu était donc plutôt de rendre manifeste le courage qu'il y avait à le faire. Or, il n'y a pas dans ces textes d'intervention d'un narrateur extradiegetique, à la façon de l'*alter ego* de Bocheński dans *Nason poète*, qui puisse produire un métadiscours sur sa narration et ainsi permettre de mener de front deux récits, celui de la fable et celui des difficultés qu'affronte son conteur pour la conter. Ce choix compositionnel laissait donc à la seule narration la tâche de mettre en scène son audace, de donner à voir les transgressions qu'elle s'autorise. Or, pour qu'il y ait *transgression*, il fallait qu'il y ait *norme*, et les *normes* étaient essentiellement présentes et identifiables au sein de genres littéraires jouissant d'une tradition dûment codifiée à laquelle le lectorat avait été familiarisé. La longue histoire de vassalisation des territoires polonais et tchécoslovaques à des empires extérieurs avait déjà exposé leurs littérateurs à des régimes censoriaux qui avaient favorisé l'éclosion d'une prose historique de contournement de ceux-ci, essentiellement d'orientation patriotique ou souverainiste. Celle-ci constituait donc un modèle normé qui offrait des possibilités d'exploitation intéressantes.

Par ailleurs, le roman historique présentait l'avantage d'avoir été théorisé par György Lukács, dès sa *Théorie du roman* (première publication allemande en 1916), puis plus tard et plus

spécifiquement, dans *Le roman historique* (première publication allemande en 1956), comme une variation du roman réaliste, genre souverain entre tous à l'ère du réalisme socialiste, qui permettait de mettre à nu les mécanismes de l'histoire et, partant, d'incarner la dialectique matérialiste dans des événements concrets. Aussi sa pratique offrait-elle un refuge possible devant le censeur puisqu'elle se conformait, du moins en apparence, à l'un des prescrits de l'esthétique imposée.

Par ailleurs, il est à noter que l'exploitation du *topos* religieux comme illustration du fonctionnement du canon totalitaire n'est pas pleinement originale et que de nombreux textes avaient déjà été publiés avant l'un ou les deux romans qui traçaient un parallélisme entre le stalinisme et des épisodes de fanatisme religieux. Il y avait naturellement la place que Hannah Arendt accordait à l'*eschatologie* comme moteur du mouvement totalitaire dans *Les origines du totalitarisme*³⁸⁵ (première publication en anglais en 1951), la mention de la pratique du *ketman* comme attitude nécessaire à la survie dans un climat sunnite fanatisé dans *La pensée captive*³⁸⁶ de Czesław Miłosz de 1951, l'important article du critique Andreï Siniavski *Qu'est-ce que le réalisme socialiste ?*³⁸⁷, paru en 1957 dans la revue parisienne *Kultura* et en 1959 dans la revue *Esprit* sous le pseudonyme de Abram Tertz, qui qualifiait le réalisme socialiste d'esthétique fondamentalement religieuse, l'essai du philosophe Leszek Kołakowski *Le prêtre et le bouffon*³⁸⁸, paru 1959, qui redistribuait l'histoire des arts entre l'influence de ces deux figures tutélaires, celle de la quête d'un absolu et celle d'un scepticisme radical, ou encore son ouvrage d'histoire des idées religieuses *Chrétiens sans église*³⁸⁹, paru en 1965, consacré à la déconfessionnalisation des protestants de la Seconde Réforme vis-à-vis des institutions ecclésiastiques issues de la Première Réforme dans lequel on a souvent vu une lecture maquillée des motifs philosophiques de l'abandon du soviétisme par ses intellectuels marxistes. Cette liste ne prétend naturellement pas à l'exhaustivité, tout au plus entend-elle démontrer que, au moins depuis le *Grand Inquisiteur* de Fiodor Dostoïevski, paru initialement en 1879, un lien avait été établi entre l'analyse des systèmes politiques autoritaires à forte empreinte idéologique et une certaine théologie politique rigoriste. L'inscription de la fable au sein d'une institution ecclésiastique en charge de la défense de la doctrine et fortement préoccupée de l'expansion de ses moyens constituait

³⁸⁵ Arendt, Hannah. *Le système totalitaire*. Paris : Seuil, 2002.

³⁸⁶ Miłosz, Czesław. *Zniewolony umysł* [La pensée captive]. Paris : Instytut Literacki, 1953.

³⁸⁷ [Tertz, Abram] Siniavski, Andreï. *Что такое социалистический реализм ?* [Qu'est-ce que le réalisme socialiste ?]. in Syntaxis. Paris : 1988. Disponible en ligne sur le site <<http://imwerden.de/publ-1599.html>>, dernière consultation le 01.04.2019.

³⁸⁸ Kołakowski, Leszek. *Kapłan i błazen* [Le prêtre et le bouffon]. in *Pochwała niekonsekwencji : pisma rozproszone z lat 1955-1968* [Éloge de l'inconséquence : textes dispersés des années 1955-1968]. Londres : Puls, 1989.

³⁸⁹ Kołakowski, Leszek. *Świadomość religijna i więź kościelna. Studia nad chrześcijaństwem bezwyznaniowym siedemnastego wieku* [Chrétiens sans Église. La conscience religieuse et le lien confessionnel au XVII^e siècle]. Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1965.

donc une variation sur un *topos* déjà fermement établi. L'originalité du propos romanesque et de l'exploitation de la parabole historique par ces deux auteurs tenait donc à autre chose.

IV.3.1. Une Inquisition atemporelle et universelle

À notre sens, ce qui fait la spécificité de ces ouvrages de compositions similaires, c'est la *transparence du voile historique* que l'on a jeté sur l'objet décrit, en l'occurrence le stalinisme, cette correspondance point à point, relevée dans les pages précédentes, entre les mécanismes de structuration du canon totalitaire en Espagne médiévale, en Bohême baroque et en Europe centrale d'après-guerre. Un peu comme si Andrzejewski et Šotola avaient jeté une toile de mailles grossières sur le stalinisme centre-européen qui en épouserait fidèlement les contours tout en laissant entrapercevoir dans ses interstices ce qu'elle recouvre. Tout semble indiquer que cette couverture insuffisante a été posée là moins pour cacher son objet que pour exciter la curiosité du lecteur, mis de la sorte au défi de percer à jour ce qu'elle prétend si mal dissimuler.

Si Bocheński s'évertuait à reconstruire la Rome antique comme un monde sensible chargé d'odeurs, de sons, voire d'attitudes et de concepts spécifiques, conférant ainsi à son univers littéraire une valeur de réalité historique qui lui permettait de nier de façon plausible qu'il ne soit que le décor antédilaté d'une fable contemporaine ; Andrzejewski donne, lui, dans l'avarice de détails. L'économie narrative qui préside à la rédaction de la fable ainsi que sa concentration quasi exclusive sur les dilemmes moraux de ses protagonistes en écartent assez naturellement tous les éléments de spécification du temps et du lieu de l'action, n'en conservant que l'essentiel de la disposition des espaces où se déroulent les scènes et quelques rappels d'événements historiques espagnols de la fin du XVI^e qui concourent aux trajectoires biographiques de ses personnages, soit rien que les éléments strictement nécessaires au déroulement du récit. Cet effacement des référents historiques présentait une difficulté sur le plan de la *censurabilité* de l'ouvrage, car l'absence d'ancrage dans un ailleurs et un autrefois crédibilisés par leurs descriptifs précis laissait la porte ouverte à son rapprochement avec l'ici et le maintenant de sa rédaction. On peut donc à bon droit se demander comment Andrzejewski est parvenu à faire publier son roman ?

Tout d'abord, rappelons que les années 1956-1957, marquées par l'ascension et la prise de pouvoir de la fraction prétendument réformiste du Parti, ont vu les coteries du Parti s'affronter par voie de presse, restaurant ainsi un embryon de débat public dont les littérateurs s'autorisèrent pour procéder à une libéralisation de la parole artistique que des censeurs désorientés par la soudaineté de ces changements ne savaient plus comment évaluer, autorisant soudain des ouvrages qui auraient été des motifs de persécutions féroces encore quelques mois plus tôt.

Par ailleurs, il faut aussi considérer un autre phénomène, d'ordre plus littéraire. Si Bocheński avait alterné ce que l'on a désigné comme des *marqueurs d'équivalence* et des *écrans de différence*,

suivant une algèbre de la dissimulation qui lui permettait de maintenir comme simultanément viables la thèse d'une Varsovie déguisée sous un costume antique et l'antithèse d'une Rome historique vierge de toute attache à la contemporanéité, Andrzejewski évite aussi soigneusement l'un que l'autre. Mis à part la polémique cachée avec la « pourpre de cardinal » de Miłosz, Andrzejewski n'effectue aucun clin d'œil en direction des réalités de la Pologne des années 1950. Il n'y a pas chez lui de « Palatin » qui rappellerait étrangement le siège du Parti, pas plus que de « défilés des légionnaires sous l'arche de triomphe » qui feraient songer aux parades militaires du régime soviétique, etc. Il n'y a que le descriptif d'un *mécanisme universel*, celui de la production du fanatisme idéologique. Ainsi, avec une dose suffisante de mauvaise foi, Andrzejewski pouvait-il prétendre au détachement de son propos. Comme le soulignait Jan Błoński, pareille prétention de l'auteur à l'universalité de son texte imposait à son censeur d'effectuer lui-même le rapprochement avec les défauts du présent, ce qui le mettait dans la position délicate d'*analyste clairvoyant des torts du régime*, ce qu'il préférait dès lors éviter en feignant l'incrédulité³⁹⁰. Néanmoins, encore une fois, le fait qu'il se soit agi du bilan d'une époque révolue qui s'accordait avec la nouvelle ligne politique de la fraction victorieuse rendait ses précautions d'universalisation possiblement superflues.

IV.3.2. Une Bohême passée aux contours du présent

Šotola était, pour sa part, plus précautionneux et son récit fourmille de détails dont la fonction semblait être de valider sa vraisemblance historique. De l'organisation précise des relations entre les différents ordres religieux présents en Bohême jusqu'aux lectures de délasserment des jésuites, en passant par les croyances des paysans et le rythme des travaux saisonniers, toute une série d'informations renvoient à une époque dont elles soulignent la singularité. Néanmoins, on ne retrouve pas chez Šotola de détail purement gratuit. Chacun a une fonction narrative précise : les luttes feutrées entre les ordres servent à illustrer l'émergence graduelle de la Compagnie de Jésus, la lecture de Virgile est un marqueur connotatif de la faiblesse de certains personnages, les croyances populaires sont l'obscurantisme que le catholicisme contre-réformateur se donne comme mission d'éradiquer, justifiant ainsi son action, enfin, la description des travaux agricoles sert à situer l'action du récit dans le calendrier des saisons. Si Bocheński procédait à des reconstructions complètes d'événements inutiles du point de vue de l'économie du récit, comme autant de paravents en dissimulant l'enjeu réel, Šotola veillait plutôt à historiciser chaque détail de sa fable, comme s'il voulait *harmoniser la patine de vieillissement* qu'il appliquait sur l'ensemble de son récit, veillant à ce qu'elle enduise chaque recoin de sa fresque avec la même régularité.

³⁹⁰ Błoński, Jan. *Cenzor jako czytelnik* [Le censeur comme lecteur]. in *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka* [Toutes les pièces de Sławomir Mrożek]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 1995, pp. 269-281.

Il n'empêche que la cohérence interne de l'époque représentée fournit un canevas admirablement seyant pour le traitement de la thématique de l'imposition d'un canon autoritaire, de sorte que son choix, au-delà de la précision de sa restitution, apparaît comme une décision délibérée et porteuse d'une *intention auctoriale* qui dépasse la simple reconstruction historique. Ainsi, si le jeu de dupes est bien tenu tout au long du récit, personne ne peut entièrement ignorer les résonances qu'il établit avec l'époque de sa création. Bien plus, le décodage du faisceau de correspondances entre les détails historiques et leurs possibles modèles contemporains, depuis la fatuité des grands messes de la Compagnie de Jésus jusqu'à la conversion sous contrainte des paysans à une foi qu'ils abhorrent, devient l'un des enjeux de la lecture, ouvrant le texte à une *interprétation dérivative chronique* qui replie le XVII^e siècle sur le XX^e pour en révéler l'étrange similarité, comme si un tableau s'avérait avoir été peint sur un autre et qu'on cherchait plus à distinguer dans ses traits de force la composition de son original.

Ainsi, qu'il s'agisse d'un retranchement de tous les détails historiques d'intérêt ou de leur alignement systématique sur leur capacité à faire écho au présent de leur écriture, le costume historique semble bien fonctionner comme une *convention* qui ne fait aucun mystère de sa *conventionnalité*, un code qui ne se ménage plus d'outils de réfutation de sa propre existence. Au contraire, il semble trouver dans cette audace nouvelle son crédit artistique ; la *réduction de sa part dissimulatrice* est le nouveau type d'adresse dont l'auteur fait la démonstration, comme un acrobate qui aurait complètement rénové une pirouette ancienne, qui l'aurait dénudée de tous ses effets ornementaux pour ne garder que l'excitation du risque qu'elle comporte. En somme, le costume historique est distendu, il baille à chaque pli, révélant désormais bien plus que ce que la bienséance avait autorisé jusque-là, créant un *nouveau standard d'impudence romanesque*, pas encore nu mais déjà plus tout à fait habillé. De la sorte, l'un et l'autre pratiquent une forme de transgression qui dépasse la simple pantomime de Bocheński. Ils ne s'en tiennent pas à la matérialisation de la censure qui pèse sur eux, ils s'efforcent d'en offrir le descriptif allusif le plus complet possible en retraçant l'entièreté du mécanisme d'extorsion de l'obéissance, soit cette *organisation obsidionale du canon totalitaire* et la façon qu'elle a de consacrer la censure comme sa vertu cardinale. Cette *transgression de l'interdit d'exposer le canon totalitaire* est la nouveauté pleinement originale de cette écriture, une nouveauté que l'un et l'autre avaient suffisamment perçue pour s'en enorgueillir et tâcher d'en souligner les qualités.

IV.4. Andrzejewski et Šotola, trajectoire et écriture prométhéenne

Ce que nous avons retenu de novateur dans ces romans est l'échancrure de son costume historique, lequel aurait été jugé gravement indécent quelques mois plus tôt et probablement interdit et réprimé. Il y avait donc là *transgression* d'une *norme* préalable. Néanmoins, cette transgression n'avait encore ni le courage, ni la latitude éditoriale de se défaire entièrement du voile du passé. Elle opérait donc toujours dans un registre négocié qui tendait vers la réalisation d'un équilibre « censurable » (soit admissible par la censure, même si cette dernière avait récemment connu une phase de libéralisation) entre la révélation de « secrets » jusque-là bien gardés et une certaine pudeur de ton qui en euphémisait la charge émotionnelle, ne suscitant pas l'irritation et ménageant les sensibilités réflexes des censeurs. Le résultat était cette toile historique distendue qui s'offrait le luxe d'attiser la curiosité plus qu'elle ne la contenait.

Ainsi, les deux auteurs parvenaient, par le biais d'une longue « métaphore inquisitoriale », à délivrer une analyse pointue du fonctionnement du canon totalitaire. Ce faisant, ils ne manquaient pas de régler leurs comptes avec la censure, première gardienne de sa division constitutive entre une *intérieurité évasive* et une *extériorité précise*.

Il n'est pas anodin que cette connaissance se soit construite autour de l'observation de la conversion progressive de protagonistes qui rappelle de bien des façons la trajectoire intellectuelle de leurs auteurs. Par la finesse du processus psychologique qu'elle restituait, par le cortège d'émotions dont elle entourait l'engagement fidéiste, la narration de ces deux romans s'efforçait d'indiquer qu'elle faisait acte de témoignage : elle était la *confession* à peine maquillée d'un *renégat*. Or, comme l'a observé Foucault, l'époque moderne a consacré l'enchevêtrement de deux notions, celles de l'*aveu* et de la *vérité*, créant l'illusion toujours forte que ce qui est confessé ne peut qu'avoir partie liée avec le vrai³⁹¹. Ainsi, en choisissant de ne pas nier la part biographique de ces œuvres, leurs auteurs, d'une part, créditaient leur analyse d'une véracité qu'il leur aurait été difficile de s'acquérir autrement et, d'autre part, enchérissaient la valeur de révélation que cette vérité comportait. De cette façon, en tant que renégats en aveux, ils s'avançaient au-devant de leurs nouveaux pairs avec un *gage de repentance*, une offrande symbolique qui devait faciliter leur *absolution*, puis leur *intégration* dans cette communauté d'adoption. Ce gage était le secret dérobé aux cercles politiques, cet aperçu des fonctionnements intellectuels du pouvoir communiste, dont seul un converti s'y étant laissé prendre pouvait restituer la complexité des sophismes.

³⁹¹ Foucault, Michel. *Op. cit.*, pp. 25-49.

Bien des années après, en 1973, Andrzejewski devait écrire une pièce intitulée *Prométhée*, qui parut chez *Czytelnik*. Cette pièce consistait en une adaptation en polonais moderne du drame antique qu'Eschyle avait consacré à ce personnage mythologique. Nous voudrions pointer en quoi le choix de cette pièce en particulier au sein du très riche catalogue antique constituait un retour discret sur son ancienne situation d'écrivain et, plus largement, sur celle des auteurs revenus de leur adhésion inconditionnelle au communisme.

Comme on le sait, Prométhée était un Titan, du nom que l'on donnait aux enfants de Cronos. Après que Cronos a renversé son propre père, Uranos, pour instaurer son règne sur l'univers, il lui fut prophétisé qu'il serait à son tour détrôné par sa progéniture. Cronos prenait donc soin d'avaler ses enfants pour se prémunir contre cette fin tragique. Sa femme, Rhéa, parvint néanmoins à cacher l'un d'entre eux, Zeus, en Crète, à l'écart de la vigilance de son époux. Zeus grandit pour devenir le dieu de la foudre, acquérant une puissance redoutable, et cela jusqu'à nourrir l'ambition de contester l'autorité de son père. S'ensuivit une guerre entre les dieux de l'Olympe et les Titans, la Titanomachie, qui se conclut sur la victoire de Zeus et son institution comme roi des rois. En grec ancien, Prométhée est « celui-qui-voit-en-avant » et, effectivement, alors que rien ne laissait présager cette issue, le Titan fut le premier à faire le calcul que Zeus vaincrait Cronos et à délaisser sa fratrie pour rejoindre le camp de ses adversaires, provoquant l'un des premiers basculements du conflit.

Andrzejewski et Šotola partageaient avec le Titan d'avoir appartenu ou été proche de courants littéraires et intellectuels dominants avant, pendant ou dans l'immédiat après-guerre. Néanmoins, tous deux avaient pareillement rompu avec leur groupe d'extraction initial pour intégrer le camp des vainqueurs, seul lieu où ils se discernaient un avenir. Ainsi Andrzejewski s'était désolidarisé des milieux de l'intelligentsia catholique, dont il avait pourtant été l'une des figures influentes, pour rallier leurs opposants communistes. Šotola, quant à lui, refoula jusqu'à l'occulter sa dette envers le groupe 42 pour mieux intégrer les cercles de la poésie lyrique d'inspiration soviétique.

En récompense de son ralliement, Zeus confia à Prométhée la tâche d'insuffler la vie aux créatures terrestres, tandis que son frère, Épiméthée, se voyait charger de pourvoir ces dernières en crocs, cornes et autres griffes afin qu'elles puissent se défendre. Constatant que son frère avait oublié de munir les hommes d'un quelconque attribut, Prométhée conçut de corriger cette injustice en leur apportant le feu des dieux, un secret que ces derniers avaient jusque-là jalousement gardé.

Le parallélisme des trajectoires trouve ici son prolongement dans la délégation par Staline au monde littéraire de l'ingénierie des âmes. Ainsi, Andrzejewski et Šotola pouvaient-ils authentiquement ambitionner, au moment de leur adhésion au communisme, de façonner leur lecteur pour en faire l'homme soviétique d'une Pologne et d'une Tchécoslovaquie nouvelle. Pour ce faire, ils s'étaient employés à pourvoir cette créature encore vulnérable d'un atout, le marxisme-léninisme,

qui devait consacrer son avantage sur les éléments menaçants qui l'entouraient. Et en effet, dans un premier temps, ces auteurs perçurent l'inculcation de la doctrine comme une condition essentielle à la survie de cet homme neuf, supposée constituer sa meilleure arme contre l'hostilité d'une contre-révolution jugée omniprésente.

Néanmoins, le mythe nous apprend que Zeus, craignant que les hommes, en faisant fructifier ce don, ne deviennent suffisamment puissants pour contester son pouvoir, leur reprit le feu. Selon Eschyle, il aurait même prévu d'abolir cette race humaine corrompue pour lui en substituer une autre. Prométhée s'opposa à ce plan en subtilisant à nouveau le feu des dieux pour le remettre à ses protégés.

N'y a-t-il pas là une similitude frappante avec la crainte stalinienne d'un retour à la doctrine qui trouverait dans ses *textes primaires* un matériau propice à la forge d'une critique de son autoritarisme ? Cette reprise du feu rappelle sous bien des aspects la confiscation stalinienne des *textes primaires*, leur enfouissement sous le fouillis de ses seuls commentaires autorisés, qui conjurait efficacement leur interprétation autonome par ses adeptes. Il n'y a pas jusqu'aux tentations mégalomanes de destruction de l'humanité qui ne trouvent de résonance dans les purges que mena cycliquement le Premier Secrétaire au sein de sa population. Plus important encore, Prométhée ne put s'y résoudre et restitua le *feu* comme Andrzejewski et Šotola prirent la décision de rendre à leur lecteur l'*autonomie d'une interprétation réformiste* de la doctrine en la dépouillant du secret qui, jusque-là, lui avait garanti son immuabilité : le *vide de son intériorité*, lequel ne peut se perpétuer que par une opposition permanente et obsessionnelle à son extériorité.

Cette insubordination ne manqua pas de susciter le courroux de Zeus qui, après avoir fait saisir Prométhée, ordonna à Héphaïstos de l'enchaîner à une montagne du Caucase. Le drame d'Eschyle voit les dieux défiler auprès du captif pour sonder les possibilités d'intercéder en sa faveur. Prométhée les repousse néanmoins en leur affirmant qu'il sera un jour libéré — et la mythologie classique nous apprend qu'il finira, de fait, par être libéré par Héraclès lors de l'accomplissement de ses douze travaux —, mais surtout, que Zeus sera un jour renversé. Zeus, inquiet par la prophétie qu'on lui rapporte, le soumet à la torture pour l'amener à révéler son secret, ordonnant à un aigle de revenir lui ronger le foie chaque jour avant qu'il ne repousse chaque nuit, l'exposant à un cycle de souffrances ininterrompu.

On retrouve dans ce fragment du mythe non seulement l'assignation des intellectuels à un territoire, ne serait-ce qu'avec la pratique alors répandue de confiscation des passeports et de refus d'attribution des visas, mais aussi l'enchaînement nécessaire du porteur déloyal du secret, la recrudescence d'encadrement de la parole qui a trahi et que l'on doit dès lors écarter du forum où son impudente trahison trouverait son public. L'enchaînement de Prométhée s'accompagne par ailleurs de son tourment : le traître n'a pas tout dit, dans sa loquacité, il est encore un secret qu'il a gardé par

devers lui, celui de la voie de sa victoire finale. Le tourment doit donc l'amener à révéler à rebours, non plus le secret des dieux aux hommes, mais le secret des hommes aux dieux. Plus encore que les convergences biographiques entre Prométhée et nos auteurs, le Titan incarne donc cette révélation publique punie d'un tourment cyclique qui cherche à en extraire un secret privé, reproduisant là au plus près le supplice des auteurs dissidents, qui voyaient leurs déclarations sanctionnées d'incessantes investigations des services de sécurité visant à leur extirper des informations compromettantes sur leur entourage.

Ce que ce fragment comporte encore de singulier, c'est la place prépondérante qu'il accorde à la notion de prédiction. Si la trahison de Prométhée était à ce point inquiétante pour Zeus, c'est qu'elle répliquait la lucidité de la première défection du Titan et que, ce faisant, elle faisait poindre la possibilité d'une future défaite des dieux. De la même façon, Gomułka et Husák enrageaient de voir ces intellectuels dont ils avaient vanté la clairvoyance lorsqu'ils les ralliaient, se légitimer de celle-ci pour désormais mieux s'en désolidariser. Enfin, ce qu'il comporte d'essentiel, c'est la notion implicite de la *prescience* que ces artistes avaient du prix à payer pour avoir divulgué le secret des dieux, lequel prix ne faisait que confirmer la valeur de cette révélation : fallait-il qu'elle soit cruciale pour qu'ils risquent autant en s'en faisant les porteurs !

On touche là à la mécanique la plus intime de l'écriture de ces deux auteurs, cette *incrustation du tourment au sein de sa révélation*, supposant que l'un ne puisse se dire sans susciter l'autre. Et, en effet, les deux récits, à leur niveau le plus élémentaire, sont un long dévoilement des formes les plus secrètes du canon, agrémenté d'un riche catalogue des représailles réservées à ceux qui s'en affranchiraient. L'un et l'autre roman anticipent donc, à la façon de Prométhée, le *supplice* auquel, par leur teneur, ils exposent leur auteur.

Encore fallait-il, pour que ce supplice soit certain, que non content de s'énoncer, il le fasse en contrevenant aux formes canoniques. C'est pourquoi il importait de procéder à la révélation mais aussi de le faire avec une *audace immanquable*. C'est pourquoi le voile historique posé sur cette révélation est à ce point élimé, il veut *donner à voir* sa translucidité, il veut être identifié pour la provocation qu'il s'efforce d'être. C'est aussi la raison pour laquelle ce passé est si intensément tendu par son présent, comme si la contemporanéité du lecteur devait poindre sous chaque réplique, au seuil de rupture de son enveloppe, comme un volume de chair impudiquement saillant sous le vêtement. Ainsi, aux formes impudiques du corps de texte répond la légèreté licencieuse du tissu qui l'habille. Toute l'écriture prométhéenne tient à ce *double mouvement de dilatation du propos critique* et de *réduction de ses procédés d'euphémisation*, accouchant d'un résultat à l'impertinence inédite dans la situation censurelle de son époque.

Mais tenir ces propos comportait-il vraiment tant de risques ? En d'autres termes, est-ce que l'écriture de ces romanciers était sincèrement prométhéenne ? Ou feignait-elle de l'être en n'ignorant pas que lui serait épargné l'essentiel des tortures de son modèle antique ? On pourrait, en effet, arguer à bon droit que le caractère prométhéen de ces écritures était en quelque sorte *antidaté*, que les auteurs formulaient des propos qui, à l'époque de leur rédaction, avaient cessé d'être suivis des plus terribles effets qu'ils se supposaient. On pourrait donc conclure avec Miłosz à une certaine *vanité des repentis*, laquelle semblait bel et bien à l'œuvre lorsque Andrzejewski et Šotola transformaient par le jeu de l'écriture prométhéenne leur ancienne compromission en une simple étape préliminaire à leur sacrifice désintéressé et majestueusement altruiste, une offrande de soi presque christique, et d'autant plus commode qu'elle occultait les intérêts personnels parfois mesquins qui avaient favorisé leur engagement communiste. Néanmoins, réduire ces romans à une simple plaidoirie *pro domo* maquillée reviendrait à refuser de percevoir la part de vérité qu'ils comportaient. De fait, le cœur de la révélation, cet aveu que le canon est creux, qu'il n'a plus d'autre visée que lui-même, que son effondrement est désormais une perspective envisageable, n'avait de poids qu'à condition d'être porté par un auteur qui avait effectivement pu en contempler le noyau. Un innocent n'aurait pas pu faire cette confession. C'est pourquoi, au-delà de toute considération morale, nul ne put contester la *valeur* du secret que ces renégats révélèrent, *valeur* qui se trouva en outre confirmée par l'extrême suspicion censoriale à laquelle elle les exposa dans la suite de leur carrière.

V. L'écriture orphique

V.1. Évolution de la censure

Il nous faut rappeler que l'exercice de la censure connut une modernisation après l'année 1968. Les proscriptions tacites du régime étant désormais supposées pleinement *intériorisées* par les auteurs, les textes n'étaient plus corrigés par les comités de lecture des maisons d'édition mais acceptés ou rejetés, moyennant à l'occasion quelques indications sur des sections du texte nécessitant une réécriture³⁹². Comme le rappelle Andrzej Kijowski dans son journal intime, en date du 3 avril 1968 :

Si je menais, par exemple, une enquête privée parmi les écrivains et les maisons d'édition, la moisson [de censure] s'avérerait pauvre — des interventions peu nombreuses et futiles. Cela fait des années que je n'ai moi-même pas eu la moindre ingérence dans mes textes. Au nom de quoi fait-on donc tout ce raffût ? Au nom des livres non-écrits. Personne n'est assez fou pour écrire gratuitement, sachant d'emblée que la censure ne laissera pas passer le texte. C'est comme cela que des genres et des tendances littéraires entières ont disparu³⁹³.

Jan Zábřana ne l'aurait probablement pas contredit, lui qui notait dans son journal intime :

C'est ainsi : lorsqu'on est forcé dès sa jeunesse d'utiliser une prothèse (quelle qu'elle soit), il n'y a rien de surprenant à ce qu'au bout de quinze ou vingt ans, on s'y soit tellement habitué que cette prothèse devient quelque chose de naturel — et qu'on ressent sa jambe saine (par exemple) comme quelque chose d'extérieur et de gênant. Le destin de tant d'écrivains tchèques de ces trente dernières années³⁹⁴ !

Les écrivains avaient désormais intégré les règles du jeu censorial à leur écriture. Le chercheur ne peut qu'en déduire que l'essentiel du travail d'accommodation du texte était assumé par l'auteur lui-même. Néanmoins, comme nous l'avons vu, la plupart d'entre eux étaient entrés dans un conflit avec le pouvoir qui avait tourné à leur désavantage. Il est donc légitime d'imaginer que leur production devait porter la trace d'un certain ressentiment, ou à tout le moins d'une réflexion ou d'une mise en garde à son égard. Celle-ci se devait toutefois d'être formulée en des termes qui n'entraînent pas le refus du censeur.

³⁹² Ainsi que présenté au chapitre 2.

³⁹³ Bikont, Anna et Szczęśna, Joanna. *Op. cit.*, p. 366.

[Gdybym np. ogłosił prywatną ankietę wśród pisarzy i wydawnictw, płon [cenzury] okazałyby się ubogi — interwencje nieliczne lub błahe. Sam od wielu lat nie miałem żadnej ingerencji w moje teksty. O co więc ten cały hałas ? O książki nienapisane. Nikt nie jest na tyle szalony, aby pisał za darmo, z góry wiedząc, że cenzura tekstu nie przepuści. Wobec tego zaginęły całe gatunki i kierunki literackie.]

³⁹⁴ Zábřana, Jan. trad. Ourednik, Patrick et Canavaggio, Marianne. Toute une vie. Extraits du journal intime. Paris : Alia, 2006, p. 88.

Zábřana, Jan. Celý život (1948-1984). Prague, Torst, 2 vol., 1992.

Avant d'entamer notre étude sur les moyens déployés par ces auteurs contestataires, prenons le temps de souligner que ces derniers ne représentaient pas l'entièreté du corps des littérateurs et que certains ne firent preuve ni de la détermination, ni du courage qui animaient leurs confrères de plume. Après tout, la première des stratégies à garantir la publication d'un manuscrit restait encore celle de l'adapter aux normes préconisées. Et il se trouva bon nombre de prosateurs et de poètes de moindre talent pour se laisser enivrer par cette perspective et ajuster l'entièreté de leurs moyens stylistiques sur les attentes du régime, polonais comme tchécoslovaque³⁹⁵.

Nous ajouterons même que d'aucuns, au talent pourtant indéniable, dont on sait qu'ils étaient critiques quant aux agissements du régime, surmontèrent ce dégoût initial et acceptèrent finalement de rentrer dans le rang, c'est-à-dire de mâtiner leurs écrits de conformisme esthétique et idéologique. En Tchécoslovaquie, on peut citer des personnalités comme Vladimír Páral ou Ladislav Fuks. Ce dernier, par exemple, vit l'adaptation filmique de son ouvrage *L'incinérateur de cadavres* par le metteur en scène Juraj Herz faire l'objet d'un blâme officiel pour sa bizarrerie baroque, ses épanchements morbides et, de façon plus générale, son absence d'orientation politique claire, qui lui valurent de se voir interdire d'être montré en salle. Par ailleurs, décrié sur la scène nationale, le film rencontra des succès à l'étranger avec une nomination aux Academy Awards et deux prix au festival de Sitges. Or, homosexuel à une époque où l'acceptation sociale pour les orientations non hétéronormatives était encore mince, Ladislav Fuks se sentait vulnérable et tremblait à l'idée que la police politique puisse révéler son secret³⁹⁶. Ses ouvrages suivants dénotèrent donc un conformisme croissant. Si sa *Trilogie noire* (1970 - 1972)³⁹⁷ comportait encore des traces du baroque qui avait caractérisé son œuvre, ses romans suivants, *Le retour du champ de seigle* (1974), *Mort dans le métro*

³⁹⁵ Le cas tchécoslovaque est éloquent à ce sujet. L'Union des Écrivains tchécoslovaques présidée par Jaroslav Seifert était devenue l'une des caisses de résonance des postulats réformistes pendant le Printemps de Prague, aussi fut-elle dissoute en 1969, puis reformée en 1970 autour d'un poète communiste sans grand talent, Josef Kainar, qui ne parvint à s'entourer que du tiers des effectifs précédents. Parmi eux, on ne trouve que peu de noms d'auteurs dont l'œuvre se soit inscrite dans les livres d'histoire littéraire (Norbert Frýd, Miroslav Florian, Josef Hanzlík ou Vilém Závada). En revanche, on trouve nombre de personnalités dévouées au régime et effectuant des carrières à cheval entre les lettres et la politique (Jan Kozák, Josef Rybák, Ivan Skála, Michal Černík).

³⁹⁶ Voir à ce sujet Koval, Aleš. *Ladislav Fuks : Tvář a maska* [Ladislav Fuks : Le visage et le masque]. Prague : H&H, 2006. On sait, par ailleurs, que la police politique polonaise s'est livrée à des provocations de ce genre, notamment dans le cas de Jerzy Andrzejewski, pour lequel elle avait confectionné de toutes pièces un texte de soutien aux homosexuels français que l'auteur se sentit en devoir de désavouer.

³⁹⁷ Fuks, Ladislav. *Myši Natalie Mooshabrové* [Les souris de Nathalie Mooshabrová]. Prague : Československý spisovatel, 1970 ; Fuks, Ladislav. *Příběh kriminálního rady* [L'histoire du commissaire]. Prague : Československý spisovatel, 1971 ; Fuks, Ladislav. *Oslovení z tmy* [L'appel des ténèbres]. Prague : Československý spisovatel, 1972.

(1976), *Le berger de la vallée* (1977) ou *La pantoufle de cristal* (1978)³⁹⁸ — respectivement une œuvre de dénonciation de l'émigration post-février 1948, un roman policier qui voit des forces socialistes faire barrage à la contrebande de drogues occidentales, une idylle pastorale qui prend place pendant la collectivisation des campagnes en Slovaquie orientale et une biographie romancée du jeune révolutionnaire Julius Fučík — constituent presque des anachronismes par le purisme avec lequel ils entreprennent un retour aux préceptes du réalisme socialiste.

En Pologne, les lignes de démarcation entre les auteurs pro- et anti-régime étaient plus floues, et s'il se trouvait des personnalités telles que Jerzy Putrament pour incarner un soutien inconditionnel au Parti³⁹⁹, elles voisinèrent avec d'autres figures plus complexes telles que Jarosław Iwaszkiewicz, président de l'Union des auteurs polonais, qui choisit la voie d'une collaboration négociée plutôt que celle d'une confrontation directe, dont il espérait obtenir certes certains privilèges personnels mais aussi une permissivité plus large pour son travail comme pour celui de ses confrères⁴⁰⁰. Par ailleurs, autant la normalisation tchécoslovaque avait été le théâtre d'un *crescendo répressif*, autant l'arrivée d'Edward Gierek à la tête du Parti en 1970 s'accompagna d'une *accalmie relative* dans le recours aux moyens de coercition, et cela notamment dans les domaines idéologiques et artistiques. Par conséquent, on n'observa pas en Pologne de phénomène comparable de réalignement conformiste d'auteurs de renom qui s'étaient précédemment distancés du Parti⁴⁰¹. Le pôle oppositionnel du littéraire n'allait cesser d'attirer à soi de nouveaux auteurs dont aucun ne ferait marche arrière.

Pour passionnants qu'aient été ces destins et les œuvres littéraires qui en furent le fruit, ils ne constituent pas l'objet central de la présente étude. Il importait toutefois de donner une idée de la façon dont s'organisaient les lignes de force inhérentes au champ littéraire pour y identifier avec plus de précision la position des auteurs dont nous allons étudier les œuvres, à savoir ceux qui se sont essayés à réaliser l'assemblage, au demeurant acrobatique, entre une inscription dans le champ éditorial officiel et l'expression d'un mécontentement à l'égard du régime qui en avait le monopole.

³⁹⁸ Fuks, Ladislav. *Návrat z žitného pole* [Le retour du champ de seigle]. Prague : Československý spisovatel, 1974 ; Fuks, Ladislav. *Mrtvý v podchodu* [Mort dans le métro]. Prague : Československý spisovatel, 1976 ; Fuks, Ladislav. *Pasáček z doliny* [Le berger de la vallée]. Prague : Československý spisovatel, 1977 ; *Křišťálový pantoflíček* [La pantoufle de cristal]. Prague : Československý spisovatel, 1978.

³⁹⁹ Dont son journal intime donne peut-être le mieux toute la mesure : Putrament, Jerzy. *Pół wieku* [Un demi-siècle]. Varsovie : Czytelnik, 1961.

⁴⁰⁰ Voir à ce sujet Zawada, Andrzej. *Jarosław Iwaszkiewicz*. Varsovie : Wiedza Powszechna, 1994.

⁴⁰¹ Fik, Marta. *Kultura polska po Jałcie. Kronika lat 1944 - 1981* [La culture polonaise après Yalta. Chronique des années 1944 - 1981]. Londres : Polonia Book Fund, 1989.

V.2. Rappel des modes d'écriture

V.2.1. L'écriture pantomime

Nous avons déjà eu l'occasion, dans ce travail, d'aborder deux *modes d'écritures* développés au fil des expérimentations avec les contraintes du canon dans lequel ils s'inscrivent. Le premier est celui d'une parole retenue, suspendue en cours de formulation, ouvrant des ellipses qui trompent si bien l'attente du public qu'elles se révèlent plus éloquentes que n'importe quel propos. Nous avons qualifié ce procédé d'*écriture pantomime*, soit d'écriture qui donne à voir l'obstacle sur lequel elle bute en amplifiant la résistance invisible qu'elle rencontre au point qu'aucun observateur ne peut plus en ignorer la présence, à la façon du mime qui se heurte sur une vitre absente pour matérialiser cette dernière aux yeux du public. Si ce n'est pas encore un mode d'écriture qui s'emploie à outrepasser les interdits que la censure établit en travers de sa route, au moins les rend-il déjà manifestes. Cette visibilité indispose le censeur qui avait espéré garder son action secrète et la naturaliser dans une écriture qui endosse ses consignes sans rien en laisser paraître.

V.2.2. L'écriture prométhéenne

Si ce premier mode d'écriture est observable à différentes époques, le second est le produit d'une période historique particulière, la transition qui s'est opérée en Pologne et en Tchécoslovaquie — selon un tempo différencié — du totalitarisme stalinien vers le post-totalitarisme. L'ascension de la fraction « réformiste » s'accompagna d'une campagne de dépréciation de l'équipe précédente qui devait, par effet de contraste, favoriser la légitimité de l'équipe entrante. De nombreux auteurs purent donc se livrer à une *analyse de leur enrôlement idéologique*. Ce retour critique adopta une forme précise, celle d'un costume historique dont la transparence laissait volontairement entrevoir ce qu'il recouvrait. La reconstitution du passé avait donc pour objectif paradoxal de pointer vers son présent : on enfilait le vêtement pour mieux le laisser glisser. Le caractère presque démonstratif de cette atténuation du cryptage historique témoignait de la volonté des auteurs d'être vus en train de se livrer à cette audace. Or, ce que ce costume historique élimé dissimulait si mal, c'était la *dynamique religieuse d'adhésion* à un canon totalitaire, une *eschatologie creuse* dont le Parti s'était efforcé de garder le secret. Nous avons donc qualifié cette écriture de prométhéenne. En effet, à la façon de Prométhée, l'auteur apportait depuis les hautes sphères du Parti une révélation au commun des lecteurs, laquelle devait leur permettre, à terme, de contester la domination dont ils faisaient l'objet. Nous avons postulé que la logique de rachat moral de ces anciens soutiens du régime avait induit chez eux l'adoption d'une *posture sacrificielle* : les représailles officielles auxquelles ils s'exposaient pour avoir révélé ce secret devaient leur servir de laissez-passer pour intégrer les rangs des réformistes. On a toutefois souligné que cette posture avait

quelque chose d'affecté, voire de factice. Quand parurent ces œuvres, Staline était déjà mort et enterré et ses partisans en perte de traction politique. Il s'agissait donc plutôt d'un Prométhée qui aurait su que Zeus ne disposait plus de toutes ses foudres et qu'il aurait été bien en peine de l'enchaîner aux monts du Caucase. Il n'empêche que ces révélations eurent pour effet de *discréditer le réalisme socialiste*, voire même de le ridiculiser, et par conséquent d'*empêcher sa réhabilitation*⁴⁰².

V.3. Précédents de la langue d'Ésope en Europe centrale

Le mode d'écriture que nous voudrions maintenant aborder s'inscrit dans le sillage de ce premier affrontement. Il ne se loge néanmoins plus dans la ligne de faille ouverte par le débat interne au Parti. Confronté à un Parti post-totalitaire rassemblé autour de l'idée de sa survie, il s'efforce désormais d'incarner une opposition culturelle timide après la disparition de l'opposition politique. Pour ce faire, du moment qu'il veut être publié dans le circuit officiel, l'auteur n'a d'autre choix que de procéder à une euphémisation de sa parole dans laquelle il maquille ses saillies critiques pour leur donner l'apparence de propos inoffensifs, sans pour autant complètement les vider de leur charge. Il doit par conséquent procéder à une forme de cryptage de son propos qui en *dédoublé la réception*, l'une *littérale*, à l'intention du censeur, vierge de toute déclaration outrancière, l'autre, *littéraire*, à l'intention de son public, qui moyennant un décodage suffisant révèle un contenu latent autrement plus corrosif.

Cette langue au contenu crypté a souvent été désignée comme *langue d'Ésope*, du nom de cet esclave phrygien né au VII^e siècle avant notre ère, dont la légende veut qu'il ait été un être difforme et bègue qui parvint à se faire affranchir, puis à gravir les échelons de la société jusqu'à devenir conseiller des rois, et tout cela grâce à son étonnante aptitude à présenter à ses maîtres des fables judicieuses au moment de les aider à prendre des décisions difficiles⁴⁰³.

⁴⁰² On pourra notamment lire à ce sujet ce qu'en disait Michał Głowiński. *Nieobecne ogniwo. Pamiątka z lat odwilży* [Le chaînon manquant. Souvenirs des années de dégel]. *Przegląd polityczny*, n°52-53, 2001 : « [Après 1956], personne, pas même le plumitif communiste le plus borné, ne pouvait plus se définir comme un partisan [du soc-réalisme]. Quelles qu'aient été les revirements, les évolutions et les méandres de leur politique culturelle, les communistes ne brandirent plus jamais le slogan du retour au réalisme socialiste. » [Nikt, nawet najtępszy komunistyczny stupajka, nie mógł już się określić jako jego zwolennik. Mimo takich czy innych zwrotów, ewolucji i meandrów swojej polityki kulturalnej, komuniści nigdy już jawnie nie wystąpili z hasłem powrotu do realizmu socjalistycznego.]

⁴⁰³ La mention la plus ancienne de la vie d'Ésope se trouve dans le second tome des *Histoires* d'Hérodote qui naquit, somme toute, près de cent soixante-dix ans après la mort du fabuliste. Il est donc délicat d'attester de ce qui relève de l'histoire et de la légende chez ce personnage. Au fond, la chose importe peu pour l'étude présente ; il est plus intéressant de noter que ce personnage, depuis sa première mention, apparaît comme une figure opprimée qui parvint à s'émanciper de sa condition par l'usage habile qu'il fit de son verbe.

L'ambition de ce chapitre est donc de procéder à une étude du fonctionnement de la *langue d'Ésope* dans la décennie qui fit suite à l'année 1968. Néanmoins, avant de nous y consacrer pleinement, il convient de souligner que cette méthode de cryptage du propos, qui peut donc se targuer d'une tradition remontant au moins jusqu'à l'Antiquité, s'était patiemment bâtie pour composer un code formalisé qui fournissait au littéraire une série de modèles. Or, on sait que le destin géopolitique de l'Europe centrale a été marqué par sa perte répétée de souveraineté, laquelle a souvent placé ses élites en position de porte-parole de la cause nationale, contraint de recourir à un mode de communication littéraire suffisamment ambigu pour que leurs harangues échappent à l'attention de leurs autorités de tutelle.

V.3.1. Précédents de la langue d'Ésope dans les territoires de la couronne tchèque

Les territoires de la couronne tchèque perdirent leur indépendance pour près de trois cents ans suite à la défaite de la coalition des forces protestantes lors de la bataille de la Montagne blanche en 1620. En plus de son autonomie, la nation tchèque devait voir près de cinq nobles sur six prendre la route de l'exil. La langue nationale fut victime de cet exode, les élites tchèques restant au pays se germanisant progressivement pour intégrer les structures dirigeantes de l'administration habsbourgeoise. Le texte littéraire connut donc une période de suspension⁴⁰⁴. Ce n'est qu'à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle qu'un mouvement de renaissance nationale s'articula autour d'une revitalisation du tchèque comme langue littéraire. Entretemps, la suppression de la liberté religieuse et la brutalité de la Contre-Réforme avaient fourni à la tradition populaire une figure lugubre, celle du missionnaire jésuite Antonín Koniáš (1691-1760), que son zèle fanatique dans la poursuite des hérétiques et de leurs écrits avait érigé en symbole de la censure⁴⁰⁵.

Naturellement, ces trois siècles ont connu des fluctuations dans la régulation de la culture et de l'écrit. De façon synthétique, on notera qu'à mesure de la consolidation du pouvoir séculier, la production littéraire a graduellement émergé de la tutelle de l'Église pour basculer, à la charnière du XVIII^e et du XIX^e siècles, soit à l'époque des Lumières, dans le giron d'une régulation étatique⁴⁰⁶. Dans la première moitié du XIX^e, les troubles napoléoniens et les aspirations croissantes des peuples

⁴⁰⁴ Teich, Mikulas et al. *Bohemia in history*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.

⁴⁰⁵ Wögerbauer, Michael. *V zájmu rozumu a spásy duše. Literární cenzura mezi protireformací a osvícenstvím* [Dans l'intérêt de la raison et du salut de l'âme. La censure littéraire entre la Contre-Réforme et les Lumières]. in Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al (ed.). *V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014 (Svazek I / 1749-1938)* [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1794-2014 (Tome I / 1749-1938)]. Prague : Ústav pro Českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 61-140.

⁴⁰⁶ Wögerbauer, Michael. *Ibid.*, pp. 141-164.

amenèrent les élites d'Empire à craindre et à combattre la prolifération du romantisme et des mouvements nationaux qui avaient fourni un socle idéologique à ces poussées révolutionnaires⁴⁰⁷. Néanmoins, après la pacification du Printemps des Peuples, un processus réflexif plus général conduit à une reconsidération de la nécessité de coopter les nations de l'empire et de les associer à sa consolidation, et cela notamment en créant un cadre de communication inclusif, et donc vierge des interférences d'une censure centralisée⁴⁰⁸. Des lois furent donc votées qui suspendaient, de façon partielle en 1848, puis de façon définitive en 1863, la censure préventive et ne maintenaient que la sanction de propos délictueux inscrits au Code pénal. À compter de la deuxième moitié du XIX^e siècle, les littérateurs tchèques jouirent donc d'une relative protection de leur droit à l'expression, ce qui ne signifie pas pour autant qu'ils n'aient pas été exposés à des interventions ciblées ponctuelles du pouvoir, des effets de censure sociale provenant de leur propre milieu ou de censure structurelle inscrite dans le fonctionnement des réseaux d'édition et de diffusion de la presse et de leurs ouvrages⁴⁰⁹.

Ainsi, la période de renouveau national, étroitement couplée à la revitalisation du littéraire, avait été celle d'une censure préventive administrée par le pouvoir, laquelle avait nécessité des auteurs qu'ils se jouent des vigilances qui pesaient sur leurs textes. À titre d'exemple, dès la fin du XVIII^e, le docteur, éditeur et écrivain de romans populaires Johann Friedrich Ernst Albrecht prétendait s'emporter contre l'érotisme d'ouvrages ayant été retenus par la censure pour dresser l'inventaire — non sans une délectation manifeste — des outrances que l'on avait épargnées au lecteur⁴¹⁰. Le XIX^e

⁴⁰⁷ Píša, Petr. V zájmu nevzdělaného čtenáře. Literární cenzura v době restaurace a rozmachu národního hnutí [Dans l'intérêt du lecteur sans instruction. La censure littéraire à l'époque de la restauration et de l'expansion du mouvement national]. in Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al. (ed.). V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014 (Svazek I / 1749-1938) [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1794-2014 (Tome I / 1749-1938)]. Prague : Ústav pro Českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 221-288.

⁴⁰⁸ Pokorná, Magdaléna. V zájmu svobody a řádu. Literární cenzura v revoluci a neoabsolutismu [Dans l'intérêt de la liberté et de l'ordre. La censure littéraire à l'époque de la révolution et du néo-absolutisme]. in Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al. (ed.). V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014 (Svazek I / 1749-1938) [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1794-2014 (Tome I / 1749-1938)]. Prague : Ústav pro Českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 345-422.

⁴⁰⁹ Charypar, Michal. V zájmu širší a užší vlasti. Literární cenzura v éře měšťanského liberalismu a modernismu [Dans l'intérêt de la grande et petite patrie. La censure littéraire à l'ère du libéralisme bourgeois et du modernisme]. in Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al. (ed.). V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014 (Svazek I / 1749-1938) [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1794-2014 (Tome I / 1749-1938)]. Prague : Ústav pro Českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 477-555.

⁴¹⁰ Smyčka, Václav. Techniky transgrese. Cenzura jako tvůrčí prvek erotismu v románech Johanna Friedricha Ernsta Albrechta [Techniques de transgression. La censure comme élément générateur d'érotisme dans les romans de Johannes Friedrich Ernst Albrecht]. in Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al. (ed.). V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014

vit aussi éclore une abondante prose historique ayant des visées référentielles manifestes, qu'il s'agisse de drames comme *La mort de Žižka* de Josef Jiří Kolár (1851), finalement interdit de représentation pour le potentiel de mobilisation des masses populaires qu'il présentait⁴¹¹, ou encore des célèbres romans d'Alois Jirásek qui, notamment au travers de l'image qu'ils construisaient du hussitisme, préfiguraient l'existence et les qualités morales souhaitables d'un État tchèque indépendant⁴¹².

Par ailleurs, tout un pan de la création littéraire du XIX^e siècle recourt fréquemment au transfert dans le temps et l'espace. L'un des « sommets » de cette pratique est la fin de siècle, associée notamment aux orientations « parnassiennes » et cosmopolites des écrivains tchèques (les « Ruchovci » et les « Lumírovci »). Ceux-ci pratiquent un véritable détournement de l'esthétique « exotique » du Parnasse (surtout venue de France, d'Angleterre aussi) pour diffuser des messages patriotiques en mettant en scène des contextes socialement et géographiquement aux antipodes du contexte des Pays tchèques⁴¹³. Quelques œuvres se distinguent à cet égard : *Chants d'un esclave*⁴¹⁴ (1895) de Svatopluk Čech ou *Bar-Kochba*⁴¹⁵ (1897) de Jaroslav Vrchlický.

L'observance d'une censure libérale au début du XX^e siècle ne signifiait pas pour autant que les auteurs aient cessé de s'interroger sur le rôle de la censure. Ne seraient-ce que les aventures du brave soldat Švejk (1921 - 1923) de Jaroslav Hašek qui peuvent fort bien être lues comme le récit de l'usage qu'a un fantassin de sa bêtise supposée et de la théâtralisation de son zèle pour ridiculiser les discours militaristes et nationalistes, sans jamais offrir de prise à sa hiérarchie qui permette d'étayer les soupçons d'insubordination qui pèsent sur lui. En cela, il apparaît déjà comme le pratiquant génial

(Svazek I / 1749-1938) [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1794-2014 (Tome I / 1749-1938)]. Prague : Ústav pro Českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 207-220.

⁴¹¹ Pokorná, Magdaléna. Historie girondinů a Žižkova smrt. Dva modelové příklady regulace literární komunikace v polovině 19. století [L'histoire des Girondins et la mort de Žižka. Deux exemples modèles de la régulation littéraire à la moitié du XIX^e siècle]. in Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al (ed.). V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014 (Svazek I / 1749-1938) [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1794-2014 (Tome I / 1749-1938)]. Prague : Ústav pro Českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 423-434.

⁴¹² Jirásek, Alois. Proti všem [Contre tous]. Prague : Jan Otto, 1893. Jirásek, Alois. Staré pověsti české [Légendes tchèques anciennes]. Prague : J. R. Vilímek, 1894. Jirásek, Alois. Mezi proudy [Entre les courants]. Prague : Jan Otto, 1902.

⁴¹³ Servant, Catherine. chap. III, « Cosmopolites et nationaux. Un débat classique des lettres tchèques à la fin des années 1870 ». in Servant, Catherine. Critique et nation. La naissance de la critique dans les lettres tchèques (1860-1890). Montpellier : Presses de l'université Paul-Valéry, 2000.

⁴¹⁴ Čech, Svatopluk. Písně otroka [Chants d'un esclave]. Prague : F. Topič, 1895.

⁴¹⁵ Vrchlický, Jaroslav. Bar-Kochba [Bar-Kochba]. Prague : Jos. R. Vilímek, 1897.

d'une *langue d'Ésope* qui s'autorise de sa candeur feinte pour amplifier et mettre à nu les absurdités du discours qu'elle endosse⁴¹⁶.

V.3.2. Précédents de la langue d'Ésope en Pologne

La perte de l'indépendance de la Pologne remonte, elle, aux partages de 1772, 1793 et 1795, au cours desquelles son territoire se retrouva, partiellement puis totalement, sous l'autorité de ses puissances voisines : Empire de Russie, Royaume de Prusse et Empire d'Autriche. La culture polonaise était traitée différemment par chacune de ces puissances. Si la période des troubles révolutionnaires et des guerres napoléoniennes fut encore marquée par la volonté de se concilier les aspirations des populations polonaises dont on craignait qu'elles ne déstabilisent la situation interne du pays, la victoire des forces absolutistes et la mise en place de l'Europe du Congrès de Vienne fut le point de départ d'un raidissement progressif à leur égard⁴¹⁷. La part du territoire polonais sous administration russe fut soumise à une politique de russification croissante de son administration comme de sa culture. Suite à la défaite du soulèvement insurrectionnel de novembre 1830, la Prusse emboîta le pas à la Russie et entama une campagne de germanisation du territoire polonais sous sa férule⁴¹⁸. Ces répressions suscitérent une vague d'émigration de l'intelligentsia polonaise en direction de Paris, où les grands noms de la poésie romantique, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński ou Kamil Norwid, composèrent l'essentiel de leurs œuvres⁴¹⁹. Leurs appels à l'engagement en faveur d'une restauration de la Pologne trouvèrent leur concrétisation dans l'insurrection de janvier 1863 qui, au vu des forces en présence, ne pouvait néanmoins se solder que par la défaite militaire des insurgés. L'intensification de la campagne de russification qui s'ensuivit, et les pertes colossales qu'elle valut à la culture polonaise, hâtèrent le crépuscule de l'époque romantique et l'aube du positivisme, préconisant non plus la conquête de l'indépendance par un soulèvement armé mais la poursuite patiente d'un travail organique en vue de régénérer les forces vitales de la nation dans tous les domaines⁴²⁰. En ce qui concerne la culture, le positivisme fut l'occasion d'un double basculement : d'une part l'abandon de la poésie au profit de la prose, plus adaptée à la fonction instructive que l'on assignait désormais aux belles-lettres et, d'autre part, l'avènement d'une nouvelle génération

⁴¹⁶ Hemelíková, Blanka. K motivům cenzury v satírách Jaroslava Haška [Les motifs de la censure dans les satires de Jaroslav Hašek]. in Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al (ed.). V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014 (Svazek I / 1749-1938) [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1794-2014 (Tome I / 1749-1938)]. Prague : Ústav pro Českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 679-690.

⁴¹⁷ Beauvois, Daniel. La Pologne : des origines à nos jours. Paris : Le Seuil, 2010, pp. 201-267.

⁴¹⁸ Beauvois, Daniel. *Ibidem*.

⁴¹⁹ Miłosz, Czesław. Histoire de la littérature polonaise. Paris : Fayard, 1986, pp. 270-382.

⁴²⁰ Beauvois, Daniel. *Ibid.*, pp. 269-298.

d'auteurs résidant au pays. Ceux-ci eurent dès lors à s'accommoder de la vigilance censoriale des forces d'occupation⁴²¹.

Les exemples de cryptage de la prose abondèrent. Le roman historique *Les chevaliers teutoniques* où Henryk Sienkiewicz met en scène les efforts de la Pologne jagellonienne pour se défaire de l'emprise de l'ordre teutonique sur ses territoires ne fait aucun mystère de son intention de doubler son récit d'un commentaire de la situation présente dans la partie du pays sous occupation allemande⁴²². De la même façon, l'étude à laquelle se livre Bolesław Prus dans son roman historique *Pharaon* quant à l'ingénierie du pouvoir qui mène à la réquisition de l'autorité légitime du Pharaon par une caste d'intrigants débordait de résonances qui ne pouvaient passer inaperçues auprès de son public⁴²³. Son œuvre la plus célèbre *La poupée*, pourtant maintenue dans la convention du grand roman réaliste du XIX^e siècle, comporte elle aussi sa part d'allusions qui devaient trouver plus de compréhension auprès du lectorat polonais que de son censeur russe. À commencer par l'un des motifs récurrents de l'œuvre qu'étaient les « mains rougies » de son héros principal Stanisław Wokulski, lesquelles avaient valeur de rappel d'un pan de sa biographie pudiquement passé sous silence, sa participation à l'insurrection de Janvier qui lui avait valu d'être déporté pour quelques années en Sibérie⁴²⁴.

Il ne s'agit naturellement pas ici d'établir une histoire exhaustive des usages de la langue d'Ésope au cours de ces longues périodes de perte de la souveraineté nationale. Ce serait une entreprise si vaste qu'elle nécessiterait la rédaction d'une autre thèse. Il s'agit plutôt de signaler que lors de la décennie post-1968, les prosateurs qui voulaient recourir à la langue d'Ésope pouvaient donc s'appuyer sur une tradition qui présentait deux avantages : la mise à disposition d'un *catalogue de techniques littéraires cryptographiques* mais aussi une certaine *compétence du public* qui avait été instruit de ce jeu d'équivalences entre passé et présent, ailleurs et ici, et parvenait dès lors à le décoder. C'est la préexistence de ces deux pratiques, l'une d'écriture, l'autre de lecture, qui offrait aux prosateurs un *cadre de connivence* au sein duquel déployer son œuvre.

V.4. Le fonctionnement de la langue d'Ésope

V.4.1. L'usage des tropes *in absentia*

Alors, qu'est-ce que cette langue d'Ésope et comment fonctionnait-elle ? Définir sa spécificité s'avère plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. Lev Loseff, poète et philologue russe de la

⁴²¹ Miłosz, Czesław. Op. cit., pp. 383-436.

⁴²² Sienkiewicz, Henryk. *Krzyżacy* [Les chevaliers teutoniques]. Varsovie : Gebethner i Wolff, 1900.

⁴²³ Prus, Bolesław. *Faraon* [Pharaon]. Varsovie : Gebethner i Wolff, 1897.

⁴²⁴ Prus, Bolesław. *Lalka* [La poupée]. Varsovie : Gebethner i Wolff, 1890.

deuxième moitié du XX^e siècle, affirme que l'on parle de langue d'Ésope dès lors que l'on est en présence d'un texte qui fait usage des possibilités de transposition sémantique qu'offrent les *tropes majeurs* (la *métaphore*, la *métonymie*, la *synecdoque*) afin d'établir une relation analogique entre l'univers fictionnel représenté et la situation de son lecteur-cible⁴²⁵. Cette définition comporte toutefois une difficulté. En effet, Aristote précisait déjà dans sa *Poétique* que l'acte de *représentation littéraire* consiste toujours en une *idéalisaton de son modèle*, sa reproduction synthétique qui, par la mise en valeur de ses traits définitoires, propose une copie plus accessible à la perception que son original⁴²⁶. On pourrait donc argumenter à bon droit que tout texte littéraire est, par essence, toujours une *condensation métonymique* de la réalité qu'il dépeint, de la même façon que la carte est toujours une réduction du territoire qu'elle décrit.

On perçoit pourtant bien que la langue d'Ésope cherche à établir une qualité différente d'analogie. Si l'on veut bien procéder ici par élimination et réfléchir un instant moins à ce qu'elle est qu'à ce qu'elle n'est pas, on notera que la langue d'Ésope abonde en tropes divers mais qu'il s'en trouve un qu'elle évite à tout prix : la *comparaison*. En effet, la *comparaison* pose *explicitement* la relation d'équivalence dans laquelle elle unit un *comparant* et un *comparé* au motif du partage d'une qualité commune⁴²⁷. Comme dans la phrase : « La lune est comme un ballon » où l'un et l'autre sont associés en raison de leur qualité commune de globe. La comparaison est donc le trope par excellence à opérer *in praesentia* : non seulement, elle fait figurer le comparant au côté de son comparé, mais elle établit explicitement qu'ils sont à considérer comme correspondants. Cette correspondance explicite est problématique pour la langue d'Ésope puisque cette dernière ne peut jamais afficher la relation d'équivalence qui irrigue son texte, sans quoi le censeur serait contraint d'intervenir pour juger de l'exactitude de cette dernière. Il est essentiel que l'analogie qui s'opère demeure suggérée pour que le censeur puisse l'ignorer, qu'il s'agisse de sa part d'une inadvertance de bonne foi ou d'une incrédulité volontaire.

À l'inverse, lorsque le texte mentionne un comparant qui renvoie à un comparé tu, en suggérant *implicitement* leur analogie sémantique sans toutefois l'affirmer explicitement, on parle de tropes opérant *in absentia*⁴²⁸. On pourrait avancer que la langue d'Ésope ne se définit pas tant par son

⁴²⁵ Pour sa définition synthétique de la langue d'Ésope, voir Loseff, Lev. On the Beneficence of Censorship : Aesopian Language in Modern Russian Literature [Du bénéfice de la censure : la langue d'Ésope dans la littérature russe moderne]. Munich : Sagner, 1984, pp. 1-23.

⁴²⁶ Pour une présentation de la poétique aristotélicienne, voir Jarrety, Michel. La poétique. Paris : Presses Universitaires de France, 2003, pp. 15-19.

⁴²⁷ Axelle Beth et Elsa Marpeau dans leur ouvrage Figures de style. Paris : Librio, 2011, p. 30, affirment que « l'on parle de comparaison lorsque figurent : un comparé, un comparant et un terme les reliant, appelé comparatif (tel, comme, ainsi que, etc.) ».

⁴²⁸ Beth, Axelle et Marpeau, Elsa. *Op. cit.*, p. 32.

recours aux tropes que par la façon qu'elle a de systématiquement les exploiter *in absentia*. Les études modernes des tropes nous renseignent sur le fait que ce fonctionnement *in absentia* est toujours porteur d'un risque, celui que la relation d'analogie sémantique suggérée par le producteur du texte ne soit pas déchiffrée par le récepteur de ce texte, et que lors de sa lecture le comparé ne soit pas associé au comparant⁴²⁹. On peut effectivement s'interroger sur les raisons qui pousseraient un lecteur à considérer qu'un texte signifie autre chose que ce qu'en offre son déchiffrement littéral. Néanmoins, si l'on en croit le modèle de communication établi par Roman Jakobson, tout *texte* est lu en regard de son *contexte*, soit notamment des intentions que le lecteur prête à son auteur⁴³⁰. Or, comme nous l'avons rappelé, dans le cas qui nous occupe, les textes s'inscrivaient dans un contexte d'autant plus déterminé par l'idée de sa censure que celle-ci venait d'être dénoncée haut et fort par les intellectuels réformistes et la société civile comme le principe structurant central — et délétère — de la vie culturelle. Le ressac conservateur post-1968 créait donc un contexte particulier, caractérisé par une *densité d'absence inédite*, l'ouverture d'un vide là où aurait dû figurer une représentation du réel. Un pan thématique gigantesque de la tradition littéraire avait ainsi été soustrait à toute mise en récit qui ne se conformait pas à des prescriptions normatives strictes, lesquelles avaient été largement compromises auprès du grand public. Dès lors, ce contexte de censure restaurée offrait à l'auteur et au lecteur une *absence éloquente et partagée* qui se proposait comme le *second terme par défaut de tout trope laissé en suspens*. Comme si la censure qui déterminait le texte avait imprimé à sa sémantique une pente naturelle au long de laquelle se laissaient couler toutes ses métaphores, métonymies et synecdoques, pour rejoindre invariablement l'objet de l'interdit : *le politique*. En cela, la censure post-1968 s'inscrit tout à fait dans la définition qu'en donnait Foucault, qui voyait moins en elle un dispositif d'éviction d'une thématique qu'un mécanisme de fixation d'un intérêt obsessionnel à son endroit⁴³¹.

La langue d'Ésope se caractérise donc par son usage exclusif de tropes *in absentia*, lesquels s'appuient sur l'éviction d'une thématique qui, par la tangibilité de son absence, fournit à toute relation d'analogie son comparé. La langue d'Ésope est donc un texte articulé autour de tropes dont le comparé est toujours l'absent manifeste, le vide évident, car historiquement partagé par la communauté des lecteurs auxquels il s'adresse.

⁴²⁹ Loseff, Lev. *Op. cit.*, pp. 29-34.

⁴³⁰ Pour le fonctionnement de ce modèle en situation de censure, voir l'article de Müller, Beate. Censorship and Regulation : Mapping the territory [Censure et régulation : cartographier le territoire]. in Müller, Beate (ed.). Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age [Censure et régulation culturelle à l'âge moderne]. Amsterdam : Rodopi, 2004, p. 20-32.

⁴³¹ Foucault, Michel. L'histoire de la sexualité. Vol. 1. La volonté de savoir. Paris : Gallimard, 1976, p. 33.

V.4.2. La langue d'Ésope : allégorie, parabole ou fable ?

Néanmoins l'*allégorie*, la *fable* ou la *parabole* se sont, elles aussi, structurées autour d'une relation d'analogie sémantique entre des comparants et des comparés absents. Sont-elles donc à considérer comme des occurrences de la langue d'Ésope ? S'agit-il de genres qui présentaient un intérêt pour le romancier ancré dans le communisme post-totalitaire ? Et sinon, peut-on établir pour quelles raisons ?

L'*allégorie* — pour commencer par elle — est basée sur une relation d'analogie entre un être (ou une chose) et un concept abstrait difficile à représenter, le plus souvent une notion morale⁴³². Ainsi une femme aux yeux bandés munie d'une balance symbolisera invariablement la justice. L'allégorie ne fait pourtant montre d'aucune curiosité pour le potentiel polysémique de la métaphore qu'elle exploite. Au contraire, elle s'en détourne pour établir une *relation d'analogie close entre un comparant et un comparé précis*. La constance, inscrite dans le temps, avec laquelle l'un renvoie à l'autre, finit d'instituer un rapport d'équivalence au sein de la culture où ils sont d'usage courant. L'allégorie n'opère donc *in absentia* que par souci d'économie, pour la simplicité que présente la substitution d'une représentation concrète à une notion abstraite, sans toutefois que son usage puisse s'ouvrir à des significations complémentaires. La pétrification de l'analogie allégorique en une *relation d'équivalence invariable* en fait donc un outil absolument inefficace pour l'auteur recourant à la langue d'Ésope, puisque tout censeur non seulement pourrait mais encore devrait décoder son symbole comme un renvoi intentionnel à son comparé absent.

La parabole, elle, est une histoire courte utilisant des événements du quotidien pour illustrer un enseignement ou une doctrine⁴³³. Ainsi, le récit du retour du fils prodigue illustre la vertu de la repentance et du pardon. L'analogie mobilisée par la parabole ne s'institue pas, comme l'allégorie, en une équivalence immuable au sein de la culture où elle fonctionne. La parabole du fils prodigue peut en effet faire l'objet d'exégèses diverses menant à des conclusions variées, indiquant que sa mise en récit n'a pas voulu borner sa part de polysémie à une lecture unique. En revanche, l'analogie parabolique n'est pas mobilisée pour son aptitude à fournir une *description de substitution d'une réalité* qui ne peut être nommée autrement, mais plutôt pour sa capacité à *incarner un principe éthique dans une réalité proche*, et donc tangible pour son public. Pour ce faire, la parabole emprunte donc à un quotidien contemporain, partagé de ses auditeurs, pour illustrer une loi éthique importante à leur communauté. Ce n'est que dans un temps second qu'elle se transmet de génération en génération,

⁴³² Greene, Roland ; Cushman, Stephen ; Cavanagh, Clare ; Ramazani, Jahan ; Rouzer, Paul F (ed.). The Princeton encyclopedia of poetry & poetics [L'encyclopédie de Princeton de poésie et de poétique]. Princeton et Oxford : Princeton University Press, pp. 37-40.

⁴³³ Bernacki, Marek et Pawlus, Marta. Słownik gatunków literackich [Dictionnaire des genres littéraires]. Bielsko-Biała : PPU Park, 1999, pp. 573-575.

s'épurant alors de ses détails factuels à mesure qu'elle se dote d'une certaine épaisseur historique. La parabole opère ainsi à rebours de la langue d'Ésope, elle s'inscrit dans une réalité immédiate pour optimiser l'intelligibilité de la moralité qu'elle porte. En cela la parabole est une *analogie illustrative*, s'inscrivant dans l'économie de l'édiction symbolique d'une loi, et pas du tout, comme la langue d'Ésope, une analogie supplétive permettant de décrire une réalité autrement privée de représentation.

La fable, enfin, est un court récit qui vise à donner de façon plaisante une leçon de vie, le plus souvent en mettant en scène des animaux ou des objets doués de parole⁴³⁴. Si la langue d'Ésope y trouve effectivement son origine, on perçoit qu'elle s'en est depuis distancée. Tout d'abord, la fable recourt à des *analogies fixes*, à la façon de la figure classique du loup, nécessairement dominateur et brutal. Et si ces analogies fixes diffèrent quelque peu des allégories en ce qu'elles ne s'enferment pas dans une relation étroite d'identité entre une abstraction donnée et sa représentation correspondante mais cherchent plutôt à faire entrer une large gamme de caractères sous une même incarnation, elles présentent tout de même le désavantage d'opérer selon un *code de renvois à des types sociaux si bien établis dans l'histoire du genre* qu'ils ne peuvent être mobilisés tout en prétendant ignorer leurs valeurs. En cela, il se révèle de bien peu d'intérêt pour l'écrivain censuré, pour qui tout code qui ait fait l'objet d'une formalisation peut être employé comme une grille de lecture objectivable de son texte qui ne lui laisse pas la latitude de renier les allusions dont il l'a parsemé. Par ailleurs, la fable, exactement comme la parabole, est toujours un *exercice d'énonciation d'une loi*, souvent condensée dans la moralité qui l'ouvre ou la renferme ; elle consiste donc clairement en une *analogie à visée illustrative*. Tout comme la parabole, ceci la distingue de la *représentation supplétive* à laquelle s'essaie la langue d'Ésope.

V.4.3. L'énigme ésopienne, entre marqueurs et écrans

Mais alors, au vu de cette méfiance vis-à-vis des codes analogiques trop communément reconnaissables, quelles étaient les règles internes à la langue d'Ésope qui permettaient sa compréhension ?

La prudence quant aux codes analogiques objectivables par la censure induit une double nécessité pour la langue d'Ésope : celle de créer un *code idiosyncratique* à chaque texte, ainsi que celle d'en *indiquer discrètement le fonctionnement* à son lecteur. Comme on l'a vu, la combinaison d'une tradition littéraire ésopienne et d'une répétition historique de son contexte d'avènement, celui d'un contrôle de l'espace discursif, incitait le lecteur à une approche du texte qui lui laisse l'occasion

⁴³⁴ Voir notamment Dandrey, Patrick. La fabrique des fables. Paris : Klincksieck, 2010.

d'être le porteur d'une signification supplémentaire⁴³⁵. En d'autres termes, le geste de *rabattement du fictif sur le réel* appartenait aux habitudes de lecture, mais encore fallait-il inviter le lecteur à y recourir. C'est pourquoi tout texte articulé autour d'un système de renvois métaphoriques ou métonymiques à des comparés extérieurs devait non seulement bâtir une représentation parallèle à la réalité qui offre des possibilités de transposition de l'un à l'autre, mais également signaler la nécessité de procéder à cette transfusion du sens. Il lui fallait, pour cela, introduire dans son texte une *disruption ponctuelle de sa cohérence*, une incongruité signalée comme volontaire, qui permette de suspendre son déchiffrement littéral et aiguille la lecture vers un déchiffrement métaphorique ou métonymique⁴³⁶.

Dans son étude d'inspiration structuraliste du fonctionnement de la langue d'Ésope, Lev Loseff rapproche le fonctionnement de la langue d'Ésope de celui que Youri Levine proposa pour les énigmes russes⁴³⁷, soit celui d'un texte dont le référent est un objet qui est expressément tu mais dont la fonction est d'amener l'interlocuteur à en faire la découverte. L'énigme procède par description incomplète ou métaphorique de son objet et se caractérise par deux traits formels récurrents : un *surcroît d'organisation interne* et une *étrangeté construite et volontaire*. Ces deux traits sont ce qu'il appelle des *marqueurs*. Ils jouent en quelque sorte un rôle d'aiguillage au sein de la lecture du texte, orientant les lecteurs avides de sous-entendus vers la voie spécifique d'une lecture métaphorique tout en s'efforçant de maintenir le censeur sur la voie principale d'une lecture littérale. Pour parvenir à cette disjonction des lectures, le *marqueur* devait produire un effet différent auprès de ces deux publics, lecteurs critiques et censeurs. Pour les lecteurs critiques, le marqueur résultait donc d'une ambivalence du propos et d'une structuration manifestement étudiée. Pour les censeurs, il devait au contraire se faire discret et apparaître comme un simple *bruit* du texte, soit un manque apparent de maîtrise de l'art littéraire qui aurait résulté en une incongruité de style, une infidélité à la convention littéraire adoptée ou une maladresse dans la structuration narrative du récit. Ce qu'il importait, c'est que cette déficience semblât authentique au censeur. Pour ce faire, il convenait de noyer le bruit du marqueur, cet écart aux usages littéraires, par l'adjonction d'autres bruits, eux réellement inoffensifs et insignifiants. Loseff désigne ces leurres adressés à la sagacité des censeurs comme des *écrans*⁴³⁸.

Loseff propose une très riche analyse des marqueurs et des écrans employés à travers les âges dans la littérature et la presse russe mais, pour ce faire, il s'attache à un corpus particulier. Il ne s'agit pas tant des œuvres qu'il retient que de la façon dont il les traite. En effet, Loseff étudie

⁴³⁵ Voir à ce sujet Głowiński, Michał. *Style odbioru : szkice o komunikacji literackiej* [Styles de réception : études sur la communication littéraire]. Wydawnictwo Literackie. 1977.

⁴³⁶ Loseff, Lev. *Op. cit.*, pp. 29-34.

⁴³⁷ Levine, Youri Josifovitch. *Семантическая структура загадки* [Structure sémantique de l'énigme]. in *Паремнологический сборник : Пословица, загадка : Структура, смысл, текст* [Recueil parémiologique : Proverbe, énigme : Structure, signification, texte]. Moscou : Наука, 1978. pp. 285-514.

⁴³⁸ Pour sa théorie des *marqueurs* et des *écrans*, voir Loseff, Lev. *Op. cit.*, pp. 50-53.

principalement de courts extraits où cette langue d'Ésope affleure de façon manifeste. Cette étude au ras du texte lui permet en quelque sorte de surprendre l'auteur en flagrant délit et ainsi de s'attacher à des exemples tangibles de recours à la langue d'Ésope. Sa contrepartie est que, tout occupé à disséquer des fragments de texte, Loseff ne propose pas vraiment d'analyse d'ensemble de la structuration des œuvres. Il s'attache ainsi plus volontiers à des formes courtes — poèmes ou extraits de presse — qu'à des formes longues — nouvelles ou romans.

Nous voudrions en quelque sorte rendre justice à ces dernières en prolongeant cette étude et en nous attachant moins à une étude structuraliste de la stylistique de la langue d'Ésope — comme le fit Loseff — qu'à ses conséquences sur la structure du récit, soit en adoptant une focale d'étude plus large, en procédant plutôt d'une *narratologie* que d'une *poétique*.

V.5. 999, dynamique d'un texte double

À compter de l'année 1968, on observe l'accélération d'un phénomène qui introduit la littérature dans un cercle vicieux et qu'a bien résumé le romancier Tadeusz Konwicki : « La langue secrète devient publique et le censeur refuse également qu'on l'emploie. On trouve donc de nouvelles formes, toujours plus subtiles. Et c'est ainsi que ça va : la littérature devient de plus en plus floue, jusqu'à ce que finalement toute trace de vie l'abandonne⁴³⁹ ». La langue d'Ésope court donc toujours le danger de se *conventionnaliser* pour devenir une *langue allégorique* ou *fabulaire*, c'est-à-dire composée d'analogies trop facilement identifiables pour pouvoir être ignorées du censeur. Il lui faut donc toujours se porter en avant des codes qui l'avaient précédée de façon à se livrer à un recryptage qui permette au censeur de pouvoir feindre l'incrédulité.

Mais l'entreprise comportait certains risques artistiques : le recryptage pouvait s'opérer au détriment de certains équilibres et déstabiliser la facture littéraire de l'ouvrage. Un des aspects qui semble avoir été le plus difficile à gérer, que l'on retrouve dans de nombreux romans, était l'observation d'une certaine *économie* des *marqueurs* et des *écrans*. En effet, il ne s'agissait pas simplement de réaliser un équilibre entre eux, il fallait aussi tendre vers une certaine *parcimonie d'usage*. Dans le cas contraire, si un auteur venait à charger son texte avec une abondance de marqueurs visibles, il devrait alors les contrebalancer par une propension symétrique à l'usage d'écrans. Ce faisant, il organisait au sein de la trame de lecture une surcharge d'aiguillages

⁴³⁹ Konwicki, Tadeusz. The Delights of Writing under Censorship [Les délices de l'écriture sous la censure]. in « Index on Censorship », mars 1968, n° 15/3. La citation a été reprise et popularisée par J.M. Coetzee dans son ouvrage Giving Offense : Essays on Censorship [Faire offense : essais sur la censure]. Chicago : University of Chicago Press, 1997.

[Tajemniczy język staje się publiczny i cenzor jego też zabrania używa. Więc wynajduje się formy nowe, jeszcze bardziej subtelne. I tak to idzie : literatura staje się coraz bardziej mętna, aż w końcu znikają z niej wszelkie ślady życia.]

contradictaires et de bruits parasites susceptibles de désorienter son audience, lecteurs comme censeurs, et de brouiller le déchiffrement qu'il convenait d'en avoir.

V.5.1. Une dénonciation métaphorique du communisme obsidional

La nouvelle intitulée *999* et reprise dans le volume *Expérience pour la troisième planète* paru en 1976 chez *Mladá Fronta*, constitue un exemple frappant de ce phénomène⁴⁴⁰. Ce volume, signé par Jaroslav Veis, a en réalité été co-écrit avec son confrère journaliste Alexandr Kramer qui, à cette époque, était inscrit sur les listes noires du Parti pour avoir joué un rôle actif dans les mouvements étudiants de l'Université Charles en 1968. La paternité des diverses nouvelles n'a donc jamais été formellement établie mais les dérèglements chronologiques qui caractérisent la narration de *999*, ainsi que son inscription dans la convention dystopique, constituent des traits de l'écriture de Kramer que l'on retrouve dans ses nouvelles ultérieures. Nous avons donc de bonnes raisons de croire que c'est lui qui en est l'auteur⁴⁴¹.

999 est la neuvième des onze nouvelles qui composent ce recueil. Les autres concernent les difficultés liées à la communication avec une intelligence non-humaine — question particulièrement féconde à l'époque si l'on songe au succès de *Solaris* de Stanisław Lem, paru en 1961 et porté à l'écran en 1972⁴⁴² — ou les conséquences plausibles d'une importante innovation technologique, dont le lectorat tchèque s'était montré friand depuis les modèles illustres de *La fabrique d'absolu*, *Krakatit* ou *R.U.R.* de Karel Čapek⁴⁴³. L'une d'entre elles, toutefois, s'écarte de ce sillon balisé pour s'essayer à un sous-genre dont la pratique présentait nettement plus de risques : la dystopie. En effet, si les paradoxes de la communication inter-espèces apparaissaient comme un jeu de l'esprit relativement bénin, tandis que les innovations abordées dans l'ouvrage ne dévoilaient que leurs conséquences domestiques sans jamais s'aventurer sur le terrain de leurs possibles usages sociétaux, le sous-genre dystopique ne pouvait éviter ses résonances politiques. En outre, le genre dystopique était en quelque sorte hanté par ses prédécesseurs célèbres : *Nous autres* de Ievgueni Zamiatine

⁴⁴⁰ Veis, Jaroslav et Kramer, Alexandr. *Experiment pro třetí planetu* [Une expérience pour la troisième planète]. Prague : Mladá Fronta, 1976.

⁴⁴¹ La technique est largement employée dans son ouvrage suivant, lui aussi rédigé avec Jaroslav Veis, *Pandorina skříňka* [La boîte de Pandore]. Prague : Mladá fronta, 1979 ; ou son dernier recueil, rédigé sous le pseudonyme de Miroslav Kostka. *Exodus s happy endem* [Un exode avec un happy end]. Prague : Středočeské nakladatelství a knihkupectví, 1989.

⁴⁴² Lem, Stanisław. *Solaris* [Solaris]. Porté à l'écran par Andreï Tarkovski en 1972, il remporta le grand prix du festival de Cannes cette même année. Quelques trente années plus tard, en 2002, Steven Soderbergh en fit également une réadaptation.

⁴⁴³ Čapek, Karel. *R.U.R.* [R.U.R.]. Prague : Aventinum, 1920 ; Čapek, Karel. *Továrna na absolutno* [La fabrique d'absolu]. Brno : Polygrafie Brno, 1922 ; Čapek, Karel. *Krakatit* [Kratatit]. Prague : Aventinum, 1924.

(1920), *1984* de Georges Orwell (1949) ou *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953)⁴⁴⁴, ouvrages d'autant plus haïs du régime que leurs auteurs n'avaient pas fait mystère du fait que c'était le soviétisme qui leur avait servi de matrice de réflexion. Il nous faut donc considérer que tout texte dystopique, pour accéder à la publication, devait se débarrasser de la *présomption de culpabilité* qui pesait d'emblée sur lui. Puisque cette nouvelle fut publiée, nous pouvons néanmoins tenir pour acquis qu'elle y parvint. Ce qui nous laisse avec la question du type de langue d'Ésope qu'elle déploya pour y parvenir.

En soi, le placement de cette nouvelle au contenu plus problématique au sein d'une collection de récits sagement alignés sur les standards de permissivité du pouvoir constituait déjà un geste tactique. On peut y discerner une tentative d'étouffement des échos critiques de ce texte par son incarcération entre des récits qui, pareils à des panneaux isolants, devaient en absorber les notes les plus stridentes.

La nouvelle se présente comme le récit d'une initiation, celui d'un journaliste qui n'ignore pas que l'entièreté de sa profession produit des informations tronquées sur commande du pouvoir central, et cela, afin d'assister celui-ci dans son entreprise de maintien disciplinaire des populations sous son administration. Fort de la conscience de la duperie à laquelle il participe, il s'imagine détenir pour soi quelques vérités fondamentales dont l'exactitude va pourtant être progressivement remise en doute. Le monde du journaliste est un univers physiquement clos, organisé depuis un centre où résident les privilégiés et s'étirant selon des cercles concentriques pour former des périphéries habitées par une force de travail de moins en moins qualifiée. Ces cercles viennent finalement heurter un mur érigé pour se protéger des invasions des peuplades barbares qui parcourent la « terre des désespérés » qui s'étend par-delà ce périmètre. Issu du second cercle et aspirant à rejoindre le premier, le protagoniste principal accepte la mission que lui propose un membre des services secrets contre une promesse d'avancement. Il s'agit de se mettre en quête d'une secte puissante, largement diabolisée dans les médias, appelée secte des Haykonites. Cette mission sert surtout de prétexte littéraire à un périple à travers les divers cercles de cet univers, depuis son quasi centre, son second cercle d'origine, vers son extrême périphérie. À mesure de sa progression, le journaliste est témoin des agissements iniques du pouvoir (répression brutale d'une manifestation de travailleurs, fouille arbitraire des domiciles, indigence des populations, etc.) et la foi qu'il plaçait dans la structuration ségrégationniste de la société vacille. Le « coup de grâce » est asséné lorsqu'il parvient au mur d'enceinte pour constater que celui-ci les sépare, non pas de hordes menaçantes, mais du vide interstellaire : l'entièreté de la

⁴⁴⁴ Zamiatine, Ievgueni. *We* [Nous autres]. New-York : Avon Books, 1924 ; Orwell, Georges. *1984* [1984]. Londres : Secker & Warburg, 1949 ; Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451* [Fahrenheit 451]. New-York : allantine Books, 1953.

population est, en réalité, prisonnière d'un gigantesque aéronef à la dérive dans l'espace. Pour profiter au mieux des maigres ressources restantes, le pouvoir et ses fidèles se sont enfermés en son cœur et ont monté de toutes pièces une menace extérieure qui justifiait non seulement que l'on se barricade, mais encore que chacun se soumette de son plein gré à une réorganisation disciplinaire du champ social, procédant à des divisions hiérarchiques entre des castes dont l'infériorité croissante trouverait le reflet dans leur relégation spatiale. On retrouve donc ici une variation du *topos* de la forteresse assiégée comme illustration d'une des conditions d'existence du canon autoritaire, soit de cette surexploitation d'une menace imaginaire en vue de légitimer une gouvernance disciplinaire et une régulation coercitive du champ discursif.

Cette dénonciation était d'autant plus directe que le personnage principal était un journaliste lui-même initié à la falsification de l'information, exactement comme l'était Winston Smith, le protagoniste central de *1984*. Par ce trait d'union, le récit dystopique de Kramer renvoyait donc à une matrice autrement plus inflammatoire qu'il ne l'était lui-même. Toutes ces analogies relativement lisibles constituaient donc autant de marqueurs clairs dont on peine à comprendre qu'ils n'aient pas éveillé la vigilance du censeur. Comment s'explique-t-on que ce récit ait pu être publié ?

V.5.2. Une dénonciation métaphorique du capitalisme impérialiste

À vrai dire, pour les besoins de cette démonstration, certains éléments secondaires de la fable ont été volontairement omis. Des *bruits* ont été écartés pour dégager du récit son noyau argumentaire anti-autoritaire. Il s'agit ici d'un *exercice interprétatif rétrospectif* qui procède de sa connaissance de la biographie des auteurs de ce recueil et de leur engagement au sein de la dissidence pour postuler que ce récit était porteur d'intentions critiques. La situation n'était pas nécessairement aussi claire pour les lecteurs contemporains de la parution de ce texte et une série d'éléments pouvaient en effet venir troubler l'interprétation présentée ci-dessus.

Tout d'abord, le journaliste et son guide ont pour prénoms Mike et Dick⁴⁴⁵, ce qui leur suggère des origines américaines. Par ailleurs, le récit est l'occasion d'une mise en accusation de l'absurdité du racisme par un renversement des rôles classiques de la domination. Les passagers noirs de l'aéronef se sont rendus maîtres de son centre physique et opérationnel, le Premier Cercle, et affichent un franc mépris pour la masse des passagers blancs qu'ils ont réduits en semi-esclavage par une oppression constante. Si des doutes subsistaient encore, les résidents du Premier Cercle se font appeler les « Propriétaires » (avec une majuscule de distinction), un titre qui souligne à dessein la

⁴⁴⁵ L'entièreté des noms et prénoms des protagonistes de la nouvelle sont d'ailleurs à l'avenant : Halen Brown, Dolores Steecheen, Roberta Sheerwood, Jim McDallen, etc.

reproduction d'un système bourgeois fondé sur la spoliation de ressources communes, administrées selon des principes impérialistes où les intérêts d'une périphérie coloniale sont entièrement subordonnés à l'égoïsme de sa métropole, reproduisant une opposition que la propagande communiste s'efforçait — tout particulièrement depuis l'envoi massif en 1965 de troupes américaines pour participer à la guerre du Vietnam — d'associer à la géopolitique internationale des États-Unis⁴⁴⁶. Enfin, les Haykonites, dont l'agent secret révèle qu'il est un des membres, envoyé pour susciter et superviser la conversion de Mike, apparaissent comme les héros positifs de cette histoire⁴⁴⁷. Seuls conscients de la finitude des ressources disponibles, ils prônent leur utilisation parcimonieuse (à mille lieues du consumérisme décadent des Propriétaires) et leur mutualisation, soit un système d'exploitation des ressources qui rappelait celui dont les Soviétiques se revendiquaient dans leurs discours officiels. Ils semblent d'ailleurs sortir victorieux de cette entreprise puisque la scène d'ouverture, confuse dans un premier temps pour le lecteur, s'avère après coup être celle de l'atterrissage de l'aéronef rescapé sur une planète d'accueil.

V.5.3. La lecture ésopienne double ou observation d'une « image changeante »

Ainsi, la mise en accusation de l'enfermement physique et discursif du communisme, ainsi que la dénonciation du mensonge qui sert de justification à son oppression, sont entrecroisées d'indices qui, à la façon d'*écrans*, pointent dans une direction contraire, celle d'une hypocrisie occidentale qui se refuse à reconnaître ses propres maux. De cette façon, le texte propose la représentation d'un univers à la croisée de ses emprunts : son organisation fondamentale tient du diagnostic que les dissidents portent sur le communisme post-totalitaire, tandis que son habillage est brodé de motifs de la propagande anti-impérialiste. En d'autres termes, la nouvelle s'offre aux lecteurs selon une *modalité double* : d'une part, elle recelait une vérité dans sa densité nodale critique, d'autre part, elle faisait miroiter l'évidence d'une surface conforme, et cela de façon variable, selon la position de lecture adoptée pour reconstruire le sens du texte. Ce dédoublement entre une *vérité profonde* conquise au terme d'un déchiffrement conscient et une *vérité de surface* qui s'offre en première lecture est d'une certaine façon commun à tout texte recourant à la langue d'Ésope, mais il était ici parvenu à réaliser un état d'équilibre qui permettait à ces deux perceptions du récit, pour opposées et contradictoires qu'elles soient, de *coexister simultanément* sans qu'aucune puisse définitivement invalider l'autre. Un peu à la façon de la technique des « images changeantes » mises au point au début du XX^e siècle, technique consistant à découper en bandes verticales deux images

⁴⁴⁶ Pour un emploi du terme « majitel », soit « propriétaire », qui fasse écho à ce sens, voir Veis, Jaroslav et Kramer, Alexandr. *Op. cit.*, p. 198.

⁴⁴⁷ Veis, Jaroslav et Kramer, Alexandr. *Ibid.*, p. 226.

présentant un même sujet, quoiqu'avec une légère variation. Ces bandes étaient ensuite collées sur les multiples versants d'une surface pliée en accordéon, de sorte qu'en changeant de point de vue on y découvre un mouvement furtif, une modification fugace entre le sujet tel qu'il était représenté sur le recto ou le verso des plis de cet accordéon⁴⁴⁸, selon que l'on retienne les *marqueurs* ou les *écrans* de la langue d'Ésope. La particularité de ces « images changeantes » tenait donc au fait qu'elles présentaient un sujet similaire, quoique dissemblable selon la position de l'observateur qui les contemplait. De la même façon, *999* offrait deux perceptions variables de son sujet selon l'angle depuis lequel on s'adonnait à sa lecture.

V.5.4. Exemple des deux versants de la lecture ésopienne

La nouvelle offre d'ailleurs une mise en abyme saisissante de ce procédé lorsqu'elle introduit un motif qui, du point de vue de l'économie stricte du récit, ne lui est pas indispensable. Ce motif n'acquiert de valeur autre que décorative qu'à condition de considérer qu'il fournit un renseignement sur les conventions de lecture entre lesquelles balance le texte. Au début de la nouvelle, Mike assiste rituellement à la diffusion du journal télévisé de la mi-journée avec ses collègues. Pour une fois, les nouvelles comportent un élément intéressant : l'« agence centrale » en charge de leur confection a décidé de présenter la critique officielle du nouveau cycle d'œuvres d'un peintre célèbre, Charleroy. Le narrateur s'engage alors dans une rétrospective de la carrière de Charleroy dans laquelle un lecteur averti pourrait distinguer diverses allusions :

Ses créations picturales précoces portaient la trace de l'influence des courants de pensée pessimistes, néanmoins son œuvre restait tributaire d'un classicisme académique. En octobre 1989 Charleroy surprit le public pour la première fois avec son exposition courageusement intitulée *Motifs du Troisième cercle*. [...] Ses œuvres célèbres À la recherche et Souvenir expriment une tendance au lyrisme introspectif, et si elles ne remportèrent aucun prix officiel, elles intégrèrent néanmoins des collections privées de grand renom. [...] On n'entendit plus parler de William Charleroy pendant les années qui suivirent. Le peintre créait pourtant avec acharnement et au début de cette année il présenta au public du Deuxième Cercle les résultats de son travail⁴⁴⁹.

Pour qui veut y lire la trajectoire d'un artiste dissident, on peut effectivement relever une adhésion initiale à un classicisme normatif, pouvant apparaître comme une métaphore du réalisme socialiste,

⁴⁴⁸ Pour une histoire de l'invention et du perfectionnement de ce procédé, voir Timby, Kim. Images en relief et images changeantes. La photographie à réseau ligné. Études photographiques, n°9, 2001, pp. 124-143.

⁴⁴⁹ Veis, Jaroslav [et Kramer, Alexander]. *Op. cit.*, pp. 193-194.

[Raná malířova tvorba je poznamenána vlivem některých pesimistických myšlenkových směrů, celkově však jeho dílo zůstávalo poplatné akademickému klasicismu. V říjnu 1989 Charleroy poprvé překvapil veřejnost, a to výstavou, odvažně nazvanou *Motivy z Třetího okruhu*. [...] Přiklon k introvertní lyrice vyjadřují i jeho známé obrazy *Hledající* a *Vzpomínání*, které sice nezískaly oficiální ceny, zato se však staly součástí významných soukromých sbírek. (...) Několik následujících let jsme o Williamu Charleroyovi neslyšeli. Malíř přesto usilovně tvořil a počátkem tohoto roku předložil veřejnosti Druhého okruhu výsledky své práce.]

adhésion toutefois tempérée par l'influence de courants pessimistes, soit opposés à l'optimisme autotélique des communistes convertis d'après-guerre. Sa première œuvre reconnue consiste en un cycle ayant pour objet la vie quotidienne du Troisième Cercle, et trahissant donc, pour un auteur issu du Deuxième, un intérêt compatissant pour les classes lésées du système où s'inscrivait sa production. Cette commisération pourrait être comparée aux observations naturalistes critiques qui émergent dans la prose du dégel polonais et du tournant libéral tchécoslovaque⁴⁵⁰. L'auteur indique ensuite que la carrière de l'artiste connut un repli intimiste. Il y a dans l'éclatement des causes de ce repli un bel exemple d'ellipse, dont on pourrait s'imaginer qu'il recouvre une période de troubles semblable à celle de l'année 1968 et que cette bifurcation thématique vers la sécurité d'une prose mémorielle intimiste ait été dictée par des événements qu'il serait risqué d'évoquer plus explicitement. Enfin, la longue disparition de Charleroy — alors qu'il continuait de créer — semble indiquer soit une impasse artistique, l'impossibilité dans ces nouvelles conditions de création de dépasser cette peinture cantonnée à l'étude de la sphère privée, soit l'objection formelle du pouvoir qui ne l'autorisait pas à exposer ce qu'il créait. D'une façon ou d'une autre, Charleroy semble parvenir à concilier ces difficultés avec un nouveau cycle de toiles inédites.

Rien que les titres suscitaient déjà la surprise. Par exemple cette toile sur laquelle la fantaisie du peintre avait porté de curieux objets faisant figure d'êtres vivants qui s'élevaient lentement dans les airs, et qu'il avait intitulé *Oiseaux*. C'est un tournant inattendu dans l'histoire de notre art plastique, le peintre donne un contenu concret à une notion jusque-là abstraite, aux résonances métaphysiques, que nous connaissions au mieux d'anciens mythes et de chants rituels de nos lointains ancêtres. (...) [Tout le cycle] est la preuve que la fantaisie humaine est un puits d'inspiration sans fond. Car, placé en face des toiles de Charleroy, chacun de nous, ou presque, oublie qu'il s'agit là d'une œuvre abstraite tout à fait éloignée à notre réalité. On se souvient encore de l'accueil sévère que la critique spécialisée a réservé à ce cycle. Certes, d'autre part, le monde féérique de l'artiste s'est trouvé un contingent d'admirateurs⁴⁵¹.

Ce cycle surmonte l'obstacle sur lequel butait sa production précédente en recourant à des formes purement abstraites, en dépeignant des modèles inexistantes, de façon à s'imposer comme un jeu

⁴⁵⁰ On pense, par exemple, à l'authenticité des scènes du quotidien des classes prolétaires que l'on retrouve dans des morceaux de prose de Marek Hłasko réunies dans son recueil de nouvelles *Pierwszy krok w chmurach* [Premier pas dans les nuages]. Varsovie : Czytelnik, 1956 ; ou encore aux descriptions sans concession de la misère matérielle et affective de la province moravienne de Ludvík Vaculík dans *Sekyra* [La hache]. Prague : Československý spisovatel, 1966.

⁴⁵¹ Veis, Jaroslav [et Kramer, Alexander]. *Op. cit.*, p. 194.

[Překvapení vyvolaly už samotné názvy. Například tento obraz, na němž umělcová fantazie vytvořila zvláštní předměty budící dojem živých tvorů a volně se vznášející ve vzduchu, se jmenuje *Ptáci*. Je to nečekaný převrat v dějinách našeho výtvarného umění, malíř dává konkrétní obsah dosud abstraktnímu, metafyzicky znějícímu pojmu, který známe nanejvýš ze starých mýtů a rituálních chorálů našich vzdálených předků. (...) [Celý cyklus] je důkazem, že lidská fantazie je bezdennou studnicí inspirace. Vždyť bezmála každý z nás nad Charleroyovými plátny zapomíná, že jde o abstraktní malbu zcela vzdálenou realitě. Ostré odsouzení, jehož se tomuto cyklu dostalo od odborné kritiky, je ještě v živé paměti. Na druhé straně ovšem umělcův pohádkový svět nalezl řadu obdivovatelů.]

pictural gratuit, détaché de tout référent connu. Et si le résultat en semble étrangement réel, il ne présente pourtant que la fantaisie de l'artiste. L'auteur joue ici sur un différentiel cognitif entre les intervenants du texte : ce que le lecteur sait et que le narrateur ignore, c'est que les modèles prétendument imaginaires de ces toiles sont bien réels. Ce faisant, l'auteur produit un *commentaire méta-réflexif* sur le statut de son propre texte, lequel contiendrait dans ce passage sa mise en abyme : celle d'une *fiction bien réelle*.

Le narrateur explique enfin que ces fictions se poursuivirent avec un cycle intitulé *Animaux*, auquel succéda une toile qui fit scandale, la représentation de points luminescents sur une obscurité insondable, nommée d'un mot inconnu *Étoiles*. La narration, qui avait été assumée jusque-là par le protagoniste principal, est temporairement confiée à la présentatrice des actualités qui se fait le relais de la position officielle du pouvoir sur cette question. Elle rappelle tout d'abord comment la critique avait violemment pris à parti l'artiste et l'avait sommé de s'expliquer sur la valeur d'une œuvre dont ni la source, ni le titre ne semblaient faire sens, avant de conclure sur ce propos ambigu :

Quelle est la vérité ? La commission de sécurité en partenariat avec l'Académie nationale est parvenue à la conclusion que William Charleroy est un artiste de grand talent ; son œuvre extraordinairement créative, adressée à notre plus jeune public, est digne de la plus haute considération. Tout le cycle de ses dernières toiles sera déposé dans la réserve du Fonds d'or de l'Académie nationale sous l'appellation *Du royaume des contes*. Le peintre lui-même a gracieusement accepté l'invitation du Conseil suprême et transporté son atelier dans le Premier Cercle⁴⁵².

En première lecture, il apparaît donc que l'artiste a été récompensé pour son génie visionnaire et que la création peut se targuer des égards dont elle jouit comme de la liberté qu'on lui accorde. Néanmoins, à bien considérer ces quelques phrases, on peut aussi y discerner une discrète part de menace. La valeur de l'œuvre y est subrepticement révisée à la baisse comme relevant d'un genre exclusivement adressé à la jeunesse (une pratique par ailleurs courante dans l'appréciation critique de la science-fiction). Le retitrage du cycle est l'occasion d'une réfutation insidieuse de son ancrage dans la réalité. Son entrée au musée, quant à elle, laisse entendre qu'il s'agit plutôt d'une relégation dans des archives difficilement accessibles de son public. Enfin, la promotion de l'artiste pourrait tout aussi bien être lue comme sa mise sous tutelle, une convocation au plus proche du pouvoir qui permette à ce dernier de corrompre l'artiste ou d'exercer sur lui un contrôle plus étroit.

⁴⁵² Veis, Jaroslav [et Kramer, Alexander]. *Ibid.*, p. 195.

[Jaká je pravda ? Bezpečnostní komise ve spolupráci s Národní akademií dospěla k jednoznačnému názoru, že William Charleroy je umělec výrazného talentu ; jeho mimořádně imaginativní tvorba, orientovaná na naše nejmladší pokolení, zasluhuje nejvyšší uznání. Celý cyklus jeho posledních prací bude pod názvem *Z říše pohádek* uložen v depozitáři Zlatého fondu Národní akademie ; malíř sám přijal laskavé pozvání Nejvyšší rady a přenesl své působiště do Prvního okruhu.]

V.5.5. Le problème de l'image suspendue

Ces extraits, étudiés ici dans l'ordre dans lequel ils apparaissent dans le roman, présentent donc les deux versants de la lecture « changeante » que nous avons évoquée plus tôt : tout d'abord, la biographie de l'auteur apparaît comme une métonymie critique de l'histoire d'un art mis sous contraintes, mais le pouvoir central est ensuite commodément dépeint comme une figure protectrice de ces mêmes arts (même si l'auteur laisse percer une pointe d'ironie dans ce portrait). Ces quelques paragraphes se hérissent donc timidement, tendant tout d'abord vers la formulation d'un propos allusivement critique, avant de se rétracter. Le texte se construit ainsi sur l'alternance de ces deux facettes contiguës, relayant sans cesse *marqueurs* et *écrans* pour permettre à chaque lecteur, selon l'angle de lecture qu'il adopte, d'y trouver l'image qu'il y cherche.

Cet usage n'est pourtant pas sans risque pour la composition générale de la nouvelle. Un peu à la façon des « images changeantes » elles-mêmes, la succession des versants qui rythme le récit signifie que tout mouvement du lecteur, tout glissement imperceptible de sa perspective, révèle la *dualité du texte*, et voici que le lecteur se prend à basculer de l'une à l'autre de ces interprétations possibles, amusé par les distorsions que ce jeu de va-et-vient impriment au récit. Or, dans ce processus d'oscillation, plutôt que de se clarifier, l'image tend à se retrouver *suspendue* dans un entre-deux, une incomplétude où se joignent et se combinent des éléments de chaque perspective, celle conforme et celle critique, pour former un hybride dont il est dès lors extrêmement délicat d'inférer un sens définitif. Et si cela met le texte hors de danger vis-à-vis des ingérences censoriales, c'est dès lors moins pour la dissimulation effective de ses saillies timides que pour l'*impasse herméneutique* qu'il présente à ses lecteurs et qui le rend inoffensif.

V.6. Le congrès de futurologie ou la vérité du bouffon

La nouvelle 999 était narrée à la troisième personne. Il s'agissait d'une narration à la focale flottante dont l'énonciation impersonnelle épousait parfois le point de vue du protagoniste principal avant de s'en détacher pour retrouver une position de neutralité, à distance raisonnable de toute perception subjective des événements. Cette position de neutralité, par son détachement, rapprochait la figure du narrateur de celle de l'auteur, elle ouvrait la lecture à une identification partielle de ces deux instances du texte, ce qui, d'un point de vue censorial, présentait naturellement des difficultés. En effet, plus le recouvrement entre la figure de l'auteur et celle du narrateur était large, plus le propos littéraire était jugé durement en tant que probable reflet d'une opinion personnelle de celui qui tenait la plume. L'effort étudié pour maintenir un équilibre entre deux lectures contradictoires quoique simultanées tenait au risque que la dénonciation métaphorique du communisme obsidional ne soit attribuée à l'auteur par un jeu d'affiliation entre lui-même et son avatar textuel.

L'impersonnalité de la figure du narrateur, l'effacement de ses traits particuliers, tout ce gommage universalisant qui devait faciliter son acceptation par le grand public avait donc un prix, celui d'une vigilance accrue de la censure. On peut donc affirmer que sur le plan de la composition du récit, le premier *écran* était toujours le narrateur. C'est de la *transparence* ou de l'*épaisseur mat* de son personnage que dépend son identification à son auteur, et partant l'étendue de la *permissivité oratoire* qu'on lui concède. D'autres l'avaient bien compris qui choisirent d'exploiter cette possibilité jusqu'à l'épuisement pour s'autoriser d'un propos qui n'aurait jamais pu être formulé s'il n'avait été porté par un narrateur volontairement discrédité et moqué, une *figure de bouffon* dont la folie innocente excuse par avance les pires outrages, même celui d'énoncer des vérités. La nouvelle — ou le bref roman — de Stanisław Lem, parue en 1971 dans le recueil *Insomnie* sous le titre *Le congrès de futurologie*, constitue un cas d'école que nous voudrions étudier sous cet angle⁴⁵³.

V.6.1. Un emboîtement d'hallucinations

Ce roman est la suite des aventures de l'un des héros récurrents de Lem, Iljon Tichy⁴⁵⁴, un voyageur des étoiles qui, un peu à la façon du Gulliver de Jonathan Swift, aborde dans chaque récit une nouvelle planète où il découvre des réalités étonnantes qu'il s'efforce de comprendre. Dans ce court roman, Iljon est envoyé sur Terre par le professeur Taratonga, son mentor, pour participer à un congrès qui a pour thème l'affinement des techniques prédictives du futur. Ironie du sort, aucun des éminents scientifiques présents n'a prévu que Nounas, la ville où se tient leur congrès et qui rappelle une capitale d'Amérique latine, s'apprêtait à connaître un soulèvement révolutionnaire. Pour calmer ces troubles sociaux, le gouvernement dilue des psychotropes dans le réseau de canalisations d'eau potable de la ville. Constatant que les effets en sont insuffisants, il bombarde finalement les manifestants avec des gaz hallucinogènes. Ces troubles offrent surtout un prétexte à Lem pour explorer une nouvelle technique narrative : le délire. Car Iljon Tichy, par une suite de circonstances malheureuses, est une victime collatérale de ces drogues. S'étant réfugié dans sa chambre, après avoir bu de l'eau du robinet, il glisse lentement dans un état de conscience altérée dans lequel il mélange copieusement les faits du jour à des hallucinations burlesques. Les effets du psychotrope se diluent assez vite et il profite de ce qu'il a repris ses esprits pour se réfugier avec d'autres conférenciers dans les égouts du Hilton assiégé, muni d'un masque à oxygène qui lui permet d'éviter les effets des gaz qui se répandent dans l'établissement. Néanmoins, sans qu'Iljon s'en aperçoive, la bonbonne à oxygène qui alimente son masque s'épuise et l'air qu'il respire s'imbibe des gaz en stagnation dans

⁴⁵³ Lem, Stanisław. *Bezsenność* [Insomnie]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 1971.

⁴⁵⁴ On le retrouve dans ses nouvelles et romans suivants, pour des rôles de premier plan comme parfois des apparitions fugaces : *Dzienniki gwiazdowe* [Le journal des étoiles]. Varsovie : Czytelnik, 1971 ; *Wizja lokalna* [La vision locale]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 1982 ; *Pokój na Ziemi* [Paix sur la terre]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 1987.

les égouts. Le récit connaît alors de nouveaux glissements, imperceptibles dans un premier temps, qui virent progressivement au loufoque et propulsent le lecteur dans une réalité proprement onirique, faite de survols de la ville en jetpack, de transplantation de son cerveau dans des corps successifs et d'une fuite pour Washington en tandem. Cette autre réalité est d'autant plus intéressante qu'elle semble être la résultante directe du travail du rêve évoqués plus tôt dans cette étude. Le lecteur y retrouve les éléments du « réel » dans lequel est ancré Iljon Tichy — son compagnon le professeur Trottelreiner, des évocations du soulèvement en cours — mais ces derniers ont fait l'objet de *déplacements métaphoriques* et de *condensations métonymiques* qui s'accommodent aux nécessités de leur *présentabilité*. Ces éléments antérieurs du récit sont ainsi soumis à des métamorphoses extravagantes qui sont autant d'occasions de descriptifs comiques d'un univers futuriste dont les règles, un peu à la façon de l'envers du miroir d'Alice, semblent avoir été renversées pour se recomposer selon une logique illogique dont l'impossibilité évidente a quelque chose d'hilarant. Ce second épisode hallucinatoire est interrompu lorsqu'Iljon, qui s'était assoupi sur une margelle en surplomb du canal de l'égout, glisse dans le flot de ses eaux poisseuses et se réveille brusquement.

Passée la surprise de ce réveil, les gaz recommencent à faire effet et ses tentatives d'évaluation objective de la situation refluent rapidement pour faire place à un nouveau flux d'hallucinations. Ce troisième épisode diffère toutefois des deux précédents. Il s'ouvre certes sur une série d'événements aussi improbables que ceux qu'il avait connus : l'apparition impromptue d'un sergent américain, une altercation avec une brigade d'hommes-grenouilles insurgés et son admission dans un hôpital ; mais lors de ce troisième cycle d'hallucinations, il semble indifférent aux conséquences de ses actes, convaincu qu'il est que tout désormais n'est qu'hallucinations. Ces péripéties l'amènent, en quelques pages, à être diagnostiqué comme atteint d'une psychose irréversible et cryogénisé en l'attente de l'invention d'un traitement à même de le soigner de son mal. Cet incident sert surtout de point de départ à son réveil dans un futur indéterminé, sorte de synthèse des espérances des futurologues les plus avisés. L'univers dans lequel il est ainsi introduit — ce qui lui vaut de s'en faire expliquer les rouages dans le détail — est un exemple de société parfaitement harmonieuse. En tant que visiteur du passé, soudainement plongé dans cette utopie, Iljon en discerne pourtant certaines incongruités qu'il questionne. Suivant le cours de ses interrogations, il découvre au terme d'une brève enquête que cette utopie est en réalité bâtie sur une *illusion fondamentale* : rien de ce que ses sujets n'en perçoivent n'est vrai, toute leur perception de la réalité est altérée par un cocktail savant de produits chimiques qui leur sont administrés en permanence par un groupe de dirigeants assistés de quelques savants de talent. Iljon se procure alors une pilule qui en annule les effets et constate avec horreur que l'humanité, souffrant de sa surpopulation, vit désormais recluse dans des réduits insalubres, occupée à consommer une bouillie insipide. C'est donc à l'*efficacité du mensonge* qui vient draper cette réalité que tient la

félicité générale. Et quand bien même ce mensonge devrait être éventé, l'écart entre le réel et la fiction est tel qu'il est plus probable que les « éveillés » rejettent ce réel insoutenable pour lui préférer le refuge de la fiction. Ayant atteint ce degré de conscience, le professeur Trottelreiner (qui a également été cryogénisé et est devenu un adepte si zélé de son futur d'adoption qu'il en est devenu l'une des figures d'autorité) propose à Iljon de le rejoindre au sein de l'équipe dirigeante. Il refuse néanmoins de participer à la perpétuation du mensonge et devient, dès lors, un homme à abattre. Il s'ensuit une confrontation avec le professeur au cours de laquelle Iljon l'entraîne dans une chute mortelle par-dessus le balcon d'un immeuble avant de s'écraser... dans les eaux poisseuses des égouts. Il a donc à nouveau glissé de sa margelle. Il constate que les gaz se sont, cette fois, dissipés pour de bon et décide de prendre la fuite. En quittant les égouts, il remarque toutefois une scène étrange : « En ronflant, Jim Stantor se retournait sans arrêt, écrasant le rat qui venait de lui chiper un morceau de chocolat dans sa poche⁴⁵⁵. »

V.6.2. Le délire comme structure narrative écran

L'apparition de ce rat a une signification joyeusement ambiguë. Lorsqu'Iljon s'était réfugié dans les égouts, c'était déjà l'apparition de ceux-ci et leur comportement étrange qui avaient annoncé son basculement dans un délire opiacé : « D'énormes rats, gros et gras, se hissaient sur le trottoir des égouts. Le spectacle était d'autant plus étrange qu'ils avançaient à la queue leu leu, dressés sur leurs pattes de derrière⁴⁵⁶ ». À son réveil, ce sont encore eux qui annoncent l'érosion de sa lucidité : « Je me hissais sur le bord. Les rats étaient déjà beaucoup moins nombreux. Ils avaient dû aller s'ébattre ailleurs. Il n'en restait que quatre. Aux pieds du professeur Trottelreiner profondément endormi, ils jouaient au bridge avec ses cartes⁴⁵⁷ ». La récurrence de ce motif semble donc indiquer que son évocation en conclusion de l'ouvrage est plus qu'une scène cocasse, les rats sont le signe avant-coureur d'un nouvel épisode hallucinatoire pour Iljon, lequel n'est donc pas prêt de quitter les égouts

⁴⁵⁵ Pour les citations de cette nouvelle, nous nous référons, pour la version française, à la traduction de Dominique Sila : Lem, Stanisław. Le congrès de futurologie. Paris : Calmann-Lévy, 1976, p. 212.

Pour les extraits originaux, nous avons eu recours à une édition plus récente : Lem, Stanisław. Kongres futurologiczny. Cracovie : Wydawnictwo Lietrackie, 2014, p. 180.

[Jim Stantor, chrapiąc, przewracał się z boku na bok i przydusił szczura, który wyskubywał mu czekoladę z kieszeni.]

⁴⁵⁶ Lem, Stanisław. trad. Sila, Dominique. *Op. cit.*, pp. 59-60.

Lem, Stanisław. *Op. cit.*, p. 51.

[Na brzeg kanału włożyły wielkie, grube szczury. Było to o tyle dziwne, że szły gęsiego i na tylnych łapach ; uszczyptałem się, ale to nie był sen.]

⁴⁵⁷ Lem, Stanisław. trad. Sila, Dominique. *Op. cit.*, p. 83.

Lem, Stanisław. *Op. cit.*, p. 71.

[Wylazłem na brzeg, szczurów było już mniej, widać sobie gdzieś poszły. Zostały tylko cztery. U samych kolan śpiącego głęboko profesora Trottelreiner'a grały jego kartami w brydża.]

et y est plus probablement toujours étendu, embarqué dans une odyssée onirique dont il est difficile d'affirmer avec certitude quand elle s'achèvera.

Ce détail a inspiré une réflexion intéressante à Peter Swirski, l'un des spécialistes de l'œuvre de Lem, et Iris Vidmar, philosophe spécialisée dans les relations entre la connaissance et l'art⁴⁵⁸. D'après eux, il s'agit là de l'indication troublante de ce que l'entière du récit a fait l'objet d'une mystification. Alors qu'il s'est présenté comme une *suite linéaire d'épisodes hallucinatoires indépendants*, il pourrait fort bien n'être qu'un *enchâssement gigogne d'hallucinations successives*, de sorte qu'Iljon ne se serait, en réalité, jamais réveillé et que ces réveils n'auraient été qu'une illusion de plus faisant partie de son délire. Ainsi, la structure narrative classique *d'ouverture et de fermeture d'une séquence* se trouverait chamboulée pour faire place à *une structure hélicoïdale qui progresserait par imbrications successives*, depuis une origine brumeuse (le délire a-t-il commencé avec son premier verre d'eau contaminée par des psychotropes ou celle-ci était-elle déjà une illusion générée par une inhalation antérieure dont il n'aurait pas eu conscience ?) vers une finalité incertaine (quelles autres aventures s'apprêtent à succéder à l'apparition des rats ?). Le basculement fondamental se loge donc dans la notion de clôture de l'épisode, la récurrence du motif des rats renforce l'interprétation selon laquelle l'épisode est continu, faisant du rêve non plus une séquence close dans une portion bornée du texte mais sa matrice même, possiblement toujours présente. Swirski attribue ce geste à l'investigation obsessionnelle de Lem des limites de nos capacités cognitives. Par l'introduction de ce détail, il placerait son lecteur en face de l'interrogation de la part d'illusion dont sont composées nos convictions les plus solides.

Nous pensons pour notre part que si cette hypothèse est convaincante, elle fait néanmoins l'économie de la prise en considération de certaines réalités historiques de la production littéraire polonaise d'après-guerre en attribuant l'entière des décisions auctoriales à la seule volonté de Lem. Or, nous avons vu qu'il ne jouissait pas d'une liberté de création absolue et devait composer avec des contingences censoriales fortes. Aussi avançons-nous que si Lem était possiblement heureux que cette conclusion trouvât une résonance avec une thématique récurrente de son œuvre, le recours à cette *narration gigogne* d'un délire permanent lui était d'abord et avant tout nécessaire en sa qualité d'*écran*, à même d'offrir une protection à ce qui compose le cœur de ce récit, à savoir sa *séquence dystopique*.

⁴⁵⁸ Vidmar, Iris et Swirski, Peter. Literature, futurology, or Philosophy? [Littérature, futurologie ou philosophie ?]. in Swirski, Peter et Osadnik, Waclaw M. (ed.). Lemography : Stanislaw Lem in the Eyes of the World [Lemographie : Stanislaw Lem aux yeux du monde]. Liverpool : Liverpool University Press, 2014, pp. 114-139.

Il faut souligner que les parallèles presque limpides entre le voile de mensonge manufacturé par la « cryptochimocratie⁴⁵⁹ » que découvre Iljon et l’omniprésence de la propagande officielle dans l’espace public communiste post-totalitaire faisaient de ce récit un candidat quasi certain pour le retoquage censorial. Les déclarations que fait le professeur Trottelreiner dans la scène finale où il s’efforce de convaincre Iljon de la légitimité de ce régime constituaient des pastiches convaincants du cynisme des élites communistes : « Nous maintenons la civilisation dans une sorte d’anesthésie, sinon elle serait incapable de se tolérer. C’est pourquoi il ne faut pas la réveiller⁴⁶⁰ », ou encore « Nous sommes esclaves d’un simple état de fait. On nous a acculés dans cette impasse. Nous jouons les cartes que les conditions sociales nous ont mises de force dans les mains. Nous apportons la paix, la sérénité et le soulagement de la seule façon qui soit encore possible. Nous maintenons à la limite de l’équilibre ce qui, sans nous, sombrerait dans une agonie universelle. Nous sommes les derniers Atlas de ce monde ; [...]. Si l’on ne peut modifier la [vérité]⁴⁶¹, il faut la masquer, ceci est le *dernier* devoir humanitaire, la dernière tâche qui soit encore humaine⁴⁶² ».

Les analogies structurelles manifestes entre la propagande « cryptochimocratique » et sa justification rhétorique par les élites constituaient autant de *marqueurs* jouant de ce fonctionnement des tropes *in absentia* qui poussaient le lecteur à rechercher le comparé de tout comparant fictif dans le réel dont les représentations critiques étaient censurées. De la même façon d’ailleurs que la disruption de la cohérence de l’argument final par l’emploi de la notion de « vérité » plutôt que celle de « réalité » — tellement attendue ici qu’elle avait d’ailleurs été corrigée dans sa traduction française — agit comme un signal discret du déraillement de son sens laissé à l’intention du lecteur attentif. Aussi, pour ne pas être directement incriminé pour ces déclarations outrageantes, il était essentiel que l’auteur mette autant de distance que possible entre elles et lui. Pour ce faire, le plus simple était encore de créer une *instance intermédiaire* entre lui et le texte à laquelle il puisse imputer

⁴⁵⁹ L’expression est de Iljon Tichy et apparaît pour la première fois en page 44 de la traduction française de Dominique Sila en page 37 de la réédition polonaise.

⁴⁶⁰ Lem, Stanisław. trad. Sila, Dominique. *Op. cit.*, p. 208.

Lem, Stanisław. *Op. cit.*, p. 176.

[Dajemy cywilizacji narkozę, bo inaczej by siebie nie zniosła. Dlatego nie wolno jej budzić.]

⁴⁶¹ Dominique Sila recourt dans sa traduction au mot de « réalité », lequel n’est pas l’équivalent de son original polonais « prawda ». Nous avons préféré rétablir la traduction littérale de « vérité ». S’il semble que Sila a voulu mettre l’emphase sur la question phénoménologique d’appréhension du réel, en agissant de la sorte, il prive la traduction française d’une richesse sémantique importante puisqu’elle associe distinctement la notion de perception du réel à la possibilité de formuler librement sa vérité.

⁴⁶² Lem, Stanisław. trad de Sila, Dominique. *Op. cit.*, p. 209.

Lem, Stanisław. *Op. cit.*, p. 177.

[Jesteśmy zniewoleni stanem rzeczy. Zagnał nas w ką. Gramy takimi kartami, jakie nam społeczny los wcisnął w ręce. Przynosimy spokój, pogodę i ulgę jedynym zachowanym sposobem. Utrzymujemy na skraju równowagi yo, co bez nas runęłoby w agonię powszechną. Jesteśmy ostatnim Atlasem tego świata ; [...]. Jeżeli nie można odmienić prawdy, trzeba ją zasłonić, to ostatni jeszcze humanitarny, jeszcze ludzki obowiązek.]

ces déclarations. Cette instance intermédiaire, c'est naturellement le *narrateur*. Il fallait donc que ce narrateur apparaisse comme autonome et distinct de la figure de son auteur. Dans le cas présent, la subjectivité de la narration à la première personne permettait non seulement de rendre tangible l'autonomie du narrateur par l'adoption d'un ton particulier, un scepticisme débonnaire mâtiné d'un jargon pseudo-scientifique fait de néologismes comiques, mais elle offrait aussi l'occasion de mettre en scène les épisodes de déraison de cette conscience autonome, de sorte qu'il puisse plaider l'irresponsabilité de ses actes.

Le procédé n'est d'ailleurs pas neuf. À y songer, la figure médiévale du *bouffon* reposait déjà sur ce privilège fragile : sa folie prétendument innocente le dispensait d'observer les préséances à l'égard du souverain et, en tant que tel, il était le seul à pouvoir commettre des outrages qui ne seraient pas retenus contre lui, à commencer par le pastiche des mensonges du monarque ou l'énonciation de vérités inconvenantes. La structuration du récit autour d'une subjectivité saisie dans un cycle de délires enchâssés, de même que le brouillage des limites de ces épisodes de déraison, sert précisément ce but, celui de *crédibiliser* et d'*autonomiser* une instance narratrice bouffonne, distincte de son auteur. La bouffonnerie du délire opère donc comme un *écran* qui recouvre tout le récit et sous lequel les *marqueurs* disparaissent tantôt comme des analogies aléatoires, tantôt comme des incohérences maladroites. Ces *marqueurs* ne conservent de valeur révélatrice que pour le lecteur qui conteste que l'irrationalité soit dépourvue de sens. Il reconnaît alors le délire pour l'*écran* qu'il est et lui postule donc une organisation interne au sein de laquelle il convient d'accorder plus d'importance aux indices de formulation d'un propos critique qu'à leurs réfutations. Cela n'est d'ailleurs rien d'autre que la lecture qui a été appliquée aux textes qui composent le corpus de la présente étude.

V.6.3. L'enchâssement, outil de protection contre le tri sélectif

Un autre aspect du délire est l'*enchâssement* qu'il permet d'une série de micro-récits unis par le fil thématique du congrès de futurologie auquel ils empruntent ses éléments constitutifs pour les recomposer en des suites faussement aléatoires suivant des variations oniriques. Cet *enchâssement* remplit une autre fonction discrète, celle d'encadrer le micro-récit dystopique, le micro-récit le plus riche en signification, dans une suite gigogne dont il est la dernière révélation, faisant de lui tout à la fois l'aboutissement d'un processus d'habituation graduelle à sa charge critique et une section insécable de la nouvelle où il s'enracine. À titre de comparaison, la facilité avec laquelle la nouvelle 999 pouvait être retranchée du recueil où elle prenait place la rendait bien plus vulnérable aux ingérences censoriales. C'est en partie à cette fragilité qu'est due la surabondance de ses *marqueurs* et de ses *écrans* dont découle la simultanéité de ses deux interprétations contradictoires, et partant sa confusion herméneutique. L'épisode dystopique du *Congrès de futurologie* profitait au contraire de son insertion dans la série délirante qu'il couronne pour confronter le censeur à un dilemme :

décapiter le texte en le privant de l'aboutissement de tous les procédés formels mis en place au cours des micro-récits précédents, ou bien l'autoriser dans son entièreté ? Cette stratégie d'enchères des enjeux dans la négociation qui se nouait avec l'institution censoriale semble, dans le cas présent, s'être révélée payante.

V.6.4. La futurologie comme critique de l'utopie moderne

Dans l'essai qu'Adam Zagajewski et Julian Kornhauser consacrent à la disparition d'une littérature authentiquement réaliste dans la prose polonaise d'après-guerre, un chapitre entier porte sur *Le congrès de futurologie*. Les essayistes y relèvent que le roman semble reculer devant la tragédie qu'il narre et cherche à la contrebalancer en lui donnant les traits d'une comédie, notamment en recourant à un catalogue étoffé de néologismes futurologiques et pharmacologiques conçus pour amuser le lecteur. En agissant de la sorte, le texte œuvrerait contre son intention initiale, celle de mettre en garde. Il saperait donc son pouvoir de représentation du réel en affichant son propre ridicule⁴⁶³.

Il nous semble que la dimension burlesque de la nouvelle, loin de déforcer la charge critique de l'ouvrage, y contribue. Jerzy Jarzębski affirmait dans son étude sur la teneur politique de l'œuvre de Lem que le genre dystopique s'était construit comme une mise en garde contre la prétention de la modernité tardive à soumettre entièrement le réel à une *rationalité dirigiste*⁴⁶⁴. Zygmunt Bauman défendait, lui, que les idéologies meurtrières du XX^e siècle étaient le *produit tardif des Lumières* qui auraient sacralisé la raison théorique et converti le réel empirique en un simple outil de confirmation de son exactitude, quitte à le tordre cruellement au besoin⁴⁶⁵. Bref, il y aurait un danger à laisser la *raison* orchestrer le *réel* — et donc en planifier le futur sans tenir compte de ses irrépressibles contingences. C'était là le point qu'il s'agissait de soulever. Or, quelle meilleure façon y avait-il de le faire que de moquer la capacité prédictive de la science et sa prétention à anticiper les conséquences des mesures qu'elle préconise ? Quelle meilleure occasion de montrer la relativité des opinions scientifiques qu'en donnant à voir les débats aussi acharnés que ridicules dont le congrès était le théâtre ? Et quelle meilleure manière de ridiculiser ces ambitions qu'en mettant en scène l'impuissance de leurs porteurs à prévoir le danger imminent qui les guette ? C'est ainsi que toute la séquence du congrès se niche dans le contraste qui se fait jour entre l'énorme effort produit par les futurologues pour inscrire leur discours dans les catégories de la scientificité et le grotesque évident

⁴⁶³ Kornhauser, Julian et Zagajewski, Adam. *Świat nieprzedstawiony* [Un monde non-représenté]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 1974, pp. 71-81.

⁴⁶⁴ Jarzębski, Jerzy. *Science fiction a polityka – wersja Stanisława Lema*. Pamiętnik Literacki, n°74/2, 1983, pp. 83-113.

⁴⁶⁵ Bauman, Zygmunt. *Modernity and the Holocaust* [Modernité et holocauste]. Ithaca : Cornell University Press, 1989.

des prédictions qui en découlent. Ce faisant, Lem revient discrètement et comme en biais à la mise en garde qui fonde tout son récit : toute *dystopie* commence avec la prétention de la raison à engendrer des systèmes politiques prédictifs indépendamment de leur ancrage dans l'empirie du réel.

V.6.5. De l'impact structurant des écrans

999 était un entrelacement de *marqueurs* et d'*écrans*, une succession rapide de confirmations et d'infirmités de la dimension allusive du texte. Néanmoins, la nouvelle, en termes de structure narrative, était conforme en tous points à la convention générique de la science-fiction dystopique. Seuls certains éléments de son récit semblaient attester, puis immédiatement réfuter, un lien d'analogie avec le présent de leur écriture.

Le congrès de futurologie recourt lui aussi à des *écrans* plus classiques pour se ménager une possibilité de nier être la représentation métaphorique du présent. On y retrouve l'exotisme d'une Amérique latine lointaine, des prénoms pareillement américanisés pour s'aligner sur l'hostilité de la propagande domestique et une même critique un peu essoufflée de la vanité du consumérisme des élites. Néanmoins, l'*écran* le plus fondamental réside dans l'agencement du récit : dans le discrédit de son narrateur, dans l'emboîtement gigogne de ses délires, dans la tonalité burlesque qui, tout en semblant récuser son propre sérieux, moque les prétentions prédictives des utopies qui se revendiquent d'une certaine scientificité. Bref, si les *marqueurs* restent inscrits dans une relation d'analogie perceptible avec la situation de son écriture, les *écrans* ont en quelque sorte infusé le texte. Dans la nouvelle de Lem, ils ne se contentent plus de flotter à sa surface comme autant de détails invalidant les *marqueurs* qu'ils côtoient, ils en colonisent les profondeurs, déterminant l'organisation du texte à tous ses étages, suscitant une révision profonde de la convention générique qu'ils emploient, déterminant les axes narratologiques du récit et dictant la tonalité de l'expression.

V.7. Variations postales, une redéfinition des enjeux de la prose historique

V.7.1. Le costume historique, stratégie éventée

Il a été dit que l'écriture contrainte post-1968 négocie la *tension* sur laquelle elle s'érige en procédant à une *complexification volontaire* de l'organisation interne de son propos. Cette complexification permet de brouiller l'intention qui a présidé à la création d'une œuvre, la confusion qui en résulte lui offre la possibilité de nier de façon plausible la charge critique qu'elle renferme, ou du moins de minimiser l'importance des saillies acerbes qu'elle dissimule dans la masse de son texte. Si la science-fiction en tant que genre littéraire offrait des dispositifs simples d'opacification de la valeur référentielle de son texte, à savoir sa convention fondatrice de transfert de son action dans des

ailleurs et des autrefois distincts de notre présent, elle était rejointe dans ces facilités par la prose historique.

Nous avons souligné que le costume historique faisait partie des usages courants de la langue d'Ésope lors des périodes antérieures de privation de la souveraineté des nations polonaise et tchèque. Il s'agit dans ce cas d'établir une analogie lisible entre un passé, possiblement étranger, et un présent local. Le passé y est donc mobilisé comme une métaphore du présent dont les points de recouvrement symbolique sont signalés selon un savant dosage. Nous avons déjà rencontré deux variantes distinctes de cette stratégie de maquillage d'une analyse critique du présent sous les traits d'une représentation du passé.

Nous avons vu, avec Bocheński, que le passé pouvait être mobilisé comme un matériau énigmatique et lacunaire que l'on s'efforce de rassembler pour en reconstituer la cohérence. Néanmoins, dans cette variante, l'effort de reconstitution n'aboutit pas, il concède à l'histoire une part de mystère à tout jamais insoluble.

Nous avons ensuite vu, avec Šotola et Andrzejewski, que le passé pouvait être utilisé *a contrario* pour la transparence de l'analogie qu'il offrait avec le présent, comme un dédoublement costumé d'une réalité nue et immédiate. Cet emploi du matériau historique se jouait de la convention d'enfouissement du présent sous le passé en s'efforçant de réduire leur différenciation au strict minimum et confinant à une superposition parfaitement ajustée d'hier et d'aujourd'hui.

Néanmoins, ce jeu de déguisement du présent était désormais confronté à une double difficulté. D'une part, après s'être aminci jusqu'à la transparence, il avait quelque peu éventé son mécanisme et sa pratique réclamait dès lors un surcroît de prudence, une multiplication des *écrans*, laquelle devait se solder par des lourdeurs narratives préjudiciables à la qualité du texte. D'autre part, toute opacification de son jeu référentiel devait maintenant apparaître auprès de son public comme un repli de l'auteur en regard des audaces de la période précédente, une concession qui risquait de décevoir. La prose historique se retrouvait donc condamnée à évoluer vers de nouvelles formes qui se départiraient de ce jeu dévoilé de correspondance inter-temporel. Comment pouvait-elle y procéder tout en maintenant un rapport critique à son présent qui puisse soutenir une lecture censoriale ?

V.7.2. L'histoire comme lieu d'un rapport à la vérité

Dans son roman *Variations postales*, paru en 1972, Kazimierz Brandys a mis au point un type de prose historique tout à fait particulier qui se détache de la mécanique métaphorique sans pour autant abandonner toute prétention critique. Celle-ci n'exploite plus le passé comme une possibilité de représentation du présent, mais questionne plutôt la valeur des connaissances que nous en avons. Pour comprendre la genèse de cet usage différencié du matériau historique, il faut brièvement rappeler que, si toute œuvre littéraire est, en soi, un exercice de formulation d'une certaine vérité, celle de

Brandys a consacré à cette notion une attention toute particulière. Pour percevoir la maturation de cette question et comprendre les conséquences qu'elle a pu avoir sur la composition complexe de ses *Variations postales*, force est de revenir succinctement sur le parcours de Kazimierz Brandys en tant que prosateur.

V.7.2.1. La vérité monologique

Brandys a appartenu à la génération que l'on a qualifiée « des boutonneux », soit ces très jeunes écrivains qui firent leur entrée dans le monde des lettres au sortir de la guerre en portant haut l'étendard de leur récente conversion au communisme⁴⁶⁶. Le roman qui le fit connaître, *Le cheval de bois*, publié en 1946, en est un produit relativement exemplaire⁴⁶⁷. Il y dresse le portrait d'un jeune intellectuel incarnant l'ordre social de la II^e République, incapable de se retrouver dans les réalités d'après-guerre. L'ouvrage est de part en part idéologisé et la mesure de la dignité de chaque personnage est le reflet de l'orthodoxie de ses convictions. Ainsi l'auteur s'applique, avec une ferveur presque scolaire, à annexer l'entièreté des attitudes de ses personnages sur leur engagement politique. À ce stade de sa production, la *vérité* est donc le véritable *sujet* de son écriture, et tous les expédients du texte — personnages, événements, idées — ne sont que les outils dont elle se saisit pour se formuler. Lui-même n'est, au fond, qu'un prêcheur artistique de la vérité qu'il révère. Ainsi, une *vérité monolithique* fortement idéologisée s'exprime dans chaque mot de chacune de ses phrases et dans chaque réplique de chacun de ses protagonistes⁴⁶⁸.

V.7.2.2. La vérité dialogique

Comme d'autres, la fréquentation des cercles du pouvoir et les limitations de la liberté créatrice devaient progressivement l'amener à réviser la valeur de son engagement en faveur du communisme. Le produit littéraire de cette volte-face fut une nouvelle, *La défense du « Grenade »*, publiée en 1956, qui fit grand bruit⁴⁶⁹. Il y mettait en scène une troupe d'acteurs sommée par un dignitaire communiste, le docteur Faul, de jouer une pièce soc-réaliste médiocre malgré leur fascination pour le théâtre révolutionnaire d'avant-garde. Le personnage du docteur Faul était naturellement une variation sur le thème du docteur Faust. Il partageait avec son modèle d'avoir pactisé avec une puissance occulte — en l'occurrence le communisme — pour s'acquérir un savoir et une force de conviction hors normes. On retrouve ici, presque mot pour mot, l'association déjà

⁴⁶⁶ Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Op. cit.*. Varsovie : Prószyński i S-ka, pp. 45-46.

⁴⁶⁷ Brandys, Kazimierz. *Drewniany koń* [Le cheval de bois]. Varsovie : Czytelnik, 1946.

⁴⁶⁸ Le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine relevait déjà que, si un monologue pouvait accueillir un dédoublement de la parole qui le transformait en un échange dialogique, à l'inverse, des dialogues de protagonistes pouvaient se limiter à refléter la pensée monologique de leur auteur. Voir à ce sujet Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch ; Aucouturier, Michel et Todorov, Tzvetan. *Op. cit.*, pp. 107-115.

⁴⁶⁹ Brandys, Kazimierz. *Obrona « Grenady »* [La défense du « Grenade »]. *Twórczość*, n°1, 1956.

analysée de l'Inquisiteur ou du père Hampl avec le diable, à cela près que le docteur Faul semble, lui, conscient dès le début du caractère démoniaque de cette entente. À force de persuasion, Faul parvient à obtenir des acteurs qu'ils anesthésient leur sens esthétique au point de leur faire jouer les pièces les plus platement propagandistes. Cette nouvelle se distingue donc de sa production précédente en cela que, pour la première fois, le texte n'est plus le lieu de l'application mécanique d'une vérité indiscutable. Les débats qui se font jour entre la troupe d'acteurs et le docteur Faul sont l'occasion d'une interrogation de son fonctionnement. La vérité acquiert du relief avec son introduction dans une réflexion littéraire où personnages, événements et idées jouissent désormais d'une vie propre qui les met en capacité de formuler des discours d'opposition. En d'autres termes, le texte n'est plus le matériau dans lequel s'énonce une vérité unique mais est devenu le lieu d'une mise en contact d'opinions contrastées où *cette vérité s'objective*⁴⁷⁰. C'est par ce processus littéraire que Brandys questionne les mécanismes de l'institution d'une vérité totalitaire et en dénonce les effets.

V.7.2.3. La vérité éthique

Cette problématisation du rapport à la vérité évoluera au fil du temps pour se détacher de la seule interrogation de son passé stalinien et donner naissance à une interrogation plus générale sur le rapport à la vérité des individus pris dans les remous de l'histoire. Avec des nouvelles telles que *Entretien avec Ballmayer* ou *L'art d'être aimée* (1960), Brandys se penche sur la sincérité avec laquelle ses protagonistes s'attachent à une *vérité individuelle* malgré les secousses que traversent leurs existences⁴⁷¹. Le major Ballmayer, au centre de la première nouvelle, ne semble pas comprendre sa responsabilité dans le massacre qu'il a orchestré sur ordre du Führer : il a agi d'après les ordres de son État-Major et s'est donc conduit en soldat honorable. Et que l'éthique soldatesque puisse parfois se subordonner à des considérations étrangères à l'art militaire lui est tout à fait inconcevable. L'héroïne de *L'art d'être aimée*, elle, révèle progressivement les épreuves douloureuses et humiliantes qu'elle a dû traverser sous l'occupation pour dissimuler et protéger l'homme qu'elle aimait. Et la résilience dont elle a fait preuve sans que ses sacrifices parviennent pour autant à lui gagner son affection. Au contraire, la vaillance de l'héroïne fait naître chez son compagnon d'infortune un dégoût de sa propre lâcheté qui, finalement, le pousse au suicide.

⁴⁷⁰ Mikhaïl Bakhtine percevait la singularité de l'art romanesque dans sa capacité à instaurer un dialogue vertueux autour de questions cruciales pour les protagonistes qu'il met en scène dont la vérité, si elle ne s'objectivait pas, du moins s'obligeait à s'approfondir pour accueillir la compréhension de points de vue contradictoires. Voir Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch ; Aucouturier, Michel et Todorov, Tzvetan. *Op. cit.*, pp. 49-66.

⁴⁷¹ Brandys, Kazimierz. *Jak być kochana i inne opowiadania* [L'art d'être aimée et autres nouvelles]. Varsovie : Czytelnik, 1970.

Dans ces nouvelles, la vérité n'est plus la résultante de sa problématisation littéraire. Les personnages ne disposent plus du temps de la réflexion longue, il ne s'agit plus de représenter des vérités patiemment construites à force de lectures et de débats. Les protagonistes sont confrontés à des situations traumatiques et doivent prendre des décisions graves dans des laps de temps courts. Brandys n'y questionne plus la machinerie idéologique ; ce qu'il interroge, ce sont les *vérités fondamentales* qui se sont agrégées pour former la *loi éthique* à laquelle s'accrochent les personnages dans les *moments de trouble*. Il met en scène le dépouillement de leurs certitudes et s'interroge sur celles qui subsistent lorsque toutes les autres vacillent. Il n'est d'ailleurs pas fortuit que, pour ce faire, il recoure désormais à la narration à la première personne. Cette technique lui permet de recomposer l'*horizon subjectif* de son personnage et de représenter la façon dont celui-ci est confronté à des événements historiques dont nous, lecteurs, connaissons peut-être les tenants et aboutissants, mais qui se présentent à lui, participant du récit, comme un présent déroulant le fil d'une succession de dilemmes moraux. En somme, Brandys se détache ici des vérités que ses protagonistes professent pour s'attacher aux vérités qu'ils pratiquent. Ce basculement de perspective lui permet de mettre en lumière la complexité à laquelle doit se mesurer tout individu qui s'aventure dans le labyrinthe de l'histoire. Un peu comme s'il voulait formuler un appel à davantage de compassion pour la sincérité avec laquelle les individus — et possiblement lui-même — ont pu s'y égarer.

V.7.2.4. La vérité individuelle à l'épreuve de l'histoire

Si nous évoquons ces vérités intimes et éthiques et leur mise à l'épreuve au cours de l'histoire, c'est qu'elles se retrouvent à nouveau au cœur de son roman le plus célèbre, *Variations postales* (1972)⁴⁷². A ceci près que, dans cet ouvrage, Brandys interroge moins le fonctionnement de ces vérités minimales dans des conditions extrêmes que la façon dont elles se sont bâties au cours de l'histoire et nous ont été transmises au travers de notre culture.

Cet ouvrage, complexe, se compose d'un échange de lettres au sein d'une même famille, de père en fils, au fil de sept générations, couvrant une période de deux cents ans d'histoire polonaise, de 1770 à 1970. Chaque père adresse une lettre unique à son fils qui lui répond, avant de devenir père à son tour et de réinitier ce même processus avec son fils. Ainsi que le fait observer Marcin Wołk⁴⁷³, ces lettres semblent être le résultat — fictif — d'une sélection éditoriale au sein d'une correspondance plus volumineuse. Elles sont pourtant harmonieusement agencées et, de ce fait, ne requièrent pas de commentaires supplémentaires pour former un ensemble cohérent et intelligible.

⁴⁷² Brandys, Kazimierz. *Wariacje pocztowe* [Variations postales]. Londres : Aneks, 1972 (édition originale), 1989 (pour la réédition que nous emploierons).

⁴⁷³ Wołk, Marcin. *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa* [Le texte dans deux contextes. Narration à la première personne dans les romans de Kazimierz Brandys]. Torun : Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1999, pp. 15-17.

La narration se construit sur deux *axes*. Chaque paire de courriers échangée entre un père et son fils l'est dans un délai relativement court et constitue donc un *plan synchronique*, en quelque sorte *horizontal*, de déroulement du récit. Mais la superposition de ces plans synchroniques laisse entrevoir une série de motifs qui se poursuivent de génération en génération et tracent, par leur répétition, un *plan diachronique*, en quelque sorte *vertical*, de déroulement du récit. Ainsi, chaque couple de lettres constitue à sa façon une unité de récit, l'équivalent d'une nouvelle historique évoluant autour d'une problématique commune au père et au fils et portée par une stylisation remarquable du langage épistolaire d'époque. Mais celles-ci sont liées entre elles, au-delà de la filiation des protagonistes, par la réitération de faits passés.

Le récit comporte sept *plans synchroniques* composés par les échanges de lettres datées de l'an 1770, 1799, 1833, 1867, 1900, 1932 et 1970. On pourra noter la proximité entre ces dates et des événements capitaux de l'histoire de la Pologne tels que la Confédération de Bar initiée en 1768, le troisième partage de la Pologne de 1795, l'insurrection de novembre 1831, l'insurrection de janvier 1863, l'instauration du régime autoritaire de la *Sanacja* en 1926 ou encore la campagne antisémite et anti-intellectuelle de mars 1968. Ainsi, chaque plan synchronique, sans pour autant être un récit de ces événements historiques, baigne dans un climat particulier et se nourrit du sentiment d'une certaine intensité du temps présent.

Ce sur quoi nous voudrions concentrer notre attention est la véritable invention narrative que constitue l'introduction d'un *axe diachronique* dans le récit. Grâce à l'empilement des plans synchroniques successifs, Brandys donne à voir la façon dont l'*histoire des Zabierski* est transmise et se concrétionne comme une *vérité consensuelle* à chaque époque dépeinte. Pour représenter les inévitables glissements de cette mémoire, il lui faut des éléments illustratifs qui, par la répétition de leur déformation progressive, révèlent au lecteur le processus auquel on les soumet. Ces motifs récurrents sont nombreux et, en fonction de l'importance qu'ils présentent pour le récit, ils peuvent faire l'objet d'une réitération plus ou moins fréquente. Nous nous attacherons ici à l'analyse du plus central d'entre eux.

Dans le deuxième échange de lettres, qui a lieu entre Jakub et Seweryn en 1779, le père questionne son fils, en déplacement pour quelques jours à Varsovie, sur la situation de son plus jeune frère Michaś, envoyé à la capitale pour y parfaire son instruction. Celui-ci découvre que son frère est devenu l'objet de fascination d'une confrérie sectaire qui révère un nouveau messie revenu d'Orient, installé en Suisse, et considérant son frère comme le premier saint du culte qu'il s'efforce de mettre en place. La description que son frère donne de Michaś mobilise déjà toute une série de traits ascétiques qui suggèrent une prédisposition angélique : « je fus surpris de l'accommodement humble de son intérieur, que l'on n'aurait guère pu qualifier de misérable, bien qu'il fût empreint de

simplicité, comme monacal ; quoique non dépourvu d'une harmonie certaine⁴⁷⁴ », « me fixant de ses yeux où brillait la flamme de la bougie⁴⁷⁵ ». Cette prédétermination à incarner une spiritualité exaltée se trouve confirmée lorsque Michaś entre en transe lors d'une séance d'occultisme organisée par les guides de la confrérie chez qui il séjourne et auquel Seweryn s'est invité sans y avoir été convié. Au terme de cette séance, Seweryn est mis à la porte de la confrérie et perd toute trace de son frère.

Seweryn fait un aveu difficile dans la lettre qu'il adresse en qualité de père à son fils Jan Nepomucen. Il y fait le récit de sa participation à la campagne de Russie au sein des armées napoléoniennes. Il y révèle que lors de la retraite, blessé, il dut être amputé de la jambe droite. Laisse pour mort dans une église et gagné par la faim, son frère lui apparut dans un moment de fièvre, comme descendant depuis une falaise embrasée de lumière, et l'enjoignit à vivre dans la plénitude du présent. Après quoi, dans un ultime geste de survie, il se résolut à faire cuire et consommer sa propre jambe avant d'être secouru, à bout de forces, par une patrouille polonaise. Dix ans après ce sauvetage, alors que tous le croyaient mort, son frère regagna le domaine familial. Mais il semblait, lui aussi, avoir été durement éprouvé par le sort et ne se départit pas d'un mutisme total. Seweryn lui confia alors son désarroi et son projet de le faire accepter dans une institution de soins pour malades mentaux. Michaś, à sa grande surprise, lui répondit qu'il savait avoir été là pour lui dix ans plus tôt en Russie et qu'il fallait qu'il cesse de se culpabiliser : « Dis-moi, cher frère, pourquoi continues-tu de te ronger⁴⁷⁶? » Cette formulation équivoque déclencha chez Seweryn un accès de fureur tel qu'il lui asséna une gifle. Michaś se donna la mort le soir même avec le canon que son grand-père avait laissé dans la chapelle qu'il avait érigée en honneur du règne animal (le motif de l'attachement au monde animalier en général, et à la figure du singe en particulier, étant l'une des autres récurrences qui traverse les générations).

Son petit-fils, Hubert, livre l'une des clefs de cette énigme lorsque dans sa lettre de 1867, il fait mention de l'existence d'une Zabersky Valley, à proximité du désert de Mohave, dans la Vallée de la Mort, où se serait installé vers 1810 une communauté de croyants étranges, mi-fouriéristes, mi-bouddhistes, guidé spirituellement par un certain Michael⁴⁷⁷. La communauté aurait été mise à mort par les Indiens à l'exception du dit Michael dont le charisme magnétique leur fit craindre que son

⁴⁷⁴ Kazimierz Brandys. *Wariacje pocztowe*. Londres : Aneks, 1989, p. 32. (Les pastiches stylistiques d'époques diverses ont, semblerait-il, quelque peu effrayé les traducteurs français. Aucune traduction publiée n'existe à ce jour pour cet ouvrage. Les extraits cités dans notre analyse ont donc été traduits par nous.)

[(...) zastanawiony byłem skromnym moderunkiem urzędzenia, które nie to by nędzne, jeno prostotą cechowane, zakonną jakoby ; lecz i nie bez gustownej harmonii.]

⁴⁷⁵ Kazimierz Brandys. *Ibid.*, p. 33.

[(...) wpatrując się we mnie oczami od płomienia świecy błyszczący (...)]

⁴⁷⁶ Kazimierz Brandys. *Ibid.*, p. 54.

[Powiedz mi bracie, czemu ty dalej pożerasz siebie ?]

⁴⁷⁷ Kazimierz Brandys. *Ibid.*, pp. 87-88.

esprit ne revienne de l'au-delà pour les hanter. Celui-ci erra longtemps dans la vallée après le massacre de sa communauté avant de disparaître sans laisser de trace.

Le petit-fils de Hubert, Julian, médecin de profession, écrit à son fils en 1932 pour l'aviser du scandale qui vient de se produire dans la station thermale qu'il a fait construire sur leur domaine familial et le conjurer de ne pas donner foi à la campagne de presse qui risque de s'abattre sur son institution et sa personne. Il y relate avoir été témoin de l'apparition d'un martyr en chemise blanche tâché de sang dans les bains qu'ils viennent d'installer dans l'ancienne chapelle de leur aïeul. Suite à cette apparition, du sang a commencé à s'écouler entre les carreaux des bains fraîchement posés. Très vite, la ferveur populaire s'empare de ce qu'elle acclame déjà comme un miracle et une procession est prévue pour venir assister à l'écoulement du sang martyr. Cependant, les travaux de rénovation ne sont pas tout à fait achevés et un camarade politicien de Julian se propose de mettre à sa disposition un groupe de détenus politiques. Ceux-ci sont toujours à l'ouvrage lorsque la procession se présente au domaine. Or, le miracle n'a pas lieu, les bains restent désespérément secs et la foule, en proie à un mouvement de rage collective, réclame que l'on répande le sang martyr. Ils se saisissent alors de l'un des détenus et le sacrifient sur l'autel improvisé des bains thermaux.

Enfin, son fils, Zyndram, sculpteur, partisan de l'Armée Nationale sous l'occupation et survivant des camps, écrit en 1970 à son fils Jacek, vivant aux États-Unis, qu'il lui est apparu dans un rêve, perché au sommet d'une falaise rouge, et qu'il a alors décidé de s'inspirer de ses traits pour la figure de l'ange de la crèche qu'il prévoyait de réaliser. Par ailleurs, il évoque à plusieurs reprises le voyage que son fils envisage d'entreprendre dans la vallée de la mort du désert Mohave.

V.7.2.4.1. L'histoire comme mensonge commun à usage général

De façon plus générale, cette dernière lettre se distingue des précédentes. Zyndram s'en excuse d'emblée : « Où est la syntaxe qui nous venait en aide ? Autrefois, il y a longtemps. Les mots dans lesquels on marchait comme dans des pantoufles. Je ne sais pas écrire de façon paternelle. Il me manque une forme⁴⁷⁸ ». Il s'affranchit donc de tout récit linéaire. L'expression y est hachée, la construction erratique, la progression hélicoïdale. Il donne le sentiment de s'enfoncer par cercles concentriques vers une vérité qui s'exprime à contrecœur. Pour ce faire, il opère par associations d'idées, bondissant d'une digression à une autre. Cette forme éclatée et fragmentaire permet à Brandys de rassembler dans cette dernière lettre tous les *films diachroniques* qu'il a patiemment tressés à travers les plans synchroniques de son récit et de les nouer en une trame cohérente organisée autour de la *figure de l'ange*.

⁴⁷⁸ Kazimierz Brandys. *Ibid.*, p. 135.

[Gdzież ta składnia, która nas wyręczała ? Kiedyś, dawniej. Słowa, w których chodziło się jak w bamboszach. Nie umiem pisać po ojcowsku. Formy mi brak.]

Cette dernière lettre se donne donc comme l'une des clefs d'interprétation des thèmes qui rythment la saga familiale. Le nom de ce dernier correspondant, Zyndram Zabierski, n'est d'ailleurs autre que l'anagramme de Kazimierz Brandys, un jeu textuel qui indique assez la proximité entre ce personnage et son auteur. Au cours de sa missive, Zyndram essaie d'expliquer à son fils le rapport conflictuel qu'il entretient avec l'idée de vérité. Il insiste sur le fait que celle-ci a une épaisseur historique, qu'elle est composée d'un ensemble de récits qui nous sont transmis en héritage par les générations qui nous précèdent. Or, cette transmission souffre des déformations que ses usages lui impriment. Le passé est redéfini à chaque époque comme un *mythe compensatoire* qui adoucit autant qu'il anoblit les difficultés du présent. Ainsi, par exemple, Zyndram, ancien résistant fait captif et interné dans un camp de concentration est surnommé « Major » par ses connaissances, un grade qu'il n'a en réalité jamais acquis et dont ses proches le gratifient comme d'une mesure indemnitaire pour les souffrances qu'il a connues. Il tire de ce détail anodin un constat plus général :

Je voulais l'éclairer sur une certaine manipulation : le passé s'hérite sous la forme d'un mensonge commun à usage général. Le moment où l'histoire advient est généralement insouciant. Dans le passé, je n'étais pas major mais ils ont reçu notre passé comme un scénario avec nous dans les rôles de majors. Et dans ce pluriel, il y a déjà une manipulation de l'histoire. Le film verra le jour — moi, je mourrai. Et j'emporterai avec moi ma vérité individuelle. Elle ne pourra être prise en compte qu'après un certain temps. Quand l'histoire aura séché et se sera agglomérée avec la culture, alors il sera possible d'y apposer ma vérité — mais comme art. Alors seulement⁴⁷⁹.

Brandys, par le truchement de son narrateur, introduit donc une opposition importante entre une *vérité contemporaine et individuelle*, soit la *perception subjective* par une personne des faits qui composent son existence, et une *vérité historique et collective* qui serait le fruit d'un processus de *déformation méliorative de la mémoire*. En somme, à mesure que les faits historiques s'éloignent dans le temps, ils perdent en précision ce qu'ils gagnent en majesté. Tandis que les aïeux se retirent vers le néant de l'oubli, l'ombre de leur silhouette s'étire pour intimider leurs descendants.

V.7.2.4.2. L'art, outil de restitution des vérités individuelles

Cette vision pourrait sembler irrémédiablement pessimiste si elle ne se prévoyait pas une issue : *l'art demeure un moyen de se projeter dans le passé pour en faire l'expérience au présent*. Autrement dit, l'art permet de transporter le lecteur dans un passé en cours de déroulement afin qu'il y assiste à la vérité individuelle qui a donné naissance à la vérité collective dont il a héritée. C'est là

⁴⁷⁹ Kazimierz Brandys. *Wariacje pocztowe*. Londres : Aneks, 1989, p. 137. (Les traductions, pour cette ouvrage, sont de l'auteur de l'article.)

[Chciałem mu wyjaśniać pewną manipulację : przeszłość się dziedziczy w postaci wspólnej nieprawdy dla powszechnego użytku. Moment stawiania się historii jest zwykle lekkomyślny. W przeszłości nie byłem majorem, ale oni dostali naszą przeszłość jako scenariusz z nami w role majorów. I w tej liczbie mnogiej jest już manipulacja historii. Powstanie film — ja umrę. I ze mną odejdzie moja prawda pojedyncza. Można ją będzie uwzględnić po pewnym czasie dopiero. Gdy historia obesznie i sklei się z kulturą, wtedy będzie można nanieść moją prawdę — ale już jako sztukę. Wtedy dopiero.]

le sens du *croisement* opéré au sein de ce roman entre les *axes synchronique* et *diachronique* : si la succession des missives permet de replonger le lecteur à chaque courrier dans un nouveau présent, chacun de ces présents est aussi une occasion de contempler le passé qui le précède. Ainsi, à mesure de sa progression dans l'ouvrage, le lecteur peut donc confronter les évocations de l'histoire familiale avec les faits qu'il a lus sous la plume de leurs aïeux, et ainsi constater l'inflation de la noblesse qu'on leur accorde. Ce télescopage chronique entre la *vérité collective* et la *vérité individuelle* opère comme un système de relevé des distorsions croissantes de la mémoire collective. Chaque occurrence révèle un écart grandissant entre la perception subjective de l'histoire individuelle, souvent empreinte d'une certaine amertume pour les échecs qu'elle a connus, et la remémoration enjolivée de ce même épisode, tendant vers une réécriture héroïque de sa généalogie.

A ce sujet, la construction de la *symbolique de l'ange* dans le récit est tout à fait caractéristique. Michaś est tout d'abord un être humain de chair et d'os qui intègre une secte, en devient le premier chapelain puis s'élance dans une aventure hasardeuse qui s'achève avec le massacre de ses coreligionnaires. Mais les membres de sa famille ne traitent pas cet événement comme un fait rationnel, une somme de causalités ayant mené à une conclusion aussi funeste que prévisible. Les évocations qu'ils en font laissent entendre qu'ils ont surmonté ce traumatisme en le transformant en un *récit martyrologique* que son issue tragique a achevé d'anoblir. On ne peut manquer de noter l'analogie avec la tendance de l'historiographie polonaise, d'inspiration romantique, à convertir les défaites factuelles en victoires morales, faisant par la même l'économie de la douloureuse analyse de leurs causes. Ainsi, à mesure que le temps passe, la figure historique de Michaś s'estompe, les reliefs de sa biographie disparaissent pour laisser place à des *avatars ectoplasmiques*, des échos lointains d'une mythologie familiale dont on a perdu le point d'origine mais qui continue de hanter les esprits. Et si son frère Seweryn lui prêtait des talents miraculeux qui lui auraient permis de l'assister au cœur de son désespoir, son arrière-arrière-petit-neveu Julian croit déjà tenir de source sûre qu'il aurait personnellement conduit les indiens dans leur lutte pour leur indépendance. Et voici comment, en quatre générations, le jeune frère manipulable embarqué dans un fiasco mystique est devenu un héros militaire, défenseur des peuples opprimés.

V.7.2.4.3. Le musée-mausolée de l'histoire polonaise

L'*alter ego* romanesque de l'auteur, Zyndram, est le plus sensible aux risques que comportent ces travestissements mémoriels. Lors d'une soirée de beuverie, il est soudainement confronté à un embaumement laudatif du passé qui apparaît comme une transposition physique de cette tendance historiographique. Après avoir suivi, passablement saoul, un étudiant rencontré dans un bar pour revendre sa statue d'ange en glaise au prêtre d'une paroisse proche, il se retrouve en train de visiter

un ancien cachot où un historien amateur a entassé des reliquats de l'histoire nationale. Cette visite l'indispose au plus haut point :

Il y avait un certain magnétisme dans ce kitch. Je t'ai dit que la véritable pacotille charrie quelque chose de licencieux, quelque chose des rêves lubriques. En même temps qu'un spiritisme de graphomane. Dans la pacotille puissante et authentique on retrouve les esprits de nos aïeux. Et c'est ça qui m'a paralysé, tu comprends, ça m'a tellement saisi, cette pacotille spectrale, naturaliste. Je sentais l'odeur d'huile brûlée autant que mes aigreurs d'estomac, j'en ai été pris de nausée. [...] Après cette nuit, je me suis senti caricaturé. Par moi-même, devant moi-même. Ce type m'a vidé de quelque chose, il m'a éviscéré pour pendre mes entrailles à des crochets comme de vulgaires saucisses. C'est pour ça que j'ai commencé à les injurier. [...] J'étais à l'agonie pendant une semaine, geignant rien qu'à leur souvenir. Et cette pensée atroce que moi aussi je charrie ce genre de cachot-mausolée ! Un cabinet de curiosité — avec ses chaînes, ses moustaches et sa main de cire ! Que moi non plus je ne peux m'offrir rien d'autre que ce culte des ordures, que je ne suis bon qu'à receler des reliques plus ou moins kitchs⁴⁸⁰.

Le musée est, en effet, le lieu dans lequel l'historiographie prend corps. Il est l'illustration de la façon dont la mémoire collective se structure. Sa fonction est de procéder à la réunion et l'agencement d'objets chargés d'une signification historique dont la procession sert de script minimal à l'histoire d'une communauté. Dans le discours public, cette narration se contente généralement d'affleurer par bribes, sorte de serpent de mer dont quelques anneaux émergent au hasard de ses ondulations. Le musée, en revanche, est le lieu de son exposition, au propre comme au figuré. Toute sa masse immergée est alors extraite des eaux pour être offerte au regard. Par la densité de l'expérience qu'elle propose, l'exposition peut saturer la disponibilité de son public à ce type de récit. Dans le cas présent, Zyndram se confronte pour la première fois à la mémoire collective de sa communauté (tant familiale que nationale) présentée dans son ensemble.

Or, son premier constat est que cette mémoire collective est incroyablement *kitch*. Elle est pleine d'une pacotille criarde qui ne fait aucun mystère de son état. En tant que telle, elle est une invitation à une *duperie consciente* puisqu'elle récuse d'emblée toute prétention à l'authenticité et affiche une artificialité évidente. Il n'est donc pas question de reconnaître une rationalité à cette narration, il s'agit d'y *croire*, et d'y *croire* pour profiter des promesses « lubriques » que son lustre renferme, d'atteindre à la transe qu'elle annonce. Or, la croyance n'est pas du domaine de la raison,

⁴⁸⁰ Kazimierz Brandys. *Op. cit.*, pp. 138-39.

[W tym kiczu był magnetyzm jakiś. Mówiłem ci, że prawdziwa chała ma w sobie coś wyuzdanego, coś z rozwiązanych marzeń. A zarazem spirytyzm grafomański — w prawdziwych, potężnych chałach straszą duchy przodków. I to mnie obezwładniło, rozumiesz, to mnie tak wangażowało, ta chałowatość widmowa, naturalistyczna. Czulem swąd oleju i zgagę, chciało mi się rzygać. [...] Po tej nocy czulem się skarykaturowany. Sam przez siebie, przed sobą. Opróżnił mnie z czegoś ten facet, wnętrzości ze mnie wyjął i porozwieszał na haczki jak kiszki. Dlatego lżyć je zacząłem. [...] Dogorywałem przez tydzień, na samo wspomnienie jęcząc. I ta myśl koszmarna, że ja też noszę w sobie taki loch-mauzoleum ! Gabinet osobliwości — z łańcuchami, wężami i woskową ręką ! Że mnie także na nic innego nie stać, tylko na kult odpadków. Na chronienie w sobie relikwii mniej lub bardziej kiczowatych.]

elle s'exempte d'emblée de tout impératif de cohérence et s'autorise tous les accommodements propres à l'enjoliver. En somme, ce *kitch* est le signe de la licence que la mémoire collective s'auto-décerne, et son évidence — la garantie que tout croyant sera automatiquement piégé comme complice d'un mensonge dont il ne pourra prétendre avoir ignoré la nature.

Ce qui choque encore plus Zyndram, ce n'est pas l'existence de ce *kitch* en tant que tel (qu'il avait fort bien pressenti), c'est l'attrait mêlé de répulsion qu'il ressent à son égard et qui lui indique qu'il est lui-même partiellement *disponible* à ce *kitch*, pas seulement en tant que son récipiendaire mais aussi en tant qu'agent, en tant que potentiel colporteur de la pacotille qu'il contient. Ce qui le distingue toutefois de ses contemporains, c'est la lucidité avec laquelle il identifie soudainement ce musée pour ce qu'il est — un *cachot-mausolée*. En d'autres termes, Zyndram prend conscience, en assistant à sa densification muséale, que la mémoire collective dont il a héritée est tout à la fois un *mausolée*, soit un lieu d'entreposage des morts que l'on ne veut pas laisser mourir pour se ménager la possibilité de les invoquer au besoin, et une *prison*, soit le lieu d'une incarcération des jeunes générations dans une narration mensongère qui les piège à reproduire un héroïsme qui n'a jamais eu cours. L'épisode de fièvre qui fait suite à cette prise de conscience correspond au *topos* classique de l'humeur corrompue que l'on suinte, de la purification douloureuse d'une part constitutive de soi. Il signale que Zyndram veut se délester de cette pacotille mémorielle et ainsi *rompre la chaîne de sa transmission*.

V.7.3. Le roman historique comme une historiographie des défaites

Cette considération historiographique était fort probablement conçue comme une réponse à la campagne de mars 1968 qui, sous couvert de patriotisme, s'était fait fort de démasquer les « cosmopolites » et les « pseudo-intellectuels » qui osaient proposer des lectures critiques du passé polonais. Brandys dénonçait avec ce roman le risque qu'il y a à transformer, dans la mémoire collective, les échecs en victoires : à procéder de la sorte, on crée les conditions de la répétition de ces erreurs ; à agir ainsi, on produit les fantômes qui reviendront nous hanter un jour.

C'est en cela que ce roman s'exposait à des difficultés censoriales, pour la critique latente qu'il confrontait au discours historiographique du pouvoir.

V.8. Un censeur crédule ?

Ces analyses nous laissent cependant aux prises avec un certain nombre de questions que nous avons volontairement mises de côté jusqu'à présent. Le contexte n'était-il perçu comme déterminé par sa censure que par le lectorat public ? Ou le censeur avait-il conscience, lui aussi, de l'existence

des jeux analogiques qu'induisait sa présence au sein du processus de communication ? Et s'il en avait conscience, alors pourquoi ne s'opposait-il pas à ces représentations analogiques supplétives ?

La représentation analogique supplétive de la réalité politique n'avait de sens que si elle parvenait à se faire publier. Il fallait donc qu'elle obtienne l'*imprimatur* de la censure. Dans le cas des romans que nous avons étudiés, ils l'obtinrent, nonobstant la langue d'Ésope qui les irriguait. Doit-on pour autant considérer que cette langue d'Ésope avait effectivement dupé la vigilance censoriale ? Nous voudrions ici nous inscrire en faux contre une conception véhiculée un temps par l'histoire littéraire. Sans revenir aux détails de la structure interne de l'institution censoriale, il convient de rappeler que ses fonctionnaires disposaient d'une assez bonne érudition littéraire et qu'ils avaient développé des compétences herméneutiques que reflètent les recensions d'ouvrages que l'on peut consulter dans leurs archives respectives⁴⁸¹. L'historien de la littérature polonaise Kajetan Mojsak concluait au terme de son étude des recensions censoriales émises au sein du Bureau général de contrôle de la presse, des publications et des spectacles :

Dans la perspective de la thématique que j'ai choisie, un fait apparaît comme crucial, à savoir que contrairement aux opinions attribuant à la forme que constituait la langue d'Ésope une « résistance » politique et culturelle, l'inspection des archives de la censure contraint à disqualifier cette perception comme illusoire. Dans la plupart des cas, elle était parfaitement lisible pour la censure et se déroulait *de facto* — à l'encontre des fondements mêmes de « l'ésopésime » — le plus souvent avec l'autorisation du censeur⁴⁸².

Il est donc tout à fait exclu qu'ils aient été dupes des faux-semblants de conformité qu'ils révisaient. Mais peut-être faut-il poser la question autrement : quels bénéfices les censeurs pouvaient-ils escompter de la dénonciation de la langue d'Ésope ? Il faut ici prendre en considération divers

⁴⁸¹ Pour une étude des approches individuelles des censeurs aux œuvres, voir les études de Darnton, Robert. trad. Sené, Jean-François. De la censure : Essai d'histoire comparée. Paris : Gallimard, 2014, pp. 179-288 ; Mojsak, Kajetan. Cenzura wobec prozy nowoczesnej 1956 - 1965 [La censure vis-à-vis de la prose moderne 1956 - 1965]. Varsovie : Instytut literackich badań PAN, 2016, pp. 36-44 ; Pawlicki, Aleksander. Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965-1972. Instytucja i ludzie. [Gris total. La censure aux cours des années 1965-1972. Institution et personnes]. Varsovie : Wydawnictwo Trio, 2001, pp. 85-96 ; Šámal, Petr. Cenzorka jako čtenářka. Literární kompetence a zájmy referentky HTSD [La censeure comme lectrice. Les compétences et intérêts littéraires d'une référente de l'Administration Générale de Supervision de la Presse]. in eds. Michael Wögerbauer, Petr Píša, Šámal, Petr. Pavel Janáček et al. in V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014 (Svazek II / 1938 - 2014) [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1749-2014 (Tome II / 1938 - 2014)]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 1253-1270.

⁴⁸² Mojsak, Kajetan. *Op. cit.*, p. 42.

[Z perspektywy podjętego przez mnie tematu kluczowy wydaje się jednak fakt, że wbrew opiniom przypisującym językowi ezopowemu jako formie politycznego i kulturowego « oporu » wgląd w cenzorskie materiały każe myśleć o nim raczej jako o złudnej, tj. w większości przypadków doskonale czytelnej dla cenzury, która de facto — wbrew samym założeniom « ezopowości » — rozgrywa się zazwyczaj za przyzwoleniem cenzora.]

éléments, d'ordres *psychologique, institutionnel, rhétorique et politique*. Permettez que nous procédions suivant cet enchaînement.

Des historiens comme Aleksander Pawlicki, Robert Darnton, Kajetan Mojsak ou Petr Šámal se sont essayés — chacun suivant une approche différente — à esquisser un *portrait psychologique* du censeur type, tâchant de comprendre ses motivations ainsi que sa compréhension de sa mission institutionnelle⁴⁸³. Les résultats diffèrent sur des points mineurs mais se rejoignent dans le constat général qu'à compter du basculement post-totalitaire, le censeur a commencé à s'expliquer son ingérence dans le processus de production des romans — fortement questionnée sur le plan éthique — en invoquant la responsabilité des échelons supérieurs de sa hiérarchie qui le contraignaient à ces interventions. Par contraste, les censeurs se voyaient comme des *tuteurs bienveillants des lettres* qui en guideraient les pupilles à travers un processus administratif hérissé de pièges. Le censeur n'était donc plus un idéologue imbu de pureté qui traquait la moindre manifestation d'hétérodoxie pour en extirper la racine. Les témoignages s'accordent à composer l'image d'un censeur attaché aux œuvres qui lui étaient soumises et qui, pour peu qu'il ne reçoive pas de consignes spécifiques concernant la prohibition des propos allusifs, allait parfois jusqu'à minorer sciemment l'impact de certains passages plus caustiques, voire à en dresser le plaidoyer préventif de façon à faciliter leur validation par les comités de planification annuelle des sorties éditoriales⁴⁸⁴.

Le second aspect est le nécessaire complément du premier. Les censeurs ne se distinguaient malgré tout jamais par un exercice de leur liberté qui excéderait les limites définies par leur institution. S'ils cherchaient parfois à faciliter l'obtention d'un *imprimatur*, ce n'était jamais au péril de leur propre situation. Dès lors, les manifestations de bienveillance étaient strictement circonscrites au *périmètre de permissivité* défini par leur bureau central. Or, celui-ci semblait avoir fait le choix d'un modèle autoritaire de censure qui sacralisait un noyau idéologique comparable à la sphère du sacré, c'est-à-dire soustrait à tout débat public et mobilisable par ses seuls prêtres attitrés. Dans le cas du communisme post-totalitaire, ce cœur idéologique était articulé autour d'idoles, des figures creuses qu'il fallait vénérer sans que la piété n'eût besoin d'être sincère⁴⁸⁵. Ces idoles étaient les *notions centrales de la discipline partisane*, soit l'autorité du Premier secrétaire, le rôle dirigeant du Parti et le partenariat stratégique avec l'URSS. Si une œuvre s'écartait du réalisme socialiste tardif,

⁴⁸³ Voir la note de bas de page 466.

⁴⁸⁴ Kajetan Mojsak dresse d'ailleurs un catalogue de ces stratégies censoriales de plaidoyers en faveur des ouvrages. En même temps qu'il observe un reflux des stratégies conservatrices d'incrimination systématique des ouvrages, il note une tendance croissante au recours à des stratégies de défense du texte telles que la stratégie « universalisante », « historicisante-relativisante », « didactico-approbatrice », « bagatellisante » ou même « libérale » qui consistait à dresser un procès discret à la raison d'être de l'institution censoriale. Voir Mojsak, Kajetan. *Op. cit.*, pp. 36-40.

⁴⁸⁵ Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al. *Op. cit.*, p. 48.

l'institution censoriale disposait de toute une série de mesures spécifiques de dévaluation qui visaient à en restreindre le prestige et l'audience (limitation du nombre de copies, absence de promotion, silence de commande des critiques, restriction des points de distribution et compression de l'agenda des ventes⁴⁸⁶) mais ne réclamait pas l'interdiction formelle de sa parution. En revanche, si une œuvre *blasphémait* à l'encontre de ces *idoles*, son accès au réseau officiel de publication s'en trouvait immédiatement compromis. Dans l'opinion du Parti, autoriser pareille profanation équivalait à *désacraliser ces idoles*, soit à les renverser de leur position en aplomb du canon pour les plonger dans les échelons inférieurs des valeurs ouvertes à débat. C'était donc la structure même du canon, et partant de l'ordre politique qu'il soutenait, qui se trouvait ainsi mise en question. Dans la perspective immobiliste qui caractérisait le Parti post-68, pareil geste ne pouvait souffrir la moindre tolérance.

D'autre part, les tropes opérant *in absentia* posaient un problème *rhétorique* au censeur. Puisqu'elles ne désignaient pas formellement le terme comparé de l'analogie qu'elles esquissaient, c'est au censeur qu'il incombait de valider cette équivalence⁴⁸⁷. Or, ce faisant, il était obligé d'admettre qu'en tant que lecteur, il avait lui-même effectué un rapprochement entre la situation dépeinte, laquelle était généralement lugubre à souhait, et le présent dont il était pourtant supposé défendre les vertus. L'auteur pouvait ensuite nier catégoriquement toute intention référentielle à son texte, localisant ainsi le rapprochement fautif dans l'interprétation de son censeur, lequel deviendrait donc justiciable de sa perception négative du présent. Le censeur était donc confronté à un dilemme auquel la passivité et une cécité feinte garantissaient l'issue la moins coûteuse.

Enfin, le Parti avait scellé un *pacte tacite* avec sa population suivant lequel il s'engageait à élever son niveau de vie en échange de son retrait des affaires publiques. L'un des pans de l'agrément du quotidien de sa population était l'amélioration des produits culturels qu'il mettait à sa disposition. Il dut donc relâcher le corset trop étroit de la création pour commencer à offrir des ouvrages qui ne relevaient plus d'un schématisme rébarbatif.

Autre gain politique de cette situation : en disant ce qu'ils avaient à dire tout en respectant la structuration interne du canon, soit en n'enfreignant pas la règle d'inviolabilité de son cœur idéologique sacré, les auteurs se livraient à une *transgression modérée*, soit une infraction autolimitée, laquelle renseignait le pouvoir sur les objections qui couvaient à son égard sans que celles-ci s'acquièrent jamais la force d'une mise en cause publique. La langue d'Ésope était donc d'autant mieux comprise et décodée du pouvoir qu'elle constituait pour lui une *source prolifique*

⁴⁸⁶ Deleixhe, Thibault. *Op. cit.*, pp. 91-92.

⁴⁸⁷ C'est ce que note, par exemple, Jan Błoński à propos du parcours censorial de la pièce *Policja* de Sławomir Mrożek dans son livre Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka [Toutes les pièces de Sławomir Mrożek]. Cracovie : Wydawnictwo literackie, 1995, pp. 269-281.

d'informations sur ce qui pourrait bien un jour s'agréger en un reproche politique, s'offrant ainsi une vaccine qui lui permette de mûrir une riposte.

De la même façon, cette tolérance pouvait d'autant mieux feindre la bienveillance que les littérateurs se désarmaient en quelque sorte eux-mêmes tout en se jouant la *comédie de l'audace*⁴⁸⁸, se laissant accroire qu'ils s'étaient joués d'un système qui se jouait tout autant d'eux et qu'en agissant de la sorte, ils s'étaient acquis de haute lutte une marge de liberté où installer leur art. Cette illusion de liberté faisait alors office de *portion de rationnement* pour un groupe social qui s'en montrait avide, offrant la possibilité au pouvoir de contenter à moindre frais un appétit aiguisé par le manque. En somme, comme Foucault le soulignait : « La limite et la transgression se doivent l'un à l'autre la densité de leur être : inexistence d'une limite qui ne pourrait absolument être franchie ; vanité en retour d'une transgression qui ne franchirait qu'une limite d'illusion ou d'ombre. Mais la limite a-t-elle une existence en dehors du geste qui glorieusement la traverse et la nie⁴⁸⁹? » Ainsi, en tolérant une transgression apeurée par sa propre audace, le pouvoir autorisait la *répétition d'un geste qui soulignait sa propre limite*, s'efforçant de démontrer qu'il ne voulait être rien de plus que ce qu'il donnait à voir de lui-même, et donc sacrifiant comme par avance l'idée d'une parole débridée, d'un discours dégagé de tout ancrage dans la négativité d'une contestation, ce qui équivalait encore à évoluer dans l'orbite du pouvoir décrié, à subir ce que Havel décrivait comme sa *gravitation*⁴⁹⁰.

C'est pourquoi il nous faut écarter la vision volontiers héroïque d'un auteur à l'écriture agile et retorse qui parviendrait à combiner ces qualités pour déjouer la sentinelle censoriale placée à la lisière de son ouvrage. Il faut plutôt considérer un processus où censeur et auteur, dans la relation teintée d'opposition qui les rassemblait, s'efforçaient de profiter respectivement de l'autre et s'inscrivaient malgré eux dans un *lien d'interdépendance* qui les contraignait à un *équivoque négocié* du langage artistique. Le surcroît d'organisation du texte, comme la sophistication opacifiante de son propos, acquièrent au sein de cette relation une *dimension de courtoisie*, signal du respect des règles de l'échange, plutôt que celle d'une ruse qui exclurait l'un des deux interlocuteurs de sa compréhension.

⁴⁸⁸ Le sociologue Bogusław Sułkowski affirmait des jeux littéraires qui ambitionnaient de tromper la vigilance censoriale qu'ils se déroulaient « à la frontière du rituel creux qui démoralise les auteurs, les critiques et le public sous l'œil du censeur hypocrite » [na pograniczu jałowego rytuału, który demoralizował autorów, krytyków i publiczność pod okiem obłudnego cenzora]. Voir Sułkowski, Bogusław. « Ten przeklęty język ezopowy » : O społecznych mechanizmach komunikacji cenzurowanej [« Cette maudite langue d'Ésope » : des mécanismes sociaux de communication censurée]. in Kostecki, Janusz et Brodzka, Alina (ed.). Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne [Écriture — systèmes de contrôle — circuits parallèles]. Varsovie : Biblioteka Narodowa, Instytut Książki i Czytelnictwa, pp. 283-284.

⁴⁸⁹ Foucault, Michel. Préface à la transgression. in Critique, n° 195-196 : Hommage à G. Bataille, 1963, pp. 751-769.

⁴⁹⁰ Havel, Václav. Le pouvoir des sans-pouvoir. (1978) in Havel, Václav. Essais politiques. Paris : Calmann-Lévy, 1989, p. 76.

V.9. L'inclination orphique du roman censuré

En introduction de ce chapitre, nous avons indiqué que nous reviendrions plus tard sur les conséquences politiques du recours à la langue d'Ésope. Comme nous l'avons vu, la langue d'Ésope ne constitue pas un acte de rupture avec la sphère officielle de publication, et donc avec le canon autoritaire qu'elle entretient. Tout au plus s'essaie-t-elle à réviser certaines des *valeurs intermédiaires* (son rapport à l'histoire, son rapport à la raison, à l'utopie, etc.) appartenant à la *sphère profane* de ce canon. Néanmoins, jamais elle n'ose s'en prendre à sa *valeur consacrée*, à savoir l'autorité du Parti. En continuant de jouer le jeu selon les règles établies par ce dernier, les auteurs servaient malgré eux de gages d'ouverture du régime au pluralisme d'opinions, gages d'autant plus regrettables que cette ouverture s'opérait en trompe-l'œil, puisque des pans idéologiques entiers en étaient retranchés. Il nous faut ici constater que, malheureusement, l'écriture interlinéaire ne constituait pas un élément d'érosion, mais plutôt de consolidation, de la légitimité du pouvoir, et cela en perpétuant un canon autoritaire au sein duquel elle acceptait de résider à un échelon profane, lequel s'inscrivait dans un rapport de domination consentie qui consacrait son innocuité et le privait de toute force mobilisatrice par le spectacle de son échec anticipativement concédé⁴⁹¹.

Un autre aspect qui est, nous semble-t-il, trop peu débattu quant à cette écriture interlinéaire est le *degré de sophistication* qu'elle avait atteint et le rétrécissement subséquent du lectorat qui était en mesure de reconstruire son propos latent. Nous pouvons témoigner, en tant que lecteur exoculturel de ces deux littératures, et ayant donc eu parfois à pâtir d'un déficit naturel de références qu'il nous a fallu combler, que ce mouvement frénétique de va-et-vient entre un ailleurs fictif et un ici du lectorat-cible ne s'effectue pas sans une certaine déperdition du sens. Et si nous entendons bien — ainsi que les témoignages le confirment — que le lectorat avait affiné ses compétences herméneutiques en rythme avec ses auteurs, force est de constater que ces témoignages sont souvent issus de la plume d'autres littérateurs, soit de gens de lettres qui avaient érigé cette pratique en métier. Nous doutons donc que cette règle ait été aussi extensible et universelle que ce que l'on en a dit. D'autres critiques et essayistes, Julian Kornhauser et Adam Zagajewski, pourtant peu soupçonnables de carence en érudition comme en finesse de lecture, parvenaient d'ailleurs à cette même conclusion dès 1974 :

L'oscillation opère donc ici comme un mouvement depuis une réalité vers une autre. Dans ce cas, il s'agit parfois de deux réalités effectivement séparées par le temps historique, [...] et parfois — et cette situation est plus fréquente — la seconde réalité n'est qu'implicite, elle se trouve en arrière-plan, elle recouvre celle qui est nommément objet de l'intérêt et devient la récipiendaire des enseignements moraux découlant de l'étude de la première. Le résultat de ceci est le fait que ni la réalité présentée comme objet de l'intérêt, ni celle qui constitue son arrière-plan n'apparaît en toute

⁴⁹¹ Haraszti, Miklós. *L'artiste d'État : de la censure en pays socialiste*. Fayard, 1983, pp. 222-230.

clarté. Ni l'une, ni l'autre ne peut servir d'adresse ontologique. Se forme alors *un contexte de leçon pendant laquelle les pertes pédagogiques sont énormes* [C'est nous qui soulignons], car en dernière analyse la mobilité de l'oscillation a pour conséquence que les conclusions morales et intellectuelles de cette leçon ne sont ancrées dans aucune réalité, elles sont sans adresse, partout et nulle part, douloureusement justes et fiévreuses, elles brûlent pourtant comme un feu de paille, elles ne peuvent pas interférer dans la vie humaine qui doit être nommée sans ambages par la littérature, si elle doit sous son influence, sous l'influence de la culture, changer sa tonalité⁴⁹².

Ainsi l'écriture interlinéaire contribuait-elle malgré elle à renforcer l'écart qui se creusait, depuis l'irruption de la culture populaire, entre un lectorat étroit caractérisé par sa sophistication et un lectorat plus large, aux compétences herméneutiques plus modestes.

De ces réflexions émerge une image assez sombre, celle d'une écriture qui, pour inventive et vivace qu'elle fût, se condamnait de façon quasi programmatique à un échec. Si elle s'engageait dans une dynamique de rupture avec le canon autoritaire, si elle profanait son noyau idéologique, à savoir le sacre du rôle dirigeant du Parti, alors elle devait s'attendre à une élimination pure et simple, un retrait du texte avant qu'il ait été porté à la connaissance de son public. En revanche, si elle consentait à ces conventions, alors elle s'enfermait dans une expression allusive qui ne pouvait entièrement se prémunir contre l'hémorragie de son sens, de sorte que même lorsque le texte trouvait son public, bien souvent il ne lui parvenait que dans une version affadie, barrée par le voile pudique de son cryptage, lequel éludait la compréhension d'une partie de son lectorat et donnait le spectacle peu mobilisateur d'une colère agenouillée devant celui qu'elle entendait dénoncer pour solliciter son autorisation de procéder.

Ce pacte entre les auteurs et le pouvoir rappelait à bien des égards le marché qu'Hadès conclut avec Orphée lorsque celui-ci parvint à se glisser jusqu'au cœur des Enfers pour y récupérer Eurydice, laquelle lui avait été enlevée précocement, mordue par une vipère le jour de leurs noces. Comme Orphée, prosateurs et poètes s'étaient vu brutalement confisquer leur public par l'éruption d'une campagne antisémite ou l'arrivée de colonnes de chars dans leurs rues. Ils devaient donc désormais s'aventurer jusqu'au cœur du système officiel, en charmer les auxiliaires et autres cerbères par la

⁴⁹² Kornhauser, Julian et Zagajewski, Adam. *Świat nie przedstawiony* [Le monde non représenté]. Cracovie : Wydawnictwo literackie, 1974, pp. 175-176.

[Oscylacja polega tu więc na ruchu od jednej rzeczywistości do drugiej, przy czym niekiedy są to istotnie dwie rzeczywistości rozdzielone czasem historycznym, [...], a niekiedy — i ta sytuacja jest częstsza — druga rzeczywistość jest domyślna, znajduje się w tle, przesłania tę, która nominalnie jest przedmiotem zainteresowań i jest odbiorcą nauk moralnych płynących z oglądu tej pierwszej. Rezultatem tego jest fakt, że ani rzeczywistość przedstawiona nominalnie ani ta, która stanowi tło, nie występują z całą jaskrawością, ani jedna, ani druga nie może służyć jako adres ontologiczny. Wytwarza się *sytuacja lekcji, podczas której straty pedagogiczne są ogromne*, ostatecznie bowiem ruchliwość oscylacji sprawia, że intelektualne i moralne wnioski lekcji nie osadzają się na rzeczywistości, są bez adresu, wszędzie i nigdzie, boleśnie prawdziwe i gorączkowe, płoną jednak słomianym ogniem, nie mogą ingerować w ludzkie życie, które musi być bezpośrednio nazwane przez literaturę, jeśli ma pod jej wpływem, pod wpływem kultury, zmienić barwę.]

grâce de leur chant et les gages de conformité de leur parole, afin d'obtenir d'Hadès le retour de l'être aimé, d'un public sans lequel leur activité se trouvait soudainement privée de son sens. Et, en effet, une fois qu'il eut échoué à ramener Eurydice, Orphée se lamenta si piteusement que les furies thraces finirent par le mettre en pièces au motif que son chant, désormais privé de destinataire, s'était étiolé, perdant substance, rythme et tonalité, pour devenir une plainte grinçante, une non-œuvre qu'elles ne pouvaient supporter plus longtemps. De même, au lendemain des événements de 1968, une part des auteurs fut submergée par la crainte d'avoir à faire le deuil de son public, un acte qu'ils concevaient comme impossible puisqu'il aurait équivalu à la mort de leur écriture, laquelle préfigurait symboliquement leur mort publique. Ils consentirent donc à un accord que leur présenta le maître des lieux sans pleinement percevoir que celui-ci était escamoté en leur défaveur : ils ne retourneraient à la lumière du jour avec Eurydice, c'est-à-dire qu'ils ne porteraient leur texte depuis l'intérieur du système disciplinaire du Parti vers le public et n'en sécuriseraient sa publication, qu'à la condition qu'ils ne « tournent pas leurs regards en arrière⁴⁹³ ». En d'autres termes, ils s'engageaient à mener leur public au dehors des souterrains idéologiques du Parti sans exécuter le *moindre geste manifeste*, sans lui livrer la moindre explication ostensible, se contenant de le mener d'un pas constant sur les sentes escarpées qui mènent à la surface, sans jamais pouvoir s'assurer qu'il n'ait dévissé sur ces dévers étroits. Ainsi, si l'auteur, saisi de frayeur à l'idée d'avoir perdu son public, se retournait pour s'assurer de sa présence, le Parti le lui confisquait en suspendant son texte, l'archivant à tout jamais dans les caves de son bureau censorial. En revanche, si l'auteur se conformait à ses obligations, la probabilité était forte qu'il parvienne au dehors pour s'apercevoir qu'Eurydice était restée au dedans, autrement dit, que son public s'était égaré dans l'enchevêtrement de ses lectures, qu'à un embranchement de sens, il n'avait pas distingué l'écho des pas de l'auteur et s'était engagé sur la mauvaise voie, se condamnant à errer dans un réseau dont il lui serait difficile, voire impossible, de trouver l'issue logique sans son guide.

Cette écriture était donc aux prises avec un *dilemme proprement orphique* qui la condamnait à opérer un choix entre deux alternatives peu enviables. Néanmoins, tout dilemme ne se maintient que tant qu'il sauvegarde l'illusion de proposer une option plus secourable que sa contrepartie, ce qui commença à faire difficulté à compter du milieu de la décennie 1970. En effet, les auteurs ne consentaient à s'adonner à cette écriture offrant le spectacle de sa transgression modérée que tant qu'ils gardaient la conviction que celle-ci était préférable au retrait de leurs œuvres de la sphère publique. Or, les romans que nous avons étudiés témoignaient déjà d'un degré très avancé de raffinement dans le déploiement de mécanismes de mitigation de leur parole critique, laissant

⁴⁹³ Ovide. trad. Chamonard, Joseph. *Les métamorphoses*. X, 62 sq. in Sorel, Reynal. *Orphée et l'orphisme*. Paris : Presses universitaires de France, 1995, pp. 23-24.

entrevoir la difficulté qu'il y aurait à les complexifier davantage, et donc la probabilité d'un épuisement à court terme des formes disponibles à cette écriture. Cette *exhaustion des possibilités de renouvellement de l'écriture orphique* questionnait dès lors le bénéfice que sa pratique présentait par rapport à l'alternative d'un *silence public*. En d'autres termes, l'apparition au milieu de la décennie 1970 des moyens technologiques facilitant l'impression et la diffusion clandestines ainsi que la résurgence d'un ethos politique dissident, concordèrent avec une exténuation de l'écriture orphique dont les pratiquants s'avérèrent dès lors d'autant plus disposés à rompre avec ce qu'ils identifiaient désormais comme un jeu de dupes.

VI. L'écriture prospérée

VI.1. Une dénonciation de la censure censurée

L'écriture pantomime, l'écriture prométhéenne et l'écriture orphique avaient en commun de s'accommoder de la contrainte censoriale. Elles ne se distinguaient finalement que dans la mesure où, pour ce faire, chacune d'entre elles développait une stratégie propre. Qu'il s'agisse de *dissimulation*, d'*euphémisation* ou de *travestissement*, chacune traitait la censure comme une contrainte inamovible imposée de l'extérieur et en dépit de laquelle elles tâchaient de déployer leur programme littéraire. La littérarité de ces textes était donc infléchie pour épouser les contours fluctuants de la censure, pour se conformer *a minima* aux obligations qui pesaient sur elle. Autrement dit, le fait censorial agissait de l'extérieur à la façon d'une *pesanteur* qui étouffait l'originalité des textes et pressurait de son poids ses saillies stylistiques comme ses excentricités compositionnelles.

Toutefois, dès lors qu'un auteur s'efforçait de transgresser — même timidement — les interdits qui composaient cette censure, le premier tabou qu'il trouvait sur son chemin était celui de la mention de la censure elle-même, s'imposant comme l'obstacle le plus immédiat à l'exercice de son travail, et donc celui autour duquel se cristallisait sa propre frustration. L'étude des textes du corpus de ce travail a permis d'identifier une tendance tenace à la thématization de la censure. *Les ténèbres recouvrent la terre, La nuit baroque, Nason poète, 999, Le congrès futurologique*, toutes ces œuvres ont été articulées de façon à rendre acceptable pour la censure une réflexion sur les dangers de la censure même. La censure s'est donc trouvée être, au sein de ces textes, tout à la fois une question *pratique* et *théorique*. Elle est simultanément l'objet d'un propos et l'enjeu d'un exercice périlleux de mise à nu par le truchement de moyens littéraires pourtant contraints.

Ces deux phénomènes, la gravité censoriale qui pèse sur le texte et sa thématization littéraire, ont conduit à un paradoxe, le spectacle d'une écriture censurée qui dénonce à mots couverts son statut. Cette dénonciation se voulait conséquente et, après avoir *condamné son propre empêchement*, elle se mettait en devoir *d'enjoindre à s'en affranchir*. Cet appel à une franchise de rupture d'avec la censure était néanmoins toujours formulé dans une langue allusive et tempérée et, de ce fait, présentait tous les traits de ce que le philosophe allemand Jürgen Habermas définit comme une *contradiction performative*, soit une affirmation que la méthode même de son énonciation dément⁴⁹⁴. Ainsi en va-t-il, par exemple, de Bocheński, qui livre un plaidoyer métaphorique en faveur du sacrifice total de

⁴⁹⁴ Pour une définition plus complète de cette notion, voir Habermas, Jürgen. Discourse Ethics : Notes on a Program of Philosophical Justification. in Habermas, Jürgen. Moral Consciousness and Communicative Action. Cambridge, Massachussets : MIT Press, 1990.

l'artiste à son art mais qui s'exonère de cette même radicalité dans sa prose. Šotola exhorte pareillement à l'attachement inconditionnel à la liberté de penser et de créer en mettant en scène le destin médiocre du père Had ayant subordonné son libre arbitre à la hiérarchie de son ordre religieux. Les deux auteurs continuent donc d'être, dans leur pratique d'écriture, en-deçà de leurs propres injonctions éthiques et esthétiques.

C'est probablement ce point qui aura fait l'objet des critiques les plus virulentes des commentateurs de la vie littéraire de l'époque, du moins de ceux issus des milieux proches de la dissidence, à savoir *l'inconséquence de cette écriture anti-censoriale qui se prêtait au jeu qu'elle dénonçait par ailleurs*. En Pologne, à compter des articles écrits au cours des années 1970 à 1979 par Stanisław Barańczak⁴⁹⁵, puis des essais de Julian Kornhauser et Adam Zagajewski rédigés de 1971 à 1973⁴⁹⁶, de même qu'en Tchécoslovaquie sous l'influence du barde et théoricien de l'underground Ivan M. Jirous⁴⁹⁷, la question de la responsabilité de l'artiste non plus uniquement pour les propos qu'il tenait mais pour les façons et les systèmes de diffusion qu'il employait, était devenue pressante et connaissait une maturation qui allait se cristalliser en un nouvel ethos littéraire invitant au rejet préventif de toutes les possibilités de récupération et de cooptation des écrits artistiques. Sa conséquence logique allait être une adhésion croissante à la sphère clandestine de publication et à une écriture dont l'autonomie recouvrée se manifestait dans une violence verbale presque jouissive à l'égard du régime, une virulence anti-censoriale qui officiait désormais comme un gage d'authenticité du texte.

Il importe de pointer ici qu'un nouveau type de rapport non seulement vis-à-vis du régime, mais vis-à-vis du principe même de censure, se fit jour suite au constat de l'impasse éthique que constituait le recours à une écriture anti-censoriale censurée. Si la censure ne pouvait être efficacement combattue en se contentant d'être esquivée, alors elle devait être *adressée*, et peut-être même *cooptée*. Cette prise de conscience se traduisit par des créations littéraires très différentes dont nous aimerions étudier les partis pris théoriques et leurs effets artistiques au cours du présent chapitre.

Naturellement, l'attitude la plus fréquente — et qui ne manquait pas de courage — était de rallier la sphère littéraire clandestine et de profiter de la liberté de parole qu'elle offrait pour y publier des ouvrages à la tonalité hostile envers le régime communiste et sa politique culturelle. Des

⁴⁹⁵ Réunis dans l'ouvrage Barańczak, Stanisław. *Etyka i poetyka : szkice 1970 - 1978* [Éthique et poétique : études 1970 - 1978]. Paris : Instytut Literacki, 1979.

⁴⁹⁶ Réunis dans l'ouvrage Kornhauser, Julian et Zagajewski, Adam. *Świat nieprzedstawiony* [Un monde non-représenté]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 1974.

⁴⁹⁷ Voir à ce sujet Jirous, Ivan Martin. *Zpráva o třetím českém hudebním obrození* [Rapport sur la troisième renaissance musicale tchèque]. in Machovec, Martin (ed.). *Pohledy zevnitř : česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích* [Vues de l'intérieur : la culture underground tchèque dans les témoignages, documents et interprétations]. Prague : Pistorius & Olšanská, 2008.

personnalités comme Tadeusz Konwicki en Pologne avec son roman *Le complexe polonais*, paru en 1977, ou Pavel Kohout en Tchécoslovaquie avec *L'exécutrice*, publié en 1978, incarnaient cette tendance à une prose accusatrice et corrosive, à l'exhumation d'un humour enterré et qui n'avait pu faire autrement que de s'imprégner de l'amertume de son temps⁴⁹⁸. Il s'agissait donc là d'une prose délivrée qui s'essayait de façon presque programmatique à tous les excès qu'elle avait réfrénés précédemment. Néanmoins, pour riche et passionnante qu'elle ait été, celle-ci rompait ouvertement avec sa situation de contrainte, ce en quoi elle déborde le cadre de la présente étude. Les ressorts de cette prose virulente ne seront donc pas examinés dans les pages à venir.

VI.2. D'une censure l'autre, le cas Hrabal

Le phénomène de décompression brusque que l'on observe dans ces premières œuvres publiées en samizdat fera l'objet d'une réflexion en conclusion de ce chapitre. Néanmoins, aussi passionnant qu'il soit, ce phénomène s'inscrit dans une logique de rupture d'avec la censure, de profanation quasi rituelle de ses symboles et de transgression méthodique des tabous qui l'avaient structurée. Or, la présente étude porte plutôt sur les dynamiques littéraires qui se mettent en place dans le cas contraire, celui d'une écriture contrainte. Dans cette perspective, il convient de rappeler que tous les auteurs ne procédèrent pas à cette rupture. D'aucuns, souvent des auteurs déjà établis et jouissant d'une renommée nationale et internationale qui les protégeait de représailles trop brutales et les plaçait en position de négociation avec le régime, conçurent d'établir un nouveau rapport avec la censure. Pour ce faire, ils se mirent à publier simultanément dans *toutes les sphères littéraires accessibles* : dans le réseau officiel, en samizdat et dans des maisons d'édition étrangères. De la sorte, ils espéraient initier une concurrence entre ces circuits éditoriaux quant à la permissivité qu'ils offraient et ainsi exercer une pression indirecte sur le régime pour qu'il révisé à la baisse les seuils de sa rigueur censoriale.

Le cas de Bohumil Hrabal est assez édifiant. Hrabal eut presque toute sa vie maille à partir avec la censure. Son premier recueil de poèmes *Ruelle perdue*⁴⁹⁹ fut déjà l'une des victimes collatérales de la révolution de Février 1948. En effet, le directeur de la maison d'édition *Hrádek* auquel Hrabal avait confié sa plaquette fut arrêté peu de temps après la prise de pouvoir des communistes et la publication des textes alors en dépôt auprès de son officine fut abandonnée. Ce hasard de l'histoire devait avoir une incidence considérable sur la carrière de Hrabal puisqu'il ajourna son entrée sur la scène littéraire de quelque quinze ans. Hrabal prit part au premier mouvement de

⁴⁹⁸ Konwicki, Tadeusz. *Kompleks polski* [Le complexe polonais]. Varsovie : Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA, 1977 ; Kohout, Pavel. *Katyně* [L'exécutrice]. Prague : Edice petlice, 1978.

⁴⁹⁹ Hrabal, Bohumil. *Ztracená ulička* [Ruelle perdue]. Prague : Melantrich, 1991.

l'underground tchèque qui se forma peu après 1948 aux côtés de figures telles que Egon Bondy, Vladimír Boudník, Jana Krejcarová ou Jiří Kolář mais ne trouva pas à cette époque d'éditeur pour ses textes (*Kain, Les souffrances du vieux Werther, Bambino di Praga, Jarmilka*)⁵⁰⁰. Ce n'est qu'en 1964 que parut chez *Československý spisovatel* le recueil de nouvelles *Petites Perles au fond de l'eau*⁵⁰¹ qui valut à son auteur la reconnaissance de la critique et du public. Hrabal était bien parvenu à faire publier à petit tirage par l'association des bibliophiles tchèques ses *Conversations populaires*⁵⁰² dès 1956 mais celles-ci restèrent sans écho. En 1959, l'auteur avait également déposé le manuscrit de son recueil de nouvelles *Alouettes sur le fil*⁵⁰³ auprès de *Československý spisovatel* qui envisagea de le publier mais la censure intervint pour l'interdire au motif du : « contraste [des nouvelles] avec la réalité⁵⁰⁴ ». La raison plus probable de cette interdiction est plutôt à chercher dans les remous qui suivirent la publication, en 1958, du roman de Josef Škvorecký *Les lâches*⁵⁰⁵ au sein de cette même maison d'édition. L'autorisation des *Lâches*, texte procédant à une démystification ironique du courage des insurgés tchèques ayant facilité l'entrée de l'Armée Rouge dans les centres urbains du pays, à rebours du culte de leur sacrifice pour l'installation d'un ordre soviétique, avait gravement irrité les autorités politiques qui œuvraient depuis lors à restaurer un plus grand degré de vigilance sur l'écrit, ce qui se traduisit par le refus de publication de tous les manuscrits s'écartant de la ligne officielle d'un réalisme socialiste optimiste et criard. Comme il s'agissait là d'une conformité tout à fait étrangère au style hrabalien, elle valut à son recueil d'être remisé pour de nombreuses années.

C'est donc dans la période entre 1963 et 1968 que Hrabal, qui eut cinquante ans en 1964, connut l'âge d'or de ses publications officielles. Il fit alors paraître, de façon ininterrompue, un à deux romans par an⁵⁰⁶. Néanmoins, ses déclarations de soutien à la politique de Dubček en juillet 1968

⁵⁰⁰ Pilar, Martin. *Underground : Kapitoly o českém literárním undergroundu* [Underground : Chapitres sur l'underground littéraire tchèque]. Brno, Host, 1999, pp. 22-34.

⁵⁰¹ Hrabal, Bohumil. *Perlička na dně* [Petites perles au fond de l'eau]. Prague : Československý spisovatel, 1964.

⁵⁰² Hrabal, Bohumil. *Hovory lidí* [Conversations populaires]. Prague : Spolek českých bibliofilů, 1956.

⁵⁰³ Hrabal, Bohumil. *Skřiváci na niti* [Allouettes sur le fil]. Roman écrit en 1959, d'abord refusé puis finalement préparé pour une édition en 1969 qui n'eut pas lieu du fait de l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du Pacte de Varsovie. Jiří Menzel en tira un film qui fut montré en 1969.

⁵⁰⁴ Michael Wögerbauer, Petr Píša, Šámal, Petr. Pavel Janáček et al. (ed.). *Op. cit.*, p. 1272.

⁵⁰⁵ Škvorecký, Josef. *Zbabělci* [Les lâches]. Prague : Československý spisovatel, 1958.

⁵⁰⁶ Voir Hrabal, Bohumil. *Perlička na dně* [Petites perles au fond de l'eau]. Prague : Československý spisovatel, 1964 ; Hrabal, Bohumil. *Pábitelé* [Les palabreurs]. Prague : Mladá fronta, 1964 ; Hrabal, Bohumil. *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* [Cours de danse pour adultes et élèves avancés]. Prague : Československý spisovatel, 1964 ; Hrabal, Bohumil. *Ostře sledované vlaky* [Trains étroitement surveillés]. Prague : Československý spisovatel, 1965 ; Hrabal, Bohumil. *Hrabal, Bohumil. Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet* [Vends maison où je ne veux plus vivre]. Prague : Mladá fronta, 1965 ; Hrabal, Bohumil. *Automat svět* [Fast-food Univers]. Prague : Mladá fronta, 1967 ; Hrabal, Bohumil. *Toto město je ve společné péči obyvatel*

dans le périodique culturel réformiste *Literární noviny*, suivies d'un appel public lors d'une soirée donnée à la Maison Slave de Prague en novembre de la même année, incitant les Tchèques à poursuivre les réformes malgré l'invasion d'août par les troupes du pacte de Varsovie, allaient achever de le qualifier comme l'un des adversaires notables du pouvoir « normalisateur » et hypothéquer durablement ses chances de publication⁵⁰⁷. Pour ne rien arranger à l'isolement de cette mise au ban officielle, une large partie de ses amis et confrères de plume prit le chemin de l'exil, tandis que l'autre partie hésitait désormais à le fréquenter de crainte de se compromettre plus que nécessaire et de mettre à leur tour leur carrière en danger. La conséquence paradoxale de cette situation pénible fut que Hrabal était peu, voire n'était plus dérangé dans son travail. Ces années d'« écrivain en liquidation » comptèrent donc parmi les plus fécondes de sa vie. C'est au cours de la première moitié des années 1970 qu'il produisit les textes que l'on considère aujourd'hui comme le sommet de son art de prosateur. En 1970, l'écrivain s'attela à un roman de commémoration de sa ville natale de Nymburk, *La chevelure sacrifiée*⁵⁰⁸. En 1971, il écrivit *Moi qui ai servi le roi d'Angleterre*⁵⁰⁹. En 1972, il rédigea une première version d'*Une trop bruyante solitude* construite sur un principe de rimes et de répétitions. En 1974, il acheva *La petite ville où le temps s'arrêta* ainsi que *Tendre barbare*⁵¹⁰.

Et pourtant, en dépit de ce rythme soutenu de création, l'écrivain se trouva dans une impasse professionnelle. Certes, il parvenait bien à faire publier ses textes en samizdat : *Moi qui ai servi...* en 1972 aux éditions clandestines *Petlice* de Ludvík Vaculík, puis *La chevelure sacrifiée* et *La petite ville...* et auprès du même éditeur en 1974, ainsi que *Tendre barbare* aux éditions *Expedice* de Václav Havel en 1975 ; auxquelles firent suite de nombreuses reprises — parfois autorisées par leur auteur et parfois tout à fait pirates — dans diverses officines clandestines qui voyaient en ces textes l'occasion de répondre à une demande du lectorat et de se faire ainsi une place sur le petit marché de la diffusion illégale de l'écrit⁵¹¹. Hrabal ne pouvait néanmoins toujours rien publier officiellement et perdait l'accès à une partie significative de son public. S'ajoutaient à cette situation les tracasseries que lui occasionnait sa surveillance permanente, l'interdiction de voyager dont il était frappé et, de façon plus générale, la rudesse d'un quotidien privé de ses principaux moyens de subsistance. En 1975,

[Cette ville est sous la garde des habitants]. Prague : Československý spisovatel, 1967 ; Hrabal, Bohumil. *Morytáty a legendy* [Faits divers sanglants et légendes]. Prague : Československý spisovatel, 1968.

⁵⁰⁷ Kaczorowski, Aleksander. *Słodka apokalipsa* [Tendre apocalypse]. Wołowiec : Czarne, 2016, p. 186.

⁵⁰⁸ Hrabal, Bohumil. *Postřižiny* [La chevelure sacrifiée]. Prague : Československý spisovatel, 1976.

⁵⁰⁹ Hrabal, Bohumil. *Obsluhoval jsem anglického krále* [Moi qui ai servi le roi d'Angleterre]. Prague : Jazzová sekce, 1982.

⁵¹⁰ Hrabal, Bohumil. *Městečko, kde se zastavil čas* [La petite ville où le temps s'arrêta]. Innsbruck : Comenius, 1978. Hrabal, Bohumil. *Něžný barbar* [Tendre barbare]. Prague : Edice Expedice, 1975.

⁵¹¹ Michael Wögerbauer, Petr Piša, Šámal, Petr. Pavel Janáček et al. (eds.), *Op. cit.*, pp. 1202-1207.

après consultation avec ses amis littérateurs, il consentit à contresigner une interview qui lui avait été soumise, pré-rédigée, par la police politique. Avant sa publication, des fonctionnaires zélés rajoutèrent, pour la bonne mesure, quelques fragments non-consultés avec l'auteur où ce dernier professait une allégeance presque béate au régime « normalisateur⁵¹² ». À la publication de cette « auto-critique », le 8 janvier 1975, une partie du monde littéraire dissident se détourna de Hrabal pour ce qu'il considéra comme un acte de lâcheté coupable. Ivan M. Jirous et ses amis de l'underground allèrent jusqu'à organiser un autodafé des livres de Hrabal sur l'île Kampa sur les bords de la Vltava⁵¹³. Hrabal se retrouva donc privé d'une partie de ses soutiens d'antan et, par conséquent, fragilisé devant les pressions des autorités politiques. Soumis à cette menace permanente d'un retrait d'autorisation de publication qui le renverrait à une sphère clandestine où il avait perdu beaucoup de ses sympathies, il s'exécuta notamment lorsqu'il fut sommé de signer l'Anticharte de 1977⁵¹⁴.

Hrabal n'était pas désapprouvé pour autant par l'entière de l'intelligentsia tchécoslovaque, mais la polarisation idéologique avait alors atteint, dans le pays, un tel degré d'intensité que ce furent principalement des intellectuels tchèques en émigration qui prirent sa défense, tel le poète et prosateur installé en Israël Viktor Fischl ou le poète, philosophe et écrivain d'orientation catholique Rio Preisner⁵¹⁵. Milan Kundera, encore en Tchécoslovaquie à l'époque, comptait également parmi les soutiens de l'écrivain des *Trains étroitement surveillés*. Dans un article ultérieur à celui de Hrabal, *L'inimitié et l'amitié*, Kundera revenait sur une dispute qu'il avait eue, en privé, avec un journaliste qui vilipendait l'interview de Hrabal ; Kundera lui avait sèchement rétorqué que « l'esprit des livres de Hrabal, leur humour, leur imagination, sont l'exact opposé de la mentalité qui nous dirige et veut nous étouffer dans sa camisole de force ! Le monde dans lequel on peut lire Hrabal diffère profondément de celui où sa voix ne serait pas audible. Un seul livre de Hrabal, par sa liberté d'esprit, donne aux gens plus que tous nos gestes de protestation et nos déclarations réunies⁵¹⁶ ». Il subsistait donc une conscience collective de la qualité artistique peu commune de l'œuvre de Hrabal, et de ce

⁵¹² Kaczorowski, Aleksander. *Op. cit.*, pp. 178-179.

⁵¹³ Češka, Jakub. Literatura z dosahu politické četby. Za Hrabalovou variantností a ironií [La littérature hors de portée d'une lecture politique. Par-delà la variabilité et l'ironie de Hrabal]. in Michael Wögerbauer, Petr Píša, Šámal, Petr. Pavel Janáček et al. (eds.), V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014 (Svazek II/1938-2014) [Dans l'intérêt général : la censure et les régulations sociales de la littérature dans la culture tchèque moderne 1794-2014 (tome II/1938-2014)], Prague, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 1276-1278.

⁵¹⁴ Kaczorowski, Aleksander. *Op. cit.*, p. 183.

⁵¹⁵ Kaczorowski, Aleksander. *Ibid.*, p. 186.

⁵¹⁶ Kaczorowski, Aleksander. *Ibidem*.

que le caractère apolitique de celle-ci était peut-être sa plus grande valeur, laquelle requérait pour se perpétuer de recourir à des procédés répréhensibles au regard d'une éthique plus strictement politique.

Hrabal revint à plusieurs reprises sur cette période de sa vie dans ses œuvres mais il négligea systématiquement sa dimension étroitement éthique pour préférer la traiter comme un matériau littéraire riche en paradoxes. Ainsi en va-t-il, par exemple, des aveux qu'il livre dans sa nouvelle *Peurs totales*⁵¹⁷, parue en 1990, et qu'il est difficile de lire comme autre chose qu'une parodie d'aveu, un exercice accompli de mauvaise grâce sous la contrainte fictive d'une journaliste occidentale, dans lequel l'auteur ne peut s'empêcher, par l'ironie qu'il instille à son récit, de jeter le doute sur l'honnêteté de son repentir, sabordant par là même le principe cathartique de toute confession⁵¹⁸.

Il s'agissait donc d'une situation ambiguë, à la croisée de méfiances diverses où faisait pendant à une censure officielle diffuse une censure dissidente relative. C'est saisi dans cet écheveau de contraintes que l'auteur recommença à publier abondamment. Dans le réseau officiel, d'abord, avec la parution de *La chevelure sacrifiée* chez *Československý spisovatel* en 1976, parution pour laquelle il dut procéder à certaines corrections, parfois assez absurdes, comme de modifier le nom de la rue où se déroule l'action pour que, de Masarykova, elle devienne Boleslavská. Il essaya ensuite de faire paraître un recueil de nouvelles sur lequel il travaillait depuis quelque temps, *Les Fêtes des perce-neige*, mais le parcours éditorial de cet ouvrage s'avéra déjà beaucoup plus compliqué. Il en soumit le manuscrit en 1975. Après consultations avec les rédacteurs de *Československý spisovatel*, il dut dans un premier temps en retrancher trois nouvelles, auxquelles il en substitua deux autres. Ce manuscrit ainsi corrigé fit l'objet d'une seconde lecture qui déboucha sur le retrait de trois nouvelles supplémentaires et sur de multiples ingérences censoriales dans celles restantes. C'est sous cette forme, littéralement amputée, que sortit finalement le recueil en 1978 (sa réédition sous sa forme originelle n'eut lieu, elle, qu'au début des années 1990). Le filtrage particulièrement restrictif auquel il fut soumis lui valut d'être, et ce jusqu'à ce jour, l'une des œuvres qui connut le moins bon accueil de son lectorat⁵¹⁹.

Hrabal semble alors avoir abandonné l'idée de faire publier *Une trop bruyante solitude* dans le réseau officiel et s'être tourné vers le réseau officieux. L'auteur n'avait jamais tout à fait perdu le contact avec les réseaux d'édition clandestins et, quels qu'aient pu être les reproches de couardise qui lui avaient été adressés, il fut l'un des rares auteurs à oser publier simultanément dans les deux circuits

⁵¹⁷ Hrabal, Bohumil. *Totální strachy* [Peurs totales]. Prague : Pražská imaginace, 1990.

⁵¹⁸ Voir à ce sujet Češka, Jakub. *Nic, tylko strach, czyli ironiczna spowiedź* [Peurs totales ou la confession ironique]. in Goszczyńska, Joanna (ed.). *W poszukiwaniu przerw w zabudowie. W stulecie urodzin Bohumila Hrabala* [À la recherche des pauses dans la construction. Centenaire de la naissance de Bohumil Hrabal]. Varsovie : Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2016. pp. 49-71.

⁵¹⁹ Kaczorowski, Aleksander. *Op. cit.*, pp. 188.

littéraires. On constate ainsi que de nombreux textes parus dans des versions étriquées chez *Československý spisovatel* sont ensuite parus dans leur version originale complète chez Ludvík Vaculík ou chez les époux Havel. C'est d'ailleurs aux éditions *Expedice* des époux Havel qu'il proposa *Une trop bruyante solitude* dont la publication eut lieu en 1976. Son succès fut immédiat et sa diffusion franchit vite les frontières du pays. Il est intéressant de relever que sa première édition à l'étranger eut lieu en 1978 à la *Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA*, soit la première officine clandestine à grand tirage de Pologne, fondée quelque temps plus tôt, en 1976⁵²⁰. La version originale de ce texte ne put paraître officiellement en Tchécoslovaquie qu'en 1989. Entretemps, Hrabal accepta de fournir des textes pour accompagner une série de photographies que Ladislav Michálek avait fait du quartier de Libeň où il avait vécu sa jeunesse ; comme l'auteur disposait alors des textes de *Tendre barbare* et d'*Une trop bruyante solitude*, dont il ne pouvait de toutes façons faire aucun usage dans le circuit officiel, il en amalgama des fragments dont il polit les détails les plus abrasifs aux yeux de la censure et c'est ainsi que vit le jour, en 1981, un livre hybride à la tonalité assagie, *Clubs de poésie* [*Kluby poezie*], qui, de ce fait, ne s'est pas inscrit dans les mémoires comme son ouvrage le plus percutant⁵²¹.

Ce que cette rétrospective révèle, c'est que Hrabal avait développé un rapport à la censure tout à fait singulier au moment de l'écriture d'*Une trop bruyante solitude*. Il ne nourrissait, certes, pas d'ambition quant à la publication officielle de ce texte et savait par conséquent qu'il ne serait pas directement justiciable de son contenu devant les fonctionnaires de la culture, mais il n'ignorait pas jouir d'une forme de *liberté probatoire* de création de la part du pouvoir, d'une cécité feinte pour ses écarts. L'auteur avait donc conscience que ses publications officieuses seraient minutieusement scrutées par des censeurs qui pourraient s'acharner, par représailles, sur ses textes officiels à paraître. Il connaissait donc le prix à payer pour le franchissement de certaines lignes rouges.

Par ailleurs, ainsi que le relève Jakub Češka, une phrase qui intervient dès l'incipit du livre indique avec assez de clarté que Hrabal a désormais en quelque sorte décroisé la notion de censure et qu'il n'en attribue plus la pratique exclusive au seul pouvoir communiste⁵²². Il est en effet difficile de ne pas lire dans la déclaration de Hant'a : « tous les Koniáš, tous les inquisiteurs du monde brûlent vainement les livres⁵²³ » une allusion au happening d'Ivan M. Jirous brûlant les propres livres de

⁵²⁰ Kaczorowski, Aleksander. *Ibid.*, p. 190.

⁵²¹ Pytlík, Radko. *... Hrabalovi* [...et l'incroyable devint réalité : sur Bohumil Hrabal]. Prague : Emporium, 1999, p. 81.

⁵²² Češka, Jakub. *Op. cit.*, p. 68-70.

⁵²³ Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. *Une trop bruyante solitude*. Paris : Éditions Robert Laffont, 2007, p. 11 ; Hrabal, Bohumil. *Příliš hlučná samota* [Une trop bruyante solitude]. Prague : Pražská imaginace, 1994, p. 10.

[Koniášové celého světa marně pálejí knihy]

Hrabal. S'il est certain que l'essentiel des évocations du principe censorial qui truffent le texte se rapporte plutôt à l'usage qu'en ont les fonctionnaires communistes, il nous faut pourtant remarquer que Hrabal pointe et dénonce également ce principe censorial dans l'attitude de membres de la dissidence dont le regard inquisiteur semble scruter ses textes et ses agissements.

On pourra donc en déduire qu'*Une trop bruyante solitude* reste un ouvrage partiellement déterminé par la crainte de la lecture que pourraient en avoir ses divers censeurs, tant officiels qu'officieux. Il n'en est pas moins hanté sur le plan thématique par la question du fonctionnement de cette censure, à cela près qu'il l'envisage désormais comme un phénomène mobilisable par d'autres groupes que les seuls puissants.

VI.3. Néo-avant-garde en Europe centrale, les raisons d'un succès

Nous disions précédemment que Hrabal, en multipliant les réseaux de diffusion de ses écrits, entraînait le censeur dans une dynamique de surenchères de permissivité qui le conduisait à assouplir graduellement les normes prescriptives du littéraire. Mais, pour qu'une telle stratégie fonctionne, encore fallait-il l'appuyer sur un texte qui se présente comme un défi subtil adressé au régime, une œuvre aux formes novatrices qui rende caduques les lectures censoriales classiques tout en comportant une part de défi pour les autorités de la politique culturelle. Ce livre ne pouvait donc plus répéter le jeu éventé du chat et de la souris autour de la signification latente de leur texte. Il s'agissait désormais de produire un texte qui s'affranchisse des usages trop courus de la dissimulation et du travestissement. Il s'agissait de rompre avec les pratiques émoussées de l'écriture prométhéenne, pantomime ou orphique. La censure ne devait plus être une simple force restrictive qui handicapait le développement des principes artistiques du texte. La censure devait désormais être intégrée à ces principes d'une façon neuve et productive. Elle devait en quelque sorte être sublimée par sa cooptation au cœur du dispositif d'écriture. De cette façon, de *gravité* subie par l'auteur, elle deviendrait *source d'un renouveau formel*. Il y avait là une croyance quasi alchimique dans la capacité de la littérature à transsubstantier ce que l'on avait coutume de considérer comme le premier frein de son développement en une source d'épanouissement. D'ailleurs, à la façon de l'alchimie, il devait à n'en pas douter s'agir d'une opération qui comportait sa part de risques et menaçait d'engloutir des efforts colossaux dans la production d'un métal qui se révélerait en fin de compte ordinaire.

La première interrogation qui s'impose dès lors est celle de savoir comment le principe fondamentalement restrictif de la censure pouvait être converti en un moteur de production du texte. Pour y répondre pleinement, il est nécessaire de procéder à une brève digression historique.

Petra James, pour la Tchécoslovaquie, et Agnieszka Karpowicz, pour la Pologne, ont noté et dûment documenté que la scène littéraire de chacun de ces pays a entretenu une relation singulière avec les *avant-gardes de l'entre-deux-guerres*⁵²⁴. Dans le monde occidental, les mouvements d'avant-garde avaient pu se développer librement, ce qui leur avait permis d'atteindre rapidement les conclusions les plus radicales de leur programme esthétique, et par là même d'épuiser leur potentiel novateur, initiant à leur tour de nouveaux questionnements auxquels de nouveaux courants artistiques devaient succéder pour tenter d'y formuler une réponse. En Europe centrale, leur liquidation, certes incomplète, pendant la Deuxième Guerre mondiale, leur interdiction abrupte sous le stalinisme, puis la méfiance diffuse qui continua de les entourer dans le communisme post-totalitaire, les avait consacrés comme le dernier repère d'un art novateur et audacieux. Aussi, alors que les artistes d'Europe occidentale se détournaient progressivement des avant-gardes pour s'éprendre du pop art et de l'art conceptuel, les créateurs d'Europe centrale avaient continué de nourrir une fascination pour les expérimentations de cet art placé sous séquestre⁵²⁵.

Cette forme de *glaciation* du développement de l'art qui avait figé les avant-gardes comme l'ultime borne d'un art libre entretenait donc un souvenir nostalgique qui attendait d'être ranimé. Aussi, lorsque surgit la *néo-avant-garde américaine*, les auteurs centre-européens qui en firent la découverte dans le courant des années 1970 conçurent pour elle une affection quasi immédiate. Les deux chercheuses insistent tout particulièrement sur l'essor d'une technique littéraire inspirée des explorations néo-avant-gardistes du monde pictural : le *collage*. Elles reviennent sur les réflexions philosophico-esthétiques qui traversaient alors le monde occidental des arts quant à la mécanique du signe et ce que l'extraction d'un signe de son contexte originel et sa réinsertion dans un contexte neuf entraînait comme bouleversements dans la dynamique de sa signification. Ces tentatives de préciser le statut du mot vis-à-vis de l'image, de la langue ou des choses s'inscrivaient dans une interrogation plus générale, d'inspiration structuraliste et post-structuraliste, sur les *fonctionnements systémiques du signe* et sur la *généalogie des conventions de la signification*. Il s'agissait d'une recherche qui devait interroger la stabilité du lien entre le signifiant et le signifié et, par corollaire, mettre en doute la capacité du discours à prétendre énoncer des vérités stables et définitives⁵²⁶.

⁵²⁴ James, Petra. Bohumil Hrabal : « composer un monde blessant à coups de ciseaux et de gomme arabique ». Paris : Classiques Garnier, 2012 ; Karpowicz, Agnieszka. Kolaż — awangardowy gest kreacji : Themerson, Buczkowski, Białoszewski [Le collage — geste de création d'avant-garde : Themerson, Buczkowski, Białoszewski]. Varsovie : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2007.

⁵²⁵ James, Petra. *Op. cit.*, pp. 54-85.

⁵²⁶ James, Petra. *Op. cit.*, pp. 26-31 et 70-72.

Karpowicz, Agnieszka. *Op. cit.*, pp. 15-78.

Néanmoins, s'essayer à expliquer la fascination des littérateurs d'Europe centrale pour la néo-avant-garde par leur nostalgie ou leur intérêt pour les questionnements structuralistes et post-structuralistes de l'Occident reviendrait à faire fi des conditions géopolitiques qui pesaient alors sur la vie intellectuelle des républiques populaires. Sans prétendre que ces questionnements aient été absents du débat critique⁵²⁷, il faut garder à l'esprit qu'ils étaient la cible de charges violentes de la part des penseurs marxistes qui leur reprochaient d'ignorer les fondements du matérialisme. En conséquence de quoi la néo-avant-garde peinait à s'instituer en objet d'une recherche légitime.

L'intérêt qu'éprouvèrent certains artistes centre-européens pour ces techniques est donc, selon toute vraisemblance, aussi à chercher ailleurs. C'est pourquoi la réponse à la question de l'enthousiasme que cette tendance artistique souleva est peut-être moins à trouver en *amont*, dans les hauteurs d'une parenté de raisonnements philosophiques qui auraient porté occidentaux et centre-européens vers une même esthétique, qu'en *aval*, dans les possibilités pratiques que renfermait l'écriture néo-avant-gardiste, dans les potentialités que recelaient les dispositifs littéraires dont elle avait accouché. Si c'était le cas, alors quels étaient ces mécanismes artistiques qui signaient la singularité de la néo-avant-garde et attiraient à ce point les auteurs de Pologne et de Tchécoslovaquie ?

VI.3.1. L'avènement d'une esthétique du collage

Le collage, aussi bien pictural que littéraire, a des origines populaires anciennes. Qu'il s'agisse des enseignes commerciales rafistolées ou des chants traditionnels repris, joints et fusionnés, il est difficile d'établir un point d'origine à la pratique somme toute banale de collecte et d'assemblage d'éléments culturels composites. En revanche, on sait que ce sont les artistes d'avant-garde qui, à la suite de Picasso, furent les premiers à systématiser son emploi en prenant l'habitude d'introduire des objets ou fragments d'objets de la vie quotidienne dans leurs œuvres, abolissant ainsi la distinction classique entre l'utilitaire et l'artistique⁵²⁸. C'est à la même époque que l'on voit s'affirmer en poésie ce que Walter Benjamin avait défini comme l'esthétique du « choc », soit la confrontation d'images distantes, rassemblées et confrontées dans l'espace du texte, pour provoquer des courts-circuits de sens normalement évités par un cloisonnement minutieux des univers symboliques⁵²⁹. Ainsi, le vers

⁵²⁷ On trouvera une rétrospective synthétique de l'importation de ces questions dans les études littéraires des deux pays dans : Doležel, Lubomír. Kaiser, Petr. Pražská škola a poststrukturalismus [L'école de Prague et le post-structuralisme]. in *Česká literatura : časopis pro literární vědu* 43, č. 5, (1995,) pp. 451-472 ; ainsi que les chapitres 7, 9 et 10 de Burzyńska, Anna et Markowski, Michał Paweł. Teorie literatury XX wieku. Antologia [Théories de la littérature du XX^e siècle. Anthologie]. Cracovie : Znak, 2006.

⁵²⁸ James, Petra. *Op. cit.*, pp. 26-31.

⁵²⁹ Ainsi qu'il le formule dans Benjamin, Walter. trad. Casanova, Nicole. Critique de la violence. Paris : Payot, 2012.

libre, le simultanésisme de la description et la technique surréaliste tchèque d' « examen émerveillé du réel » accouchèrent-ils des poèmes de la déambulation urbaine, tels *Zone* de Guillaume Apollinaire, *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon, *Nadja* d'André Breton ou encore *Passant de Prague* et *Rue Gît-le-cœur* de Vítězslav Nezval⁵³⁰. Ces poèmes préfiguraient la possibilité du collage comme celle d'un assemblage hétéroclite d'éléments extraits du réel dont la mise en présence suscitait de nouvelles associations de sens, le plus souvent estimées des artistes pour leur caractère disruptif en regard de leurs usages courants. Néanmoins, il s'agissait encore d'entrechoquements orchestrés autour d'un principe narratif commun, celui de l'appréciation des plaisirs de la nouvelle modernité urbaine. Les éléments en étaient retravaillés stylistiquement et ne venaient pas s'insérer de façon brute, non polie et vierge de toute intervention tierce dans le texte.

Pour cela, il fallut attendre que Marcel Duchamp popularise le concept de « ready-made », soit l'artificialité inhérente au geste de *recontextualisation* d'un objet banal dans une lecture esthétique. Il fallait donc que l'exploration des mécanismes de l'art révèle que le choix d'exposer, dès lors qu'il était pris par l'artiste, mettait en branle un processus de consécration de l'objet choisi, pour que les littérateurs s'interrogent à leur tour sur l'effet que produirait un texte composé d'un montage de citations, de phrases rapportées, de répliques de conversations, réunies comme autant de « ready-mades » par le simple choix de l'auteur et pour l'intérêt des liens de signification qu'elles pourraient tisser entre elles.

Par ailleurs, le collage devait connaître une nouvelle étape lors de l'apparition d'œuvres sculpturales comme celles de Robert Rauschenberg, de Jean Tinguely, de John Chamberlain ou de César. Dans leurs sculptures, ces artistes ne se contentaient plus d'intégrer à l'œuvre des fragments de réalité qui viendraient y briser la distinction entre le réel et la mimésis, établissant un continuum souple de l'un à l'autre. Ils produisaient des *assemblages* composés exclusivement de fragments du réel, pareils à des agencements de multitudes de « ready-mades ». De surcroît, leurs œuvres faisaient preuve d'un attrait tout particulier pour les objets dépréciés du réel : les chutes de menuiserie, les tôles abandonnées, les voitures déclassées, les affiches en lambeaux, autant d'artefacts écartés au motif de l'épuisement de leur utilité. Il mettait donc en pratique une *esthétique du rebut* qui se fondait sur ce pouvoir de l'artiste d'assembler des objets débarrassés de leur qualité pratique pour les faire renaître en une œuvre artistique, dotée donc d'une utilité neuve, quand bien même elle fût aussi tenue qu'une utilité esthétique. Cette force de réhabilitation du rebut par le déplacement du plan d'inscription de son utilité, cette sublimation de l'artefact déprécié en œuvre appréciée, avait

⁵³⁰ Apollinaire, Guillaume. *Alcools*. Paris : Gallimard, 1913 ; Aragon, Louis. *Le paysan de Paris*. Paris : Gallimard, 1926 ; Breton, André. *Nadja*. Paris : Nouvelle Revue Française, 1928 ; Nezval, Vítězslav. *Ulice Gît-le-Cœur* [Rue Gît-le-Cœur]. Prague : Borový, 1936 ; Nezval, Vítězslav. *Pražský chodec* [Passant de Prague]. Prague : Borový, 1938.

naturellement de quoi piquer la curiosité des auteurs centre-européens, dont le champ littéraire abondait désormais en *discours-vestiges* dont on disait la validité expirée, et qu'on laissait moisir dans les marges de la clandestinité en espérant que l'oubli parachèverait leur processus de décomposition.

Enfin, comme le rappelle Petra James, le collage évolua également vers la poésie expérimentale, laquelle donna notamment naissance à la *poésie sonore* qui — analogiquement à la façon dont les objets étaient dépossédés de leur valeur pratique dans les œuvres néo-avant-gardistes d'assemblage — dépossédait les mots de leur valeur sémantique pour ne plus en conserver que leurs propriétés phoniques, et donc déplacer le facteur d'appréciation du texte depuis son intelligibilité vers sa seule sonorité⁵³¹. On pourra noter que, de la même façon que les œuvres d'assemblage questionnaient le matérialisme d'une Amérique où les objets n'étaient plus perçus que pour leur seule valeur utilitaire, la poésie sonore expérimentale questionnait le logocentrisme d'une Europe centrale où les mots n'étaient plus perçus que pour leur seule aptitude à énoncer son orthodoxie. À nouveau, dans un contexte de censure où un canon compris de façon doctrinaire était imposé comme outil de lecture de toute publication, l'idée de promouvoir un modèle esthétique qui suspende son emprise sur les mots, ou à tout le moins interroge la permanence de la validité de cette lecture canonique, avait de quoi séduire.

Ainsi, si la pratiques du collage ne se nourrissait pas, en Pologne et en Tchécoslovaquie, aux mêmes sources philosophico-esthétiques que ses équivalents occidentaux, elle présentait trois avantages pratiques pour les artistes : par son emploi des « ready-mades », elle restaurait un *accès direct au réel* qui lui permettaient d'enjamber toutes ses médiations idéologiques ; par l'assemblage de ces « ready-mades », elle permettait d'*anoblir des discours mis au rebut* en les intégrant à un propos artistique qui les extirpait à leur obsolescence déclarée ; enfin, par l'agencement non-motivé et apparemment dépourvu de principe organisateur de ces « ready-mades », elle *minait la prétention du texte à énoncer une logique*, cet impératif de sens qui était le préalable indispensable à sa réduction doctrinaire.

VI.4. Une trop pressante censure : le compactage comme transsubstantiation du rebut

La question demeure néanmoins de savoir en quoi les opportunités pratiques que présentait la technique du collage pouvaient bien intéresser les auteurs ? Nous voudrions ici réfléchir à la possibilité que le *collage* ait été employé comme une *stratégie néo-avant-gardiste* plus ou moins consciente de *conversion de la censure en un principe artistique*. En effet, à quoi peut-on résumer le

⁵³¹ James, Petra. *Op. cit.*, pp. 199-260

fonctionnement de la censure ? Nous avons vu, au cours des chapitres précédents, que la censure post-totalitaire s'efforçait de faire en sorte que ce soit l'auteur qui procède de son propre chef à une amputation de son texte, qu'il consente à lui faire violence pour le conformer à un catalogue de prescriptions tacites. Or, le collage permettait en quelque sorte de se réapproprier cette violence et de cesser de la dissimuler sous les apparences d'un texte policé et cohérent, pour au contraire en avoir un usage jubilatoire et créateur. Le collage légitimait d'exhumer des décharges de l'histoire les discours qu'on y avait jetés, de les déchiqueter de façon presque spectaculaire pour les recomposer en une œuvre littéraire qui soit davantage que la simple somme de ses fragments et s'affranchisse d'une lecture littérale, c'est-à-dire canonique, des extraits qui la composent.

Il s'agissait naturellement d'un pari risqué, puisqu'il tablait sur un certain intérêt bienveillant de la part de la censure pour ce nouveau phénomène littéraire. Il supposait en effet que le censeur veuille bien y voir un acte de violence infligé à ces textes rebuts. En d'autres termes, les praticiens du collage pariaient sur le biais idéologique des censeurs, escomptant que celui-ci les inclinerait à percevoir leur démarche comme une *crucifixion accusatrice* plutôt qu'une *résurrection compatissante* de ces discours déchus.

Ce pari était d'autant plus risqué que le procédé du collage, du moment qu'il mettait en scène la violence du démembrement des discours, du moment qu'il brutalisait manifestement leur sens originel, *reproduisait en partie l'acte censorial lui-même*, l'hypertrophiant jusqu'à rendre visibles ses dispositifs, lesquels se complaisaient à une certaine discrétion.

Était-ce là un pari esthétique gagnant ? Quelles adaptations le collage a-t-il pu trouver dans le roman ? Ses tentatives ont-elles rencontré leur public ? Et le public y a-t-il discerné cette tentative d'emploi paradoxal de la violence censoriale contre elle-même ? Une lecture attentive des romans retenus pour illustrer ce principe et une étude des formes et des usages qu'y connut le collage littéraire nous permettront de répondre à ces questions.

VI.4.1. Composition de l'œuvre

Une trop bruyante solitude est, à bien des égards, fidèle au style qui a fait connaître Hrabal. Il s'organise autour d'un récit relativement pauvre en événements : un célibataire dans la cinquantaine, Hant'a, est employé à broyer des papiers de toutes sortes, à commencer par les ouvrages retirés des bibliothèques par le régime communiste. Sans jamais renseigner de date précise, Hant'a dit être à son poste depuis maintenant 35 ans, ce qui couvrirait donc une période probable s'étalant de 1948 à 1983. Il ne peut cependant se résoudre à procéder au compactage de livres en ballots réguliers dans sa presse mécanique sans les avoir au préalable préparés, agencés, truffés d'éditions rares ou de reproductions de toiles de grands maîtres, prenant un plaisir manifeste à composer un ensemble hétéroclite où la haute culture européenne côtoie les bas ouvrages alimentaires. Deux événements bousculent

cependant la calme régularité de cette existence. D'une part, il visite une presse industrielle fraîchement inaugurée en ville et y fait la découverte d'une équipe de jeunes ouvriers vigoureux qui chargent à la chaîne des ouvrages dans une gigantesque presse automatisée, et cela sans le moindre égard pour la qualité des paquets comprimés qui en ressortent. D'autre part, son supérieur, éternellement mécontent de la lenteur de son processus méticuleux de compactage, finit par obtenir son licenciement. Hant'a, dépossédé de toute possibilité de création, faisant le constat que l'époque induit un rapport d'indifférence au livre, met fin à ses jours en se broyant lui-même dans sa presse mécanique.

Cette trame lâche sert en réalité de lit au courant d'un récit qui ne cesse d'en déborder pour se répandre en digressions diverses. Il s'épanche à tout moment en longues réminiscences du passé, en commentaires de lectures anciennes, en extraits de la chronique macabre ou en rappel d'anecdotes de ses compagnons de beuverie. Le récit n'a donc rien d'une narration linéaire. Il se compose, au contraire, de fragments entrechoqués, d'épisodes sans cesse interrompus que la verve du narrateur imbrique les uns dans les autres au hasard apparent des transitions qui s'y présentent, un peu à la façon des soliloques d'ivrognes qui, grisés par l'attention de leur public, cherchent à en faire durer la magie en écourtant une anecdote pour déjà relancer de la suivante.

L'effet général en est que le rassemblement de ces fragments d'origines diverses donne le sentiment d'un agencement aléatoire, d'un assemblage présidé par le hasard du souvenir et guidé par l'immédiateté d'une narration orale. C'est à ce titre que l'on peut parler d'un collage, de l'enchâssement de bribes de discours tantôt presque vulgaires, tantôt quasi pédants, comme autant d'emprunts rassemblés et condensés dans un texte à la cadence de staccato. Ce sont là les principes du collage autour desquels s'articule le style hrabalien : une *narration orale décousue et heurtée*, le *télescopage d'éléments d'érudition savante et de culture populaire* et un *simulacre d'improvisation* au gré des contingences du récit.

VI.4.2. La presse de Hant'a comme poinçon métaphorique du récit

Si, dans un premier temps, le collage hrabalien semble témoigner une certaine indifférence pour l'organisation interne du récit, laquelle en complique l'interprétation, en seconde lecture, il laisse entrevoir une architecture complexe et étudiée, faite de la répétition de motifs divers, et dont le détachement prétendu quant à toute visée de sens ne semble être qu'un effet virtuose de plus. Il y a donc là une nonchalance feinte qui semble être le résultat d'un travail attentif. La question que pose ce constat est de savoir pourquoi Hrabal engageait autant d'efforts dans le fait de produire un texte qui se donne l'air d'être chaotique et improvisé. Pour éclaircir ce point, il convient de revenir au texte

lui-même et de s'intéresser à la façon dont celui-ci égrène des indices sur le mécanisme qui a présidé à sa confection.

Il faut tout d'abord préciser qu'*Une trop bruyante solitude* n'est pas le premier exemple d'un recours à la technique du collage dans l'œuvre de Hrabal. De nombreux ouvrages précédents avaient été construits sur un principe similaire (*Conversations populaires, Bambino di Praga, Cours de danse pour adultes et élèves avancés*). En revanche, c'est la première fois que le collage y est implicitement thématiqué et que cette thématisation est l'occasion d'un commentaire sur la relation que cette technique avec la censure.

En effet, l'une des particularités les plus manifestes d'*Une trop bruyante solitude* est le *poisson métaphorique* que constitue la presse de Hant'a : sa machine se donne tout à la fois comme l'élément central de la trame événementielle du récit et comme une illustration imagée du procédé de sa composition. En d'autres termes, le récit gravite autour de la presse mécanique tout comme l'écriture de ce récit s'en inspire pour se formuler. Quelle est donc l'action si fascinante de cette presse ? À son niveau le plus élémentaire, elle broie des écrits dans ses mâchoires pneumatiques pour en faire des ballots de papier. Mais cet acte a une conséquence insoupçonnée : lors de la destruction des écrits, par un phénomène évoqué dans des termes quasi magiques, la presse mécanique libère les pensées immatérielles qui y étaient enfermées, elle leur restitue une mobilité qui les rend disponibles à un usage oral. « Quand mes yeux se posent sur un vrai livre et que j'en supprime les motifs imprimés, il ne reste plus que des pensées immatérielles qui voltigent dans l'air et reposent sur de l'air, c'est l'air qui les nourrit et c'est à l'air qu'elles retournent, parce que tout est air à la fin, de même que dans la sainte hostie il y a du sang sans en avoir⁵³² » ; « quand ces livres ont consigné quelque chose de valable, on entend encore leur rire silencieux au milieu des flammes, parce qu'un vrai livre renvoie toujours ailleurs, hors de lui-même⁵³³ », ou même cette citation du Talmud : « ce n'est qu'une fois broyés que nous tirons le meilleur de nous-mêmes⁵³⁴ ».

⁵³² Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. *Op. cit.*, p. 11.

Hrabal, Bohumil. *Příliš hlučná samota* [Une trop bruyante solitude]. Prague : Pražská imaginace, 1994, p. 10. [Když očima se dostávám do pořádné knihy, když odstráním tištěná slova, tak z textu nezůstane taky víc než nehmotné myšlenky, které poletují vzduchem, spočívají na vzduchu, vzduchem jsou živeny a do vzduchu se vrací, poněvadž všechno je koneckonců vzduch, tak jako současně krev je a současně není ve svaté hostii.]

⁵³³ Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. *Ibid.*, p. 10.

Hrabal, Bohumil. *Ibid.*, p. 9.

[...] a zdali ty knihy zaznamenaly něco, co platí, je slyšet jen tichý smích pálených knih, protože pořádná knížka vždycky ukazuje jinam a ven.]

⁵³⁴ Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. *Ibid.*, p. 116.

Hrabal, Bohumil. *Ibid.*, p. 75.

[...] teprve když jsme drceni, vydáváme ze sebe to nejlepší (...)]

Or, ce qu'il se produit, c'est que Hant'a devient le *réciplendaire* des pensées ainsi libérées de l'immobilité de l'écrit, elles emplissent son esprit et l'oppressent progressivement par leur multiplicité. « (...) ; j'habite un ancien royaume où c'est depuis toujours l'usage et la folie de s'entasser patiemment dans la tête images et pensées porteuses de joies inexprimables et de douleurs plus fortes encore, je vis au milieu de personnes prêtes à donner leur vie pour un paquet d'idées bien ficelées. Et maintenant, tout cela se répète en moi⁵³⁵ ».

Cette opération trouve d'ailleurs un prolongement physique dans l'habitude qu'a Hant'a de subtiliser des éditions rares pour les entreposer chez lui. Une compulsion si incontrôlable que les vieux volumes s'amoncellent en colonnes vacillantes au pied de son lit et menacent à tout moment de s'écrouler pour l'aplatir dans son sommeil : « Comme on ne peut plus y ajouter un ouvrage, j'ai fait faire dans ma chambre, au-dessus des deux lits jumeaux, des étagères en forme de baldaquin, de ciel de lit, et j'y ai empilé deux tonnes de livres trouvés pendant ces trente-cinq ans ; quand je m'endors, ces deux tonnes de bouquins pèsent sur mes songes comme un énorme cauchemar⁵³⁶ ». On voit bien, dans le glissement souple que le narrateur opère ici entre l'amas de livres concrets et son poids cauchemardesque, qu'il perçoit un même danger, physique comme psychique, à poursuivre indéfiniment cette collecte qu'il convient dès lors de soumettre de toute urgence à un quelconque traitement.

C'est pour répondre à la nécessité de *rationnement de ce stock* croissant d'idées que Hant'a détourne sa presse mécanique de sa fonction initiale : d'*engin de destruction*, il la convertit en un *outil de compression* de ces savoirs encombrants. Tout comme Rauschenberg exploitait des objets abandonnés pour les recomposer en un assemblage de « ready-mades », tout comme le sculpteur César procédait à des compressions d'objets en d'élégants parallélépipèdes, Hant'a choisit d'exploiter les pneumatiques de sa presse pour former ces agrégats de papier, certes empreints d'une violence visible, mais parvenant à transcender leur statut de rebuts pour s'élever à celui d'œuvre. « (...) ton cerveau n'est rien d'autre qu'un paquet d'idées écrasées à la presse mécanique⁵³⁷ ».

⁵³⁵ Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. *Ibid.*, p. 11.

Hrabal, Bohumil. *Ibid.*, p. 10.

[(...) bydlím v bývalém království, kde bylo a je zvykem a posedlostí trpělivě si lisovat do hlavy myšlenky a obrazy, které přinášejí nepopsatelnou radost a ještě větší žal, žiji mezi lidmi, kteří za balík slisovaných myšlének jsou schopni položit i život. A teď všechno to se opakuje ve mně (...)]

⁵³⁶ Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. *Ibid.*, p. 26.

Hrabal, Bohumil. *Ibid.*, p. 19.

[Ale i tady už nelze přidat ani jedinou knížku, a tak v pokoji jsem nad dvěma postelemi těsně u sebe jsoucích dal postavit trámy a nosné fošny, a tak jsem vytvořil baldachýn a postelová nebesa, na kterých do stropu jsou vyrovnány knihy, dvě tuny knih jsem za těch třicet pět let nanosil domů, a když usínám, dvě tuny knih jako dvacetimetráková měra tlačí moje snění (...)]

⁵³⁷ Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. *Ibid.*, p. 109.

Hrabal, Bohumil. *Ibid.*, p. 71.

On touche là au processus de « destruction jubilatoire » hrabalienne déjà décrite par de nombreux chercheurs⁵³⁸, soit à cet étrange point nodal de la confection de l'œuvre qui rassemble en un même geste ruine et création. Hrabal s'en explique en recourant à une figure qui apparaît dans presque chacun de ses romans : le *boucher*. En effet, le travail du boucher se résume au fond à démembrer des carcasses, un acte par lequel il transforme ce matériau ingrat et menacé de corruption en autant d'entrecôtes et de jarrets. Ainsi, dans l'esprit de Hrabal, lever un filet, c'est déjà préparer un plat, de la même façon qu'extirper une pensée d'un livre revient déjà à la rendre disponible à son réemploi dans la prose. Une prose qui prend d'ailleurs forme simultanément au travers de la compression à laquelle on la soumet, au travers de cette besogne de compactage des lambeaux de discours illustrée par les poussées des mâchoires de sa presse. Ça n'est qu'à l'aune de cette métaphore explicative que l'on peut saisir l'exaltation quasi lyrique avec laquelle il poursuit son entreprise de biblioclastie. « Je ne suis guère plus qu'un tendre boucher. Les livres m'ont enseigné le goût et le bonheur du ravage, j'adore les pluies qui tombent en trombes et les équipes de démolition, je reste debout des heures durant à regarder les pyrotechniciens faire sauter des blocs entiers de maisons, toute une rue, comme s'ils pompaient de gigantesques pneus, je ne peux me rassasier de cette première seconde qui soulève toutes les briques, les pierres, les poutres⁵³⁹ ». La presse mécanique joue donc ce rôle métaphorique ambigu : *outil de destruction*, elle libère la pensée de l'immuabilité du texte où elle était contenue ; *outil de compression*, elle en rassemble des fragments qu'elle agglomère en une œuvre dont la valeur excède de loin leur simple somme.

À en croire l'image métaphorique qu'il nous en donne, Hrabal écrit comme Hant'a presse. Les monceaux de papiers de la cave sont transformés en des ballots minutieusement confectionnés de la même façon que les bribes de pensée qui s'en échappent sont agrégées pour former le dense flux de paroles du narrateur. Et, effectivement, le texte découle à part égale de ces deux procédés : collage, il est le fruit de la mise en pièces de discours divers autant que de leur agglomération en ce soliloque hoquetant et entrechoqué.

[(..) tvůj mozek není víc než hydraulickým lisem zpresované myšlenky.]

⁵³⁸ Voir les réflexions contingentes sur la poétique de Hrabal de Jankovič, Milan. Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala [Chapitres de la poétique de Bohumil Hrabal]. Prague : Torst, 1996 ; Pytlík, Radko. ...a neuvěřitelné se stalo skutkem : o Bohumilovi Hrabalovi [...et l'incroyable devint réalité : sur Bohumil Hrabal]. Prague : Emporius, 1997 ; ou encore Slavíčková, Miloslava. Hrabalovy literární koláže [Les collages littéraires de Hrabal]. Prague : Akropolis, 2004.

⁵³⁹ Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. *Op. cit.*, p. 12.

Hrabal, Bohumil. *Op. cit.*, p. 10.

[Nejsem víc než něžný řezník. Knihy mne naučily zálibě a radosti z pustošení, já miluji průtrže mračen a demoliční čety, postávám celé hodiny, abych viděl jak pyrotechnici spřaženým pohybem, jako by pumpovali gigantické pneumatiky, vyhazují celé bloky domů, celou ulici, nemohu se do poslední chvíle vynadívat na tu první vteřinu, která nadzvedne všechny cihly a kameny a trámy (...).]

VI.4.3. La dimension tragique de la « destruction jubilatoire »

Il faut cependant s'empresse de préciser ce que cette écriture comporte de tragique. Après tout, le narrateur répète comme un leitmotiv que : « les cieux ne sont pas humains⁵⁴⁰ », autrement dit, l'époque est à l'eschatologie antihumaniste du communisme qui fait ployer les destins individuels et les dépossède de nombreux choix. Et, en effet, si l'on tend l'oreille, on discernera comme une fausse note dans l'émoi lyrique de Hant'a devant ces démolitions. Juste avant de se dire boucher, le narrateur a tout de même cette phrase : « Sous mes mains, dans ma presse mécanique, s'éteignent des livres rares, et ce flux je ne peux l'empêcher⁵⁴¹ ». Il y a dans l'évocation de cette impuissance comme une nuance de regret qui vient contraster avec l'euphorie proclamée. Celle-ci questionne la sincérité du propos. Hant'a broie-t-il parce qu'il doit le faire ? Ou parce qu'il pense qu'il crée en agissant de la sorte ? Et si la réponse était plus compliquée que cela ? Et si la réflexion du protagoniste et de son auteur sur les vertus créatrices de la démolition étaient, en réalité, nées de l'obligation de se faire le fossoyeur d'une culture qu'il aime ? Et si c'était cette nécessité qui avait initié sa réflexion sur la meilleure façon de convertir cet enterrement en résurrection ? Si l'on veut admettre cette hypothèse, il faut alors voir également dans le collage un *geste de sauvegarde* d'une culture en proie à la disparition, la collecte paniquée des traces d'un temps qu'on éradique.

C'est ce contrepoint tragique à la « destruction jubilatoire » qui donne au texte toute sa grâce. Sous les rodomontades enthousiastes du narrateur, on commence à entrevoir la démesure désespérée d'un projet tenu secret : il ambitionne de transmettre, sous cette forme condensée, les artefacts d'une culture qu'un *fatum* inéluctable lui impose de liquider. C'est probablement la déraison notable de ce plan qui inspira à son traducteur, en conclusion de son premier chapitre, cette référence à une autre figure littéraire coutumière des entreprises irréalistes : « je suis un peu le Don Quichotte de l'infini et de l'éternité, et l'infini et l'éternité ont sans doute un faible pour les gens comme moi⁵⁴² ».

Cette volonté de recycler une culture censurée sous une forme neuve afin de lui permettre de perdurer dénote un sentiment double de responsabilité à son égard. D'une part, Hrabal admet, au travers de son *alter ego*, une forme de complicité dans le fonctionnement du système censorial : après

⁵⁴⁰ Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. *Ibid.*, p. 12, 21, 35, 41, 61, 67, 76, 78, 87.

Hrabal, Bohumil. *Ibid.*, p. 10, etc.

[(...) nebesa nejsou vůbec humánní (...)]

⁵⁴¹ Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. *Ibid.*, p. 12.

Hrabal, Bohumil. *Ibid.*, p. 10.

[Pod mýma rukama a v mém hydraulickém lisu hynou vzácné knihy a já tomu proudu a průtočnosti nemohu zabránit.]

⁵⁴² Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. *Ibid.*, p. 18.

Hrabal, Bohumil. *Ibid.*, p. 14.

[(...) já jsem tak trochu furiant nekonečna a věčnosti a Nekonečno a Věčnost mají asi zálibu v takových lidech, jako jsem já.]

tout Hant'a est l'un des maillons de la chaîne de son action. D'autre part, il semble se responsabiliser vis-à-vis de ce qu'il viole, il donne l'impression de vouloir lui assurer une survie au-delà de son annihilation programmée. Il paraît donc s'efforcer de subvertir l'effet de cette violence pour la transcender en une réalisation artistique. Hrabal offre ainsi ce qui est peut-être l'une des images les plus fortes du dilemme moral que connaît l'écrivain censuré, celle d'un artiste tout à la fois *porteur de censure et saboteur de son action*, d'un artiste acculé à faire de ce sabotage une œuvre, œuvre mutilée, œuvre scarifiée, mais œuvre tout de même.

Par ailleurs, une notion de *liberté* vient s'annexer sur cette notion de *responsabilité*. Par un réseau d'allusions diffuses, Hrabal établit une distinction claire entre l'enfermement de l'écrit et la liberté de l'oral, l'immuabilité solide du texte et la plasticité évolutive du discours. Ainsi en va-t-il, par exemple, de ces deux extraits où il suggère tout d'abord un processus de libération de la pensée : « Je travaille maintenant à ma presse mécanique, au cœur de chaque paquet je glisse, grande ouverte, l'œuvre d'un philosophe ; apaisé par ma promenade matinale à travers la ville, l'esprit rafraîchi de ne pas être seul, de savoir que des milliers de gens semblables à moi vivent dans les bas-fonds de Prague, dans ses caves et ses souterrains, la tête pleine de pensée vivantes et vivifiantes, le travail me semble plus léger⁵⁴³ » ; puis un distinguo net entre immobilité et mobilité : « instruit malgré moi, je frémissais en pensant à ce que j'avais appris de Hegel : la seule chose terrifiante au monde, c'est ce qui est figé, pétrifié, moribond, et la seule heureuse, c'est quand l'individu ou, mieux, la société des hommes parvient, grâce à la lutte, à rajeunir, à conquérir le droit à la vie⁵⁴⁴ ». Ce qui le fascine, dès lors, dans le processus de destruction des livres, c'est qu'il le perçoit comme une évasion du contenu oral de son contenant graphique, la démolition de son enveloppe restitue la pensée à sa *mobilité discursive*, elle l'arrache au monde des assertions pour la réinscrire dans la sphère du débat. La tragédie de Hant'a naît du fait que lui-même se sente désormais *responsable de la liberté qu'il rend à la parole*, qu'il tienne à assumer la charge de la circulation de ce signe dématérialisé sur lequel aucune presse ne peut plus avoir de prise. C'est la raison pour laquelle il soliloque en permanence, pour exercer et entretenir

⁵⁴³ Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. *Ibid.*, p. 36.

Hrabal, Bohumil. *Ibid.*, pp. 25-26.

[Tak teď presuju na tom mém hydraulickém presu starý papír, do srdce každého balíku vkládám otevřenou knihu klasického filozofa, tak nějak jsem se zklidnil procházkou dopolední Prahou, vyčistil jsem si mysl skutečností, že nejen já, ale i tisíce mi podobných lidí pracují v podzemní Praze, ve sklepeních a sklepích a hlavou jim protékají živé a živoucí a živící myšlenky, tak nějak jsem se uklidnil, že pracuje se mi lehčeji než včera, (...)]

⁵⁴⁴ Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. *Ibid.*, p. 33.

Hrabal, Bohumil. *Ibid.*, pp. 23-24.

[(...) proti své vůli vzdělán, trnul jsem a žasnul nad Hegelem, který mne učil, že jediné, z čeho lze mít na světě hrůzu, je to, co zvápenatělo, hrůzu ze strnulých, umírajících forem, že jediné, z čeho lze mít radost, je to, když nejen jednotlivec, ale i lidská společnost se dovede bojem zmladit, vybojovat si novými formami právo na nový život.]

cette liberté du verbe, pour la substituer à sa fragile inscription. En d'autres termes, cette liberté du discours recèle une obligation pour celui qui l'entend, elle porte l'injonction morale discrète de sa perpétuation, de son usage, de son emploi.

Néanmoins, cet appel se heurte à un paradoxe, celui d'être lui-même un *discours retranscrit*, et donc de s'être incarné dans l'immuabilité graphique qu'il regrette. Car, ce faisant, il prolonge la promesse mensongère d'être éternellement présent, d'être toujours disponible à tout plaider, et laisse donc accroire qu'il ne nécessite ni entretien, ni relais particulier. Si ce devait être le cas, ce texte ne délèguerait pas sa liberté, il n'en confierait pas la responsabilité à ceux qui en auraient entendu l'appel. Nous pensons que c'est pour résoudre cette aporie que Hrabal tint à mettre en scène le suicide de son protagoniste. Par ce geste de compactage de soi, non seulement il rappelle la fragilité de ce texte fraîchement écrit, mais il le reprend aussi à l'*immobilité de sa transcription*. Ce faisant, il signale que, son monologue une fois achevé, il se décharge de toutes responsabilités pour la liberté qui y résonne, qu'il dépose celle-ci aux pieds de son lecteur et l'invite à s'en saisir à son tour.

Ainsi le collage intriguait-il les artistes centre-européens, Hrabal en tête, pour sa capacité à incarner l'ambiguïté de cette destruction créatrice que l'on retrouve au cœur de toute œuvre censurée. Il offrait l'opportunité, plutôt que d'enfouir cette tension sous des gangues d'allusions à la cohérence faussement intacte, de l'exacerber, de la faire émerger au premier plan du récit tout en la consacrant comme la mécanique fondamentale de sa narration. Le *collage* apparaissait donc comme un *outil propice à l'exhibition des fonctionnements de la censure*. Le descriptif de la censure y gagnait en épaisseur. Il ne se résumait plus désormais à un enjeu moral manichéen voyant s'opposer des auteurs asservis et des écrivains dressés contre son autorité, comme cela avait pu être postulé chez Bocheński ou Šotola et de façon plus large, chez les pratiquants de l'écriture orphique ; il envisageait désormais la censure comme une *inéluçabilité* dont on ne se sauve paradoxalement que par l'*acceptation de sa violence*, par l'admission de celle-ci au sein de son écriture, par la ruse que l'on emploie à enrôler cette brutalité censoriale dans le combat qu'on mène contre elle — toutes choses que le collage permettait.

VI.4.4. Le collage comme suspension de l'ordre du temps

Avoir dit cela, c'est probablement encore en avoir dit trop peu sur les procédés du collage même, sur l'agencement de ses bribes, sur sa fonction et sa signification. Comme on l'a vu, Hrabal indique que si Hant'a ne peut avoir le plein contrôle sur l'agencement des ouvrages lors de leur compactage dans la presse, lui ne peut garantir d'ajustement souple et ordonné aux fragments qui composent son récit. L'effet stylistique qui en résulte est celui d'un joyeux désordre, qui ne s'évite de sombrer dans le cafouillage que par sa perpétuelle relance. L'une des questions que l'on peut dès

lors se poser est l'avantage que présentait ce simulacre de désordre du texte, si ce n'est d'offrir une représentation de la violence censoriale dont il est le fruit.

Comme cela a été brièvement évoqué lors de la rétrospective sur des motifs d'intérêt des artistes tchèques et polonais pour le collage, en rompant avec la structure linéaire du récit, cette technique ouvrait une *brèche* dans l'*ordre du temps*. Le collage contrarie l'*écoulement diachronique de la narration*. Il précipite la fin au début et le début à la fin, selon les caprices apparents du narrateur, et multiplie les plans narratifs, issus parfois d'époques très différentes, en les imbriquant jusqu'à ce qu'ils se recouvrent, induisant une désorientation chronologique qui provoque une impression de *simultanéité* de ces actions dont l'ordonnancement importe dès lors moins que l'unicité thématique qu'ils présentent, apparaissant finalement comme les échos d'un même motif se répercutant dans le temps long. Ainsi décrit-il, par exemple, un épisode de ses amours de jeunesse en recourant à une citation de Lao-Tseu puis à des épisodes biographiques des maîtres du romantisme allemand : « Marinette, sans pouvoir soutenir sa gloire, avait dû supporter sa honte qui, d'ailleurs, n'était pas sa faute ; ce qui était arrivé était humain, bien trop humain ; Goethe l'aurait pardonné à Ulrique von Lewetzow et Schelling à Caroline⁵⁴⁵. » Ce nivellement des événements rapportés fait donc oublier les époques dont ils proviennent pour ne consacrer qu'un temps, seul à demeurer essentiel, celui du *présent du récit* qui, de ce fait, accrédite la vraisemblance d'une improvisation orale.

Or, consacrer cette suspension du temps, sacrifier la *chronologie* à l'*immédiateté du palabre* n'a rien d'innocent dans un régime qui fondait sa légitimité sur le succès supposé de son avenir, et dont le modèle culturel obligatoire était supposé être le reflet de cette marche vers un futur en voie d'avènement. En d'autres termes, le collage permettait de se soustraire à l'impératif du devenir glorieux qui contraignait l'ordre du temps de tout roman porteur du legs — même lointain et affaibli — du réalisme socialiste. L'immédiateté du récit oral et la simultanéité du collage échappaient à l'inéluctabilité proclamée de l'histoire.

VI.4.5. Le collage comme suspension de l'ordre du sens

L'ordre du temps n'est pas le seul à être contrarié. Si Hrabal recourt au collage, c'est aussi pour orchestrer dans son flot de paroles la rencontre de propos normalement cantonnés à des univers cloisonnés. *Une trop bruyante solitude* contient aussi bien des tirades d'argot pragois, des citations de philosophes, des coupures de presse, des blagues de café, des extraits de traités scientifiques, des sentences religieuses ; bref, une extrême diversité de productions langagières que Hrabal ramasse au

⁵⁴⁵ Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. *Ibid.*, p. 39.

Hrabal, Bohumil. *Ibid.*, p. 27.

[Mančinka, aniž by mohla podržeti svoji slávu, musela nésti jen svoji hanbu, za kterou nemohla, protože to, co se jí stalo, bylo lidské, příliš lidské, Goethe by to odpustil Ulrice Von Lewetzow, Schelling jistě svojí Karolině.]

sein de son texte et qui témoigne de sa volonté de mettre en présence le plus large échantillonnage possible de bribes de discours. Un peu comme s'il avait voulu, dans le droit lignage du souverain Rodolphe II (pour lequel l'auteur nourrissait une certaine fascination), constituer une chambre des curiosités linguistiques où aucun artefact de l'univers langagier — et surtout pas les plus fantaisistes — ne viendrait à manquer. Mais quelle pouvait être la raison de cette collecte patiente de discours rares ? Et pourquoi avoir tenu à les heurter les uns aux autres, à les juxtaposer sans plus de jointure que quelques transitions brusques ?

Petra James indique ce que cette technique doit à l'expérimentation néo-avant-gardiste américaine, initiée par William Burroughs, du « cut-up », un exercice qui consiste à découper des textes distincts pour les mêler de sorte qu'ils recomposent une nouvelle séquence aléatoire⁵⁴⁶. On peut naturellement discerner dans l'intérêt hrabalien pour cette méthode l'écho de sa jeunesse surréaliste et de sa fascination pour les associations spontanées et les significations inédites sur laquelle celles-ci semblaient s'ouvrir ; mais peut-être serait-ce inscrire trop rapidement cette technique dans une continuité biographique que l'on supposerait logique ? Peut-être peut-on considérer que Hrabal participait, au même titre que ses confrères de plume, à la maturation d'un rapport d'opposition ouverte vis-à-vis de la censure ? Et que ce qui l'intéressait dans le surgissement que provoquait le choc de discours épars, c'était moins la fécondité sémantique de l'opération que son aptitude à démontrer la vanité de toute prétention à une clôture monosémique du langage ? Michael Holquist a déjà noté que le regret fondamental de la censure était de ne pouvoir exercer de contrôle sur l'acte de *réception du sens*, dont elle s'efforçait par conséquent de borner la polysémie qu'elle cherchait à cantonner à une compréhension orthodoxe étroite. Or, en démontrant qu'une opération aussi rudimentaire que la *décontextualisation* d'une parole et sa *recontextualisation* dans un texte littéraire pouvait en restaurer la disponibilité à une polysémie presque vertigineuse, Hrabal prouvait que la censure s'évertuait à exercer un contrôle illusoire, qu'elle apposait une mince gangue d'orthodoxie sur le magma indomptable du sens, une gangue que les simples heurts du collage suffisaient déjà à fissurer.

La suspension de cet ordre monosémique entraînait dans la prose hrabalienne un étrange flottement dans l'assignation de leur signification courante aux mots. Les signifiants semblent se dérober devant les signifiés auxquels l'usage populaire les associe, souvent même de façon assez spectaculaire, jusqu'à *endosser un signifié diamétralement opposé*. Ainsi en va-t-il, par exemple, lorsqu'il médite sur l'opposition séculaire du corps et de l'esprit dans les religions du Livre et que son cheminement, loin de renforcer ces pôles, les entraîne dans un mouvement giratoire où leur assignation culturelle semble se renverser : « Je reviens à ce trait qui coupe en deux le corps des

⁵⁴⁶ James, Petra. *Op. cit.*, pp. 215-250.

prêtres et des bonne-sœurs, je regarde les ceintures des Juifs et je pense que le corps humain est un sablier, ce qui est en bas est en haut, et vice versa, deux triangles communicants, le sceau du roi Salomon⁵⁴⁷ (...) ». C'est selon ce même procédé que, dans le roman, les racleurs d'égouts se révèlent être les érudits les plus éminents de la cité, que les caves sont décrites comme des palais et les palais comme des geôles. L'entièreté du plan descriptif est ainsi bâti sur la *règle de l'inversion*. Celle-ci se manifeste dans le collage par le geste répété d'imbrication et d'entrelacement de discours issus des *pôles antagonistes du spectre sociologique*, et donc de traditions réputées inaptes à établir un dialogue valide. Il en va de même de la conversation religieuse que Hant'a mène avec le duo imaginaire composé de Jésus et Lao-Tseu, et qui est interrompue par les avances grivoises de Tsiganes faisant irruption dans son souterrain. Leur arrivée impromptue est l'occasion d'une collision entre les méditations éthérées des théologiens et les appels prosaïques de la chair. Mais l'un et l'autre élément de cette apparente contradiction ne se contentent pas de souligner l'abîme de contraste qui les sépare, on les voit glisser lentement vers leur contrepartie. Leurs avances déçues, les Tsiganes se chargent de ballots de vieux papier avant d'entamer une traversée de Prague décrite comme un chemin de croix christique. Elles s'exécutent avec une simplicité et une acceptation résolue de leur charge qui rappelle la résignation stoïque de Jésus lors de son calvaire. En revanche, la figure de Jésus, elle, est progressivement investie d'une vitalité neuve, d'une indignation vibrante qui amène Hant'a à constater :

Pendant toute la visite des Tsiganes, Jésus et Lao-Tseu étaient restés près de ma presse et maintenant que j'étais seul, mécaniquement rivé au boulot dans mon abandon et cinglé sans répit par les cordons des mouches à vers, je vis Jésus, victorieux comme un champion de tennis qui vient de gagner Wimbledon (...) ; Jésus, je le vis en play-boy (...), Jésus d'une main impérieuse et d'un geste puissant, maudissait ses ennemis⁵⁴⁸ (...).

Ce qu'il importe de souligner ici, c'est ce mécanisme par lequel le collage rapproche et comprime des oppositions aussi fondamentales que l'esprit et le corps, l'idée et la matière, non pas pour mettre en scène leur conflictualité mais, précisément, pour profiter de l'*état de suspension de leurs significations courantes*, de la polysémie que leur proximité ravive dans chacun de ces termes,

⁵⁴⁷ Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. *Ibid.*, p. 113.

Hrabal, Bohumil. *Ibid.*, p. 73.

[(...) dívám se na ty pruhy kněží a řádových sester a pásy chasidů a myslím si, že lidské tělo jsou přesýpací, co je dole, to je i nahoře, a co je nahoře, to je i dole, dva do sebe zapasované trojúhelníky, pečtní znak krále Salamouna (...)]

⁵⁴⁸ Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. *Ibid.*, p. 52.

Hrabal, Bohumil. *Ibid.*, p. 36.

[(...) a celou tu dobu, co ve sklepe byly cikánky, Ježíš s Lao-c'em stáli u koryta mého hydraulického lisu, aby teď, kdy jsem byl zase sám a opuštěností byl zaháknutý jen do mechanismu práce a neustále obtékán a bičován provazy masařek, viděl jsem, jak Ježíš je tenisový šampion, který právě vyhrál Wimbledon (...), jak Ježíš je plejboj (...), jak Ježíš zdvíhá imperativně ruku a mocným gestem zatracuje své nepřátele (...).]

pour envisager la possibilité d'une réconciliation fantasmatique, temporaire et artistique de ces inconciliables. C'est un peu comme si, métaphoriquement, ces oppositions avaient été saisies dans les mâchoires pneumatiques de la presse de Hant'a et que l'incroyable pression à laquelle on les soumettait, ce surplus évident de densité du texte hrabalien, faisait lentement sauter les cloisonnements classiques de la signification. Comme si cet environnement extraordinaire, résultat de pesanteurs extrêmes, induisait des variations inattendues dans la physique newtonienne comme dans la sémantique classique, ouvrant la part la plus secrète et la plus infime de la matière comme du mot à des recompositions jusqu'alors jugées impossibles :

Tout ce que j'aperçois dans ce monde est animé d'un mouvement simultané de va-et-vient, tout s'avance et d'un coup tout recule, comme un soufflet de forge, comme ma presse sous la commande des boutons rouge et vert, clopin-clopant tout bascule en son propre contraire, et c'est grâce à cela que le monde ne cloche pas⁵⁴⁹.

VI.4.6. Le collage comme mise en scène du texte meurtri

Ce que nous voudrions retenir de ce procédé de *transmutation* d'une chose en son contraire, c'est la façon dont il s'applique jusque dans le jeu que ce roman mène avec la censure. Car, à la réflexion, il s'agit d'un texte qui fait de la destruction d'autres textes le *corps* de sa création — la polysémie du mot *corps* étant ici employée à dessein. En effet, cette destruction textuelle est tout à la fois le *corps* de l'œuvre, dans la mesure où elle en fournit le sujet principal, et le *corps* cadavérique de tous ces textes victimes de leur suppression censoriale, un *corps* qui n'est dès lors plus descendu en terre pour y reposer à l'abri des regards, mais publiquement démembré et recomposé, un *corps* dont les souffrances sont décrites avec une grâce un peu bouffonne, un *corps* que les tortures éreintent certes physiquement mais qu'elles élèvent à un nouveau seuil d'existence, puisque la publicité de son tourment l'empêche de pleinement mourir en instituant la mémoire de son martyr. C'est là, possiblement, la plus spectaculaire des transmutations opérées dans cette œuvre, celle d'avoir converti cette *mise à mort du matériau textuel* en sa propre *résurrection*, d'avoir su se tenir sur le seuil de la disparition annoncée de l'œuvre pour en faire un récit qui la propulse au-delà du néant qu'on lui prédisait.

Il y avait là un chausse-trappe ingénieux, un appel à censurer un texte qui dépeignait pourtant la destruction censoriale comme son processus créateur aussi involontaire que fécond. Il s'agissait dès lors d'une œuvre qui mettait le censeur au défi d'oser lui appliquer ses méthodes, professant avec

⁵⁴⁹ Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. *Ibid.*, p. 63.

Hrabal, Bohumil. *Ibid.*, p. 42.

[A tak všechno, na co jsem se podíval na tomto světě, všechno jde současně dopředu a všechno se současně navrácí zpět, tak jako dmuchadlo kovářské, tak jako na povel zelených a červených knoflíků na tom mém presu všechno přeskakuje ve svůj opak a jedině tak na světě nic nekulhá (...).]

gouaille qu'il s'agirait de la plus sûre des façons de *certifier son contenu* et, par conséquent, de *consacrer son projet artistique*. En semblant rechercher l'interdiction censoriale comme une confirmation de sa justesse, Hrabal plaçait le censeur face à un dilemme : donner raison aux anticipations de l'auteur et valider son reproche tacite en procédant aux ingérences attendues, ou prendre le contrepied d'une autorisation qui, au vu des nombreuses infractions aux prescriptions censoriales, délimiterait des standards de permissivité inédits et autrement plus souples qu'auparavant.

VI.5. Du ballot à la pulpe, modalités de réhabilitation du rebut

Fallait-il toute la complexité de la position de Bohumil Hrabal au sein des Lettres tchèques pour mûrir l'idée de recycler la censure en un principe d'assemblage romanesque ? Ne peut-on penser à d'autres exemples comparables dans le champ littéraire polonais ? Une autre œuvre semble s'être nourrie d'une interrogation similaire : *La pulpe*⁵⁵⁰, le dernier grand roman de Jerzy Andrzejewski.

La pulpe s'ouvre avec des entrées du journal intime de l'écrivain datées du mois de mars 1970, période à laquelle ce dernier était fasciné par le fonctionnement du mensonge au sein d'un régime post-totalitaire et la part de vérité à laquelle pouvait prétendre l'art qui germait en son sein. Les méditations diaristiques d'Andrzejewski rompent cependant assez vite avec les représentations classiques d'une opposition entre un littérateur héraut de la vérité et une censure obscurantiste. Andrzejewski semble se chercher une position neuve vis-à-vis de son époque, s'efforcer d'établir avec elle un rapport inédit et littérairement productif. L'écrivain semble chercher à dépasser le rôle qui lui avait échoué d'anatomiste des mystifications du régime. Or, pour ce faire, il entame une réflexion sur le matériau littéraire que son époque lui fournit et les traitements qu'il peut, en sa qualité d'artiste, lui réserver. Il fait alors le constat suivant :

Je me risquerais à affirmer que la plupart des œuvres remarquables et tenues pour des chefs-d'œuvre doivent leur supériorité, justement, dans une certaine mesure, à ces éléments de toc d'hier comme d'aujourd'hui, car c'est ce toc — facile, impatient et flatteur, même dans la révolte — qui réagit de la façon la plus directe aux amples manifestations de la vie. Il les lamine, les vulgarise et les simplifie, évidemment ! Mais en fin de compte c'est généralement un fumier salubre car — il en a toujours été ainsi et c'est encore le cas — l'art, celui des altitudes, ne se nourrit pas seulement de la vie et pas seulement de la personne même de l'artiste, il se nourrit aussi de l'art lui-même, et de l'art dans ses manifestations les plus diverses, de ces arts plats, de ces arts de foire, imbéciles, bien que les grands créateurs n'aient généralement pas avouer ces parentés-là. Je dirais même plus, je dirais que je ne crois pas aux chefs-d'œuvre dont la perfection figée m'empêche de retrouver l'écho

⁵⁵⁰ Andrzejewski, Jerzy. *Miazga* [La pulpe]. Londres : Polonia Book Fund, 1981.

qui s'estompe ou l'ombre de ce toc agaçant et vulgaire. Un grand talent fait tout ce qu'il veut ; le génie, seulement ce qu'il peut⁵⁵¹.

Ainsi, Andrzejewski indique d'emblée l'intérêt qu'il nourrissait à l'époque de la composition de son œuvre pour la notion de *toc littéraire*. Il postule explicitement un nivellement de la hiérarchie des valeurs esthétiques qui renverserait les chefs-d'œuvre de leur piédestal et reconsidérerait leur dette envers leurs affluents mineurs, tous les menus apports d'une culture mise au ban du bon goût, dont la vitalité les aurait néanmoins irrigués. Là où cette réflexion devient passionnante pour nous, c'est lorsque Andrzejewski associe, sans transition, cette reconsidération du *toc littéraire* à une maxime (dont il ne parvient pas à se remémorer l'auteur) sur l'empêchement du génie : « Un grand talent fait tout ce qu'il veut ; le génie, seulement ce qu'il peut ». En quoi, après tout, le *toc littéraire* aurait-il partie liée avec le génie contraint ? En opérant ce rapprochement, Andrzejewski suggère avec force que signer une belle œuvre lorsque l'on a accès à une manne de formes littéraires nobles et approuvées ne demande qu'un honnête talent d'artisan, alors que le génie consiste à élever un matériau vulgaire et déprécié, contre l'opinion commune, au statut de grand texte. Il faut probablement moins voir dans cette affirmation la trace d'une certaine vanité (même si l'on sait la coquetterie d'Andrzejewski quant à ses qualités d'écrivain) que l'ébauche d'un projet artistique : celui de *puiser à son tour dans le fouillis des rebuts textuels* pour les ériger en roman.

Le titre même de l'ouvrage, « La pulpe », vient étayer le programme ainsi annoncé. La « pulpe » fait autant référence au sujet du roman — l'atomisation de la société polonaise — qu'à sa technique de composition — le rassemblement de textes épars et parfois brouillons. Ce titre dédouane donc son auteur de toute prétention à une œuvre close et lisse, à une structure minutieusement architecturée dont on admirerait les finitions. Il résonne plutôt comme la promesse de livrer la substance vive et désordonnée du réel. Le mot « pulpe » suppose en outre que l'on fasse subir une forme de violence à un contenant pour en extraire le contenu. Elle laisse donc entendre qu'elle est une forme de vérité brute, elle-même fille de la brutalité, la chair intime d'un fruit que seul son broyage pouvait révéler. On retrouve ainsi une évocation métaphorique de la destruction artistique

⁵⁵¹ Andrzejewski, Jerzy, trad. Erhel, Jean-Yves. *La pulpe*. Paris : Gallimard, 1989, p. 14.

Andrzejewski, Jerzy. *Miazga* [La pulpe]. Londres : Polonia Book Fund, 1981, p. 12.

[Zaryzykowałbym stwierdzenie, iż większość dzieł wybitnych i uznanych za arcydzieła zawdzięcza w pewnej mierze swoją znakomitość właśnie elementom szmiry, szmiry wczorajszej i współczesnej, bowiem to ona — łatwa, niecierpliwa i przypodchlebca nawet w buntach — w sposób najbardziej bezpośredni reaguje na rozległe manifestacje życia. Spłyca je, trywializuje i upraszcza ! Oczywiście ! Lecz w ostatecznym rozrachunku bywa dobroczynnym nawozem, bowiem tak zawsze było i dzieje się nadal, iż sztuka, ta z wysokich rejonów, żywi się nie tylko życiem, i nie tylko osobą samego artysty, żywi się także sztuką, i to w jej najróżniejszych przejawach, także tych płaskich, jarmarcznych i durnych, chociaż do tych powinowactw wielu twórcy nie lubią się zazwyczaj przyznawać. Powiedziałbym nawet więcej, powiedziałbym, iż nie dowierzam arcydziełom, które nie pozwalają mi, dzięki ich skamieniałej doskonałości, odnaleźć zanikających ech oraz cieni natrętnej i wulgarnej szmiry. Wielki talent robi wszystko, co chce ; geniusz tyle tylko, co może.]

qui rappelle celle qu'en avait livrée Hrabal avec la presse de Hant'a. Enfin, la pulpe est un amas indistinct, elle est une recomposition aléatoire et non-hiérarchisée du fruit originel et, en tant que telle, elle rassemble en une même pâte la fibre et le pépin, la peau et le suc. Autrement dit, la pulpe est hétéroclite par essence et réunit dans un même broyage les composantes disparates du fruit, analogiquement au livre qui en porte le titre et se présente dès ses premières pages comme l'agrégat de textes aux statuts divers, soumettant tour à tour aux lecteurs des styles et des registres distincts, depuis la réflexion diaristique, en passant par le méta-commentaire et l'import d'extraits d'articles d'auteurs tierces, avant d'aborder la narration épique proprement dite.

Le texte suggère donc d'emblée à son lecteur les deux forces motrices qui ont présidé à son écriture : un *attrait pour le refoulé*, le vulgaire, l'interdit, tous ces fragments du réel condamnés par la bienséance du présent, et la confession d'une *attirance pour le potentiel artistique de la destruction*, pour la renaissance paradoxale qu'elle permettait d'offrir à ces contenus condamnés à disparaître.

Il n'aura, à ce stade, échappé à personne que ces forces motrices sont identiques à celles que nous avons identifiées dans le cas d'*Une trop bruyante solitude*. Peut-on pour autant affirmer que les deux œuvres procédaient d'une même opération de collage compressif ? S'agit-il de compactages équivalents ? En d'autres termes, la « pulpe » d'Andrzejewski correspondait-elle aux « ballots » de Hrabal ? Et s'il devait y avoir entre eux des différences, de quelles causes naissaient-elles et quelles en étaient les conséquences pour l'œuvre ?

VI.6. Germination douloureuse de *La pulpe*

Dans le cas de *La pulpe*, le recours à l'assemblage de textes hétérogènes qui devait servir de légitimation programmatique à la récupération et au recyclage de rebuts littéraires tenait, du moins en partie, à la genèse complexe et douloureuse de cette œuvre. Ce roman est en réalité né de la fusion de deux projets d'Andrzejewski, trouvant tous deux leur origine au début des années 1960 et ayant par la suite connu une longue maturation : celui d'écrire la monographie d'un grand artiste fictif qui devait partager de nombreux traits de ressemblance avec l'auteur, et celui d'écrire le scénario de l'adaptation cinématographique du drame symboliste *Les noces* de Stanisław Wyspiański pour son ami Andrzej Wajda. Les deux projets vinrent toutefois buter sur un écueil. D'une part, Andrzejewski ne trouvait pas de méthode convaincante pour donner ses traits à un artiste fictif sans en faire une simple copie papier de lui-même, et donc un simple récit autobiographique, ce qu'il voulait éviter à tout prix. D'autre part, lui et Wajda éprouvèrent des difficultés à concilier leurs visions artistiques de l'adaptation du drame de Wyspiański (Andrzejewski voulait absolument procéder à une modernisation de la pièce en la transposant dans le temps présent et ambitionnait, pour ce faire, de réécrire les dialogues de Wyspiański), ce qui conduisit Wajda à abandonner l'idée d'une collaboration

en 1963, bien qu'à regret. Andrzejewski conçut alors de recycler ces deux projets qui lui tenaient à cœur en poursuivant son esquisse de transposition moderne des noces, mais en faisant de celles-ci le cadre fictif où faire évoluer son *alter ego*, et ainsi échapper à un simple récit autobiographique. Il lui fallut trois ans, interrompus par les crises d'alcoolisme qu'il connaissait alors, pour venir à bout de la phase préparatoire de ce projet.

Le résultat fut la publication de la première partie de ce nouveau roman au printemps 1966 dans la revue *Twórczość*. Cette première partie suscita de nombreux commentaires positifs et fut le point de départ d'un intérêt suivi de la part de son lectorat pour cette œuvre en cours. Andrzejewski, lui, n'en sut que ce qu'on lui en écrivit car, à l'époque, il avait obtenu de pouvoir se rendre à Paris pour quelques mois afin de s'y consacrer à l'écriture, loin de ses habitudes varsoviennes où l'alcool se faisait envahissant. En chemin, il fit un arrêt en Allemagne pour participer à un cycle de soirées d'auteurs. C'est lors de l'une d'entre elles, à Stuttgart, que sa voiture fut volée avec ses effets personnels, dont l'essentiel de ses notes préparatoires pour la seconde partie du roman. En public, l'auteur s'efforçait de faire bonne mine et assurait son entourage que cela ne ferait que contribuer à la qualité de ce qu'il réécrirait ; mais un fragment de son journal intime — d'ailleurs joint à la première partie de son roman — porte les traces d'un certain abattement et d'une lassitude rampante associée à cet ouvrage⁵⁵².

En 1967, l'auteur, qui avait repris à Paris sa consommation excessive d'alcool, présentait tous les symptômes d'un début de cirrhose et dut revenir en Pologne pour y suivre une cure de désintoxication. C'est à l'hôpital où il se soignait qu'il composa le court texte *Pourvoi en appel*⁵⁵³, lequel met en scène un commandant de la Milice Citoyenne convaincu d'être suivi par les services de contre-espionnage. Ce dernier adresse alors une lettre désespérée aux plus hautes autorités de l'État en les priant d'intervenir en sa faveur. L'auteur proposa le manuscrit de ce court roman aux éditions d'État *Czytelnik* qui le refusèrent, puis à la revue *Twórczość* qui signala son intérêt avant que le Bureau Général de Contrôle des Publications, de la Presse et des Spectacles n'intervienne pour en interdire la diffusion.

Au cours des mois qui suivirent, l'actualité confronta Andrzejewski à de nombreuses questions morales. L'auteur multiplia les prises de position courageuses, quitte à hérissier le pouvoir communiste. Lors de la guerre des six jours de 1967, il adressa une lettre publique de soutien à l'ambassadeur d'Israël, en dépit de l'alignement des Soviétiques sur les griefs des pays arabes⁵⁵⁴. En

⁵⁵² Andrzejewski, Jerzy. *Op. cit.*, p. 27.

⁵⁵³ Andrzejewski, Jerzy. *Apelacja* [Pourvoi en appel]. Varsovie : Czytelnik, 1983.

⁵⁵⁴ Synoradzka, Anna. *Wstęp* [Préface]. in Andrzejewski, Jerzy. *Miazga* [La pulpe]. Wrocław : Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich-Wydawnictwo, 2002, p. LV.

février 1968, il signa une lettre collective de soutien aux étudiants exclus de leurs universités pour avoir protesté contre la censure de la mise en scène des *Aïeux* de Mickiewicz par Kazimierz Dejmek⁵⁵⁵. Il mena la fronde interne de la section varsovienne de l'Union des écrivains polonais qui fit voter à une courte majorité une résolution de soutien aux étudiants réprimés⁵⁵⁶. En août 1968, suite à l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du Pacte de Varsovie, il se déclara publiquement opposé à la participation des troupes polonaises dans une lettre ouverte au président de l'Union des écrivains tchécoslovaques, Eduard Goldstücker⁵⁵⁷. Au printemps 1968, il fit publier son roman *Pourvoi en appel* à l'Institut Literacki de Jerzy Giedroyc à Paris sans recourir à un pseudonyme, un fait sans précédent en République Populaire de Pologne⁵⁵⁸. Cette dernière audace, cumulée aux précédentes, lui valut de voir son interdiction de publication, courant depuis 1964, être reconduite jusqu'à nouvel ordre, de se faire retirer de son autorisation de voyage et de subir une filature permanente. Lorsqu'à l'apogée de la campagne antisémite et anti-intellectuelle le publiciste et ami d'Andrzejewski, Stefan Kisielewski, fut roué de coups dans l'entrée de son immeuble par des « malfaiteurs inconnus », l'auteur prit tellement peur qu'il n'osa plus quitter son appartement pendant des semaines et sombra à nouveau dans l'un de ses longs épisodes alcooliques⁵⁵⁹.

Au printemps 1969, il reprit petit à petit le travail sur son œuvre. Il y fut notamment incité par le courrier d'un étudiant de philologie polonaise, Antoni Libera, futur homme de lettres, essayiste et spécialiste de l'œuvre de Samuel Beckett. Le jeune homme l'enjoignait à se remettre à l'écriture de *La pulpe* au motif que « ce "chaos" doit devenir un "cosmos". Un cosmos sur... le chaos⁵⁶⁰ ». Il fut l'un des premiers à souffler à Andrzejewski l'usage qu'il pourrait avoir du concept d'« inachèvement accompli » pour trouver une issue à ce projet aux ambitions quelque peu démesurées : « Si, pour des raisons diverses, vous n'étiez pas en mesure de poursuivre cette œuvre de la même façon que vous l'avez commencée, vous pouvez toujours lui créer quelque structure au sein de laquelle vous raconterez au moins l'histoire de cette entreprise. Vous narrerez le sort d'une certaine idée, d'une certaine notion, d'une certaine défaite⁵⁶¹. »

⁵⁵⁵ Synoradzka, Anna. *Ibidem*.

⁵⁵⁶ Synoradzka, Anna. *Ibid.*, p. LVI.

⁵⁵⁷ Synoradzka, Anna. *Ibidem*.

⁵⁵⁸ Synoradzka, Anna. *Ibidem*.

⁵⁵⁹ Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Op. cit.*, p. 359 et Synoradzka, Anna. Jerzy Andrzejewski. Przyczynek do biografii prywatnej [Jerzy Andrzejewski. Contribution à une biographie privée]. Cracovie : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2016, pp. 471-482.

⁵⁶⁰ Citation d'après la préface d'Anna Synoradzka, qui a eu accès aux archives personnelles d'Antoni Libera, lequel avait gardé copie de ce courrier. Synoradzka, Anna. *Ibid.*, p. LIX.

[Ten "chaos" musi stać się "kosmosem". Kosmosem o... chaosie.]

⁵⁶¹ Synoradzka, Anna. *Ibidem*.

Les événements récents, et plus spécifiquement la campagne antisémite et anti-intellectuelle de mars 1968, qu'Andrzejewski interpréta comme une mise en cause de lui-même et de son entourage littéraire, eurent des conséquences sur son travail. L'auteur prit notamment la décision de déplacer le cadre chronologique de son récit de mai 1965 à avril 1969, et cela de façon à pouvoir y représenter l'état de la société au lendemain de cet énième déchirement⁵⁶². De même, alors que le mariage devait initialement rassembler l'entourage d'une danseuse de la célèbre troupe folklorique *Mazowsze* et celui du fils d'un dignitaire communiste, Andrzejewski choisit d'en faire le théâtre d'une rencontre entre les deux camps adverses de la campagne de Mars, l'intelligentsia artistique varsovienne et les caciques du Parti⁵⁶³.

C'est avec ces nouveaux éléments en tête qu'il se remit fiévreusement au travail pour produire, tout d'abord, une nouvelle version de la première partie, achevée en novembre 1969, puis, au cours d'une période d'écriture intensive s'étalant de mars à septembre 1970, les deux parties suivantes de son roman. Au mois de mars 1970, à la reprise de ses travaux, Andrzejewski ne disposait encore que d'un manuscrit largement lacunaire, dont la multitude des récits individuels était loin de former une trame cohérente. Des passages entiers de la deuxième et de la troisième partie étaient manquants et il subsistait de nombreuses interrogations quant aux destins des divers protagonistes. L'auteur se rangea alors à l'avis de son jeune admirateur et conçut de surimposer à ce manuscrit ajouré autant de raccords que nécessaire. Pour ce faire, il conçut de borner le début et la fin de son récit par des fragments de son journal intime (dans lesquels il avait consigné les réflexions que lui inspirait son travail sur l'œuvre). Il usa enfin du même procédé dans le corps de l'œuvre pour combler les séquences événementielles encore béantes, parant aux ellipses résiduelles du récit par des esquisses de scènes qui auraient dû y figurer et des réflexions sur les dénouements qu'elles auraient dû connaître.

VI.7. Une censure incapacitante : le ravaudage comme mise en scène de la défaite du texte

L'ensemble résultant de cet étrange assemblage se structure en trois parties qui font écho aux trois actes de la pièce de Wyspiański. L'action principale porte sur les préparatifs et le déroulement des festivités de mariage de deux jeunes acteurs, Konrad Keller et Monika Panek. Lui, proche des milieux de la dissidence culturelle et elle, fille d'un dignitaire communiste. Renvoyant donc à la longue tradition littéraire polonaise de rassemblement d'un échantillon représentatif de sa société à

[Jeśli z rozmaitych powodów nie jest Pan w stanie kontynuować tego dzieła w sposób, w jaki je Pan go zaczął, niech Pan stworzy teraz jakąś ramę, wewnątrz której opowie Pan przynajmniej historię tego przedsięwzięcia ; opowie Pan losy pewnej idei, pewnego pomysłu, pewnej porażki.]

⁵⁶² Synoradzka, Anna. *Op. cit.*, p. LXI.

⁵⁶³ Synoradzka, Anna. *Op. cit.*, p. LXII.

la faveur d'une noce, Andrzejewski réunit les deux composantes adverses de son époque pour explorer leur capacité à nouer un dialogue.

Ces trois parties ne s'ordonnent pas suivant l'ordre chronologique linéaire du récit. La première partie est consacrée au déroulement de la noce dans le palais de Jabłonia, à quelques encablures de Varsovie. Cette première partie est maintenue dans une convention déroutante puisqu'elle est de part en part narrée au conditionnel (un phénomène qui ne trouvera d'explication que dans la suite du roman). La partie intermédiaire permet de présenter la galerie extrêmement vaste — quasi panoramique — des invités dans les heures qui précèdent leur arrivée à la fête ainsi que de joindre un catalogue alphabétique de leurs biographies qui officie comme le pivot informatif du récit autour duquel viennent se nouer (et s'éclaircir) les relations multiples et complexes que les protagonistes entretiennent entre eux. La troisième partie, enfin, relate la série d'incidents quelque peu fortuits qui amène les fiancés à rompre leur engagement et annuler leur mariage. Cette décision tardive ne laisse toutefois pas le temps à leurs parents, en charge de l'organisation des festivités, de prévenir les invités qui commencent à converger vers le palais de Jabłonia. Ils y sont rejoints par une étrange sarabande, la « Confrérie des tortues », un groupuscule nihiliste dont la symbolique renvoie à la figure de l'animal esclave de lui-même, dont les membres ont eu vent de cette aubaine et sont bien résolus à s'amuser aux frais d'autrui et plus encore à ridiculiser la tradition en transformant son faste solennel en une orgie alcoolisée sans grâce ni motif. Cette troisième partie fournit de la sorte l'explication de la convention de narration au conditionnel de la première partie : celle-ci était le récit d'un événement ne s'étant finalement pas déroulé, et donc la simple supputation de ce que la noce aurait pu être si elle s'était effectivement tenue.

Au-delà de la surprise du non-avènement de ce qui devait composer l'apothéose du roman, les critiques et lecteurs ont été désarçonnés par la dégradation progressive de la prise en charge narrative des événements du récit. En effet, à mesure que l'on avance dans la lecture, la narration adopte un caractère de plus en plus programmatique, sautant certaines séquences, réduisant d'autres à de simples lignes de dialogue, pour se conclure en esquisses hésitantes de saynètes et en interrogations plus générales sur la façon dont auraient pu s'achever les trajectoires de certains protagonistes, sans que celles-ci soient pour autant mises en œuvre. Le non-avènement du récit s'accompagne donc d'un effilochage de la narration qui le soutenait.

Enfin, comme nous le disions, ce récit événementiel des noces est entrelacé de méta-réflexions de diverses natures. La plus grande partie d'entre elles consiste en des extraits de son journal intime dans lesquels il commente les difficultés artistiques qu'il rencontre et les hésitations qu'elles lui inspirent. Ce procédé de commentaire de l'œuvre *in statu nascendi* a pour conséquence de rompre l'illusion de réalisme de la narration et d'exposer son artificialité, faisant en quelque sorte — comme

le suggérait naguère Libera à Andrzejewski — basculer le statut de l'œuvre de celui de roman de noces contemporain à celui de roman sur la création d'un roman de noces contemporain, soit de récit de la création douloureuse d'un récit. C'est un phénomène qui avait déjà été bien identifié à l'époque par l'écrivain Bohdan Czeszko : « Je suis vieux-jeu et je n'aime pas trop lorsqu'au lieu d'un saucisson, on me sert sa recette⁵⁶⁴... ».

Ce faisant, il est indéniable qu'Andrzejewski s'appuie sur son projet initial pour ouvrir une méta-réflexion quant à la possibilité de narrer dans les circonstances historiques où il lui est donné de le faire. Quoique, à bien considérer l'inachèvement ostensible du récit ainsi que l'effilochage de sa narration, il convienne plutôt de parler d'une méta-réflexion sur l'impossibilité où il se trouve de narrer.

VI.7.1. Du compactage synthétique à la fresque analytique raccommodée

Au terme de cette description des lignes de force de la composition de ce roman, on ne peut s'empêcher de se demander s'il s'agit bien d'une œuvre résultant du même procédé de compactage qu'*Une trop bruyante solitude* ? Après tout, on n'y retrouve guère cette densité d'expression, ni les juxtapositions brusques et inattendues qui caractérisent l'écriture hrabaliennne. *Une trop bruyante solitude* apparaît, par contraste, comme un collage éminemment synthétique, l'assemblage de discours qui se chevauchent et s'encastrent jusqu'à se déformer mutuellement. *La pulpe* n'est pas du tout soumise à ce régime d'extrême pesanteur. Au contraire, l'œuvre semble s'étaler de toutes parts en analyses méthodiques, elle n'en finit pas d'ouvrir de nouveaux chantiers narratifs où sont longuement scrutés les détails de la relation d'autres protagonistes secondaires. Ce faisant, elle trace les lignes de fuite d'un canevas qui donne le sentiment d'être en expansion constante, d'une fresque monumentale dont on ne distingue pas les bords. Nous sommes donc en présence de deux œuvres aux procédés de composition presque radicalement opposés : l'une *densément synthétique*, l'autre *expansivement analytique*.

Là où *La pulpe* rejoint néanmoins *Une trop bruyante solitude*, c'est au moment où le roman échoue à remplir le cahier des charges qu'il s'était édicté. Il flanche devant l'énormité de sa tâche et se voit en quelque sorte contraint de recourir à des mesures correctrices qui rappellent le collage. Il faut garder à l'esprit qu'Andrzejewski disposait déjà de larges pans de tapisserie entrecoupés par de non moins larges béances lorsqu'il fut gagné par un double doute : doute quant à sa capacité à venir à bout de cet ouvrage et doute quant à l'intérêt que cette analyse panoramique de son époque

⁵⁶⁴ Czeszko, Bohdan. *Miazgowisko na weselisku*. Nowe ksiazki, 1992, n°1, p. 59.
[Jestem staroświecki i nie bardzo lubię, kiedy mi ktoś zamiast kabanosa proponuje jego recepturę...]

présenterait, une fois achevée⁵⁶⁵. Andrzejewski conçut alors de ne pas achever son projet et de convertir cet inachèvement en thématique explicite de son ouvrage. Il lui fallait néanmoins produire une séquence événementielle minimale qui présente une intelligibilité, même toute relative, sans quoi il risquait d'égarer tout à fait son lecteur. C'est en cela que son journal intime se montra salutaire, qui lui fournit un matériau élastique et extensible, une pièce de tissu avec laquelle reprendre les trous entre les sections déjà écrites. Anna Synoradzka indique à ce sujet que les fragments de journal ne sont d'ailleurs pas des textes authentiquement extérieurs à la rédaction de l'œuvre mais qu'ils ont été composés à dessein pour y prendre place⁵⁶⁶. Ils furent donc méticuleusement cousus au sein de cette grande fresque pour lui assurer une continuité ténue, même si celle-ci se voulait expressément chamarrée et brouillonne.

Ces extraits ne furent d'ailleurs pas les seules pièces de raccord à être employées. Nous avons déjà mentionné le catalogue de biographies des personnages, qui opère en son centre comme un véritable résumé où l'entièreté de la masse du récit vient s'objectiver en autant de trajectoires individuelles de ses protagonistes, un peu comme si la trame générale se démêlait un instant pour exposer chacun des fils qui la compose.

Enfin, si l'on observe dans l'apposition de ces pièces de raccord un geste révélateur de la présence de l'auteur — et donc l'introduction de ce qu'Antoni Libera désignait dans sa lettre comme un « étage supérieur », en surplomb du récit —, il nous faut aussi souligner que l'auteur y avait introduit un « étage inférieur », enchâssé dans le récit. En effet, Andrzejewski figure dans sa fable sous les traits du protagoniste Nagórski qui, écrivain comme lui, évoque des nouvelles qu'il a publiées, lesquelles sont ensuite citées *in extenso* dans le corps de texte. De même, l'un de ses jeunes admirateurs, Antek Raszewski, qui n'est autre qu'une incarnation littéraire d'Antoni Libera, adresse à Nagórski une longue analyse de son œuvre littéraire qui n'est pas sans rappeler celle qui l'avait naguère convaincu de se remettre au travail, laquelle est à son tour reprise dans le récit.

On voit donc que l'auteur a pallié l'*effilochage progressif de son récit* en y surimposant de nombreuses *pièces de raccord* de diverses natures. C'est dans cette mesure que nous affirmons que

⁵⁶⁵ Il est naturellement difficile d'établir ici lequel de ces deux doutes a le plus activement nourri l'autre. Ne parvenait-il pas à trouver l'énergie d'achever sa fresque parce qu'il avait perdu la conviction de son utilité ? Ou commença-t-il à s'interroger sur la nécessité d'en venir à bout lorsqu'il sentit ses forces décliner ? Dans son roman, Andrzejewski invoque essentiellement des motifs éthiques et esthétiques lorsqu'il s'explique sur son choix de la laisser incomplète. Néanmoins, les recherches biographiques récentes ont révélé toute l'étendue des problèmes personnels que l'auteur rencontrait à l'époque (la douleur que lui causait son vieillissement, ses problèmes de boisson, sa difficulté à assouvir ses désirs érotiques) et l'état d'épuisement créatif que cela induisait chez lui. L'hypothèse d'une impuissance auctoriale ne peut donc être tout à fait écartée. Convenons néanmoins que, dans le cadre de cette étude, les motifs réels de l'abandon de son projet romanesque initial importent moins que la justification éthique et esthétique qu'il en aura formulé.

⁵⁶⁶ Synoradzka, Anna. *Op. cit.*, p. LXXV.

La pulpe devient un collage, dès lors qu'elle échoue à réaliser son projet initial et décide de colmater ses brèches avec des éléments hétérogènes extérieurs à son récit originel. À l'*assemblage compressé* de Hrabal fait donc écho une *tapisserie dont l'ampleur est ravaudée* pour former un patchwork de textes divers.

VI.7.2. La fiction à l'épreuve de sa défaite

Dans ces conditions, qu'est-ce que ces formes de collage distinctes partageaient ? Et que gagne-t-on à les rapprocher ? Répondre à cette question implique de s'attarder sur la réflexion qu'Andrzejewski produit pour expliquer cette composition atypique de son œuvre. L'introduction et la conclusion du roman constituent de la part d'Andrzejewski une forme de commentaire oblique sur sa propre situation d'écrivain, et donc la présentation d'un contexte particulier d'écriture. Or, le fatras de citations qu'il y rassemble, loin de composer une nébuleuse aléatoire comme on pourrait le croire, s'enchaîne pour former un résumé allusif de son parcours d'écrivain comme de celui du monde littéraire.

Ainsi l'introduction héberge-t-elle un long développement du Prof. Kazimierz Michałowski sur certaines déformations introduites dans le style naturaliste du canon égyptien antique sous l'influence de l'ascension d'un pouvoir pharaonique autoritaire, un développement qui semble faire directement écho à la réflexion des époux Assmann, évoquée dans notre premier et second chapitre, sur le rôle de la censure dans la formation des canons sociétaux. Il fait suivre cette réflexion par des extraits de documents d'époque de la police tsariste sous Catherine II, puis sous Nicolas I^{er}, qui apparaissent comme autant d'exemples historiques de la mise en place d'un canon totalitaire. Il adjoint à ceux-ci d'un extrait du publiciste allemand Joachim Festa sur l'impossibilité d'une terreur éternelle et la nécessité dans laquelle se trouve tout pouvoir d'un jour se transformer pour adopter une forme post-totalitaire afin de perdurer. Il revient enfin sur une monographie d'un meneur de l'insurrection de 1830, Walerian Łukasiński, qui fut mis à l'isolement dans une forteresse russe pendant près de quarante ans, sans le moindre contact avec le monde, au terme de quoi il reçut une table et un crayon et se mit à écrire « une sorte de journal, en partie recueil de souvenirs désordonnés, en partie réflexions politiques, en partie testament⁵⁶⁷. »

Par cette succession d'extraits, l'auteur brosse allusivement une séquence historique que nous avons-nous-même explorée au cours de ce travail : une introduction théorique sur les liens entre la censure et le canon, l'apogée d'un canon totalitaire, suivie de son inexorable relâchement, puis de la

⁵⁶⁷ Andrzejewski, Jerzy, trad. Erhel, Jean-Yves. *La pulpe*. Paris : Gallimard, 1989, p. 30.

Andrzejewski, Jerzy. *Miazga*. Londres : Puls, 1979, p. 32.

[... rodzaju pamiętnika, będącego po części zbiorem luźnych wspomnień, po części wywodem rozmyślań politycznych, po części testamentem.]

mise en place d'un canon post-totalitaire, lequel condamne certains auteurs, plus effrontés, à un silence cruel au sujet duquel ceux-ci ne parviennent désormais à produire qu'une somme disparate et désordonnée (analogue, en somme, au texte que l'auteur s'apprête à livrer à son lectorat).

Le constat est donc, à nouveau, que la censure est pointée comme un élément important de la genèse de cette œuvre, laquelle s'efforce en outre de la thématiser dans ses pages. Mais de quelle façon la censure pouvait-elle participer à la production de l'œuvre ? Cette question trouve une réponse explicite dans une des réflexions qui jalonnent la seconde partie de l'ouvrage :

Dans le dernier numéro de « *Twórczość* », celui de mars, un article de Tomasz Burek sur *Racines* de Jerzy Zawieyski dont un fragment a l'air d'être littéralement (mais pas quant au style) sorti de ma plume : « Ce que nous avons jusqu'alors cherché en littérature et ce que nous admirons en elle c'étaient des « fleurs » et des « ramures » : des œuvres parvenues à leur limite idéale s'accomplissaient dans l'exubérance et le bruissement d'un feuillage innombrable, trouvaient leur expression ultime dans l'admirable équilibre de la durée et du mouvement, dans ce qu'il est convenu d'appeler la forme achevée. Cependant, le modèle de la sensibilité a changé. La forme qui retient le plus l'attention aujourd'hui et qui nous interpelle est ce qui, du point de vue des « ramures », doit sembler inaccompli, à peine au stade préparatoire dans lequel elle ne se reconnaît même pas, une sorte de méchante parodie de la notion d'ensemble et de fini : n'est-ce pas cela, la « racine » ? La « forme : racine » au lieu de la « forme : ramure », c'est la nouvelle perspective qui nous est offerte d'un monde qui se brise et dans laquelle nous le vivons le plus naturellement, le plus authentiquement, sans insinuations ni acrobatie sentimentale et sans le dopage qui conduit aux victoires falsifiées. Car le véritable problème du monde contemporain et le nôtre, à nous, qui y avons notre place, c'est la défaite. Défaite permanente d'une conscience qui doit accepter des choses auxquelles, en regard de ses principes moraux, elle ne devrait pas se résigner, abîme croissant entre les possibilités réelles de l'homme et les devoirs qu'il n'est pas en état d'assumer, ombre qui s'étale en travers de la route, de la « racine » à la « fleur », qui rompt tout lien entre les hommes et les hommes, entre les hommes et les choses, sectionne les canaux invisibles par lesquels s'écoule un sang que rien ne peut remplacer, celui des amours et des sympathies, ce sont eux qui poussent l'art vers les « racines » et qui trouvent leur expression dans les formes « inaccomplies », endiguées, retenues au stade préparatoire, au stade du brouillon⁵⁶⁸.

⁵⁶⁸ Andrzejewski, Jerzy, trad. Erhel, Jean-Yves. *La pulpe*. Paris : Gallimard, 1989, pp. 151-152.

Andrzejewski, Jerzy. *Miazga*. Londres : Puls, 1979, pp. 143-144.

[W ostatniej marcowej "Twórczości", w artykule Tomasza Buraka o Korzeniach Jerzego Zawieyskiego fragment, jakby dosłownie (lecz nie dosłownie stylistycznie) wyjęty mi spod pióra :

To, czego szukaliśmy dotąd w literaturze i co w niej podziwialiśmy, to były "kwiaty" i "korony" : dzieła, które osiągnęły własną nieosiągalną granicę, spełniały się w bujności i w szumie nieprzeliczonego listowia, znajdowały końcowy wyraz we wspaniałej równowadze trwania i ruchu, w tak zwanej skończonej formie. Model wrażliwości zmienił się jednak. Formą, która dzisiaj największą przyciąga uwagę i zahacza o nasze fermenty zagadnieniowe, jest to, co z punktu widzenia "korony" zdawać się musi niedokonaniem, zaledwie jej stadium wstępnym, w którym się nawet nie rozpoznaje, jakby złośliwą parodią pojęcia całości i nieskończoności : czy nie tym są "korzenie" ? "Forma : korzenie" zamiast "forma : korona" to nowa perspektywa, w jakiej załamuje się nam świat i w jakiej go przeżywamy najbardziej naturalnie, autentycznie, bez wzmówień i sentymentalnej akrobatyki i bez dopingu, który daje sfałszowane zwycięstwa. Zagadnieniem bowiem prawdziwym współczesnego świata i nas, którzy mamy w nim swe miejsca, jest klęska. Nieustająca klęska świadomości, która musi godzić się z rzeczami, z jakimi nie powinna się pogodzić ze stanowiska swych fundamentów moralnych, rozwierająca się przepaść między realnymi możliwościami człowieka a jego powinnościami, którym nie jest w stanie sprostać, cień, który kładzie się w poprzek drogi od "korzeni" do "kwiatu", rozrywa związki pomiędzy ludźmi, ludźmi i ludźmi, ludźmi i rzeczami, przecina niewidzialne

Ce que cette citation comporte de capital (raison pour laquelle nous avons tenu à la reproduire *in extenso*), c'est la justification qu'elle fournit à l'*impuissance* que sent poindre Andrzejewski vis-à-vis de son projet. Ne pas parvenir à achever son œuvre constituait assurément à ses yeux un *échec* mais, dans la perspective qu'offrait Burek, il cessait d'être son échec personnel pour devenir un échec représentatif de son époque. Pourquoi ? Parce que l'époque est minée par une défaite qui revêt dans cet extrait deux dimensions, l'une éthique, l'autre esthétique. Cette défaite apparaissait d'abord comme celle de la capitulation éthique du monde littéraire devant un état de fait regrettable qui semblait pourtant ne pas pouvoir être transformé, la domination communiste sur l'ensemble des secteurs de la société. Or, cet état de fait, par son immuable présence, jetait « une ombre entre les hommes et les choses », autrement dit, pesait de tout le poids de son canon esthétique sur le réel, s'efforçait d'en déformer la perception en émoussant l'outil langagier d'appréhension de son environnement pour se prémunir contre ses constats les plus acérés.

Andrzejewski pointe d'ailleurs à de multiples reprises le rôle que la fiction est amenée à jouer dans le maintien du système communiste. Il affirme notamment que : « dans leurs esprits engourdis [celui des fonctionnaires], contraints par les circonstances à une activité constamment conforme aux directives venues d'en haut, la réalité *idéologique* rejette la réalité *effective* dans l'ombre, de manière de plus en plus fâcheuse et efficace. Tout comme le schizophrène, le pouvoir totalitaire est dévoré par la fiction⁵⁶⁹ ». Une fiction que ces fonctionnaires s'efforcent à leur tour d'imposer à tous au travers du monopole qu'ils exercent sur l'administration du champ discursif officiel. Et pourtant, même cette fiction devient problématique, voire inconfortable, pour ceux à qui elle n'en demeure pas moins nécessaire. En effet, à mesure qu'elle s'écarte du réel, elle les piège plus fermement dans son illusion, une illusion qu'ils sont dès lors condamnés à maintenir envers et contre tout, au prix d'efforts croissants :

agissant dans la fiction — ils ne peuvent exister sans elle, ils étoufferaient alors aussi sûrement qu'un homme privé de scaphandre dans le vide interstellaire, ils doivent donc soutenir et étayer la fiction, au risque de perdre progressivement la notion de ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas, recouverts de fiction comme un animal de sa fourrure, solitaires d'une solitude dépassant les seuils

kanaly, którymi płynie niewymienialna na nic innego krew miłości i sympatii, to one spychają sztukę ku "korzeniom" i znajdują swój wykładnik w formach "niedociągniętych", otamowanych, zatrzymanych w stadium wstępny, "brulionowym".]

⁵⁶⁹ Andrzejewski, Jerzy, trad. Erhel, Jean-Yves. *La pulpe*. Paris : Gallimard, 1989, p. 362.

Andrzejewski, Jerzy. *Miazga*. Londres : Puls, 1979, p. 332.

[W ich kostniejących umysłach, zmuszonych okolicznościami do permanentnego działania według odgórnych dyrektyw, rzeczywistość ideowa coraz natrętniej i skuteczniej usuwa w cień rzeczywistość istniejącą. Władzę totalną, podobnie jak schizofrenika, pożera fikcja.]

de la résistance humaine, toujours et encore entre soi, à s'entendre par la langue conventionnelle de la fiction, à parler la langue de la fiction et à écouter la langue de la fiction⁵⁷⁰.

Il découle de cette réflexion sur le rôle prépondérant de la fiction dans le maintien du canon post-totalitaire une forme de méfiance à son égard. Un peu comme si, dans cette dynamique de remodelage censorial constant du réel, relancer d'un propos fictif supplémentaire, fût-il un roman, revenait à prendre le risque de faire porter l'« ombre entre les hommes et les choses » un peu plus loin, comme s'il *reconduisait nécessairement une partie du mensonge qui l'avait vu naître*. Par ailleurs, il allait sans dire que toute narration qui chercherait, à l'inverse, à se départir radicalement de cette ombre était perdue d'avance, en quelque sorte morte avant d'avoir pu naître, étouffée par le refus censorial qui pesait préventivement sur elle. C'est l'acceptation lucide de cette *défaite éthique et esthétique* qui amena Andrzejewski à sa grande invention : dans un univers où on ne peut décemment plus mettre au monde une fiction, il ne reste plus qu'à mettre en scène sa fausse couche, à offrir le spectacle de sa *gestation contrariée*.

VI.7.3. La défaite comme composante transversale de l'œuvre

Le sentiment de défaite infuse tous les aspects du roman. Cette défaite ne se contente pas d'être celle de l'avènement du texte, elle est aussi très explicitement celle des noces de Monika Panek et de Konrad Keller, lesquelles devaient incarner le possible rapprochement de l'intelligentsia et des hautes sphères du Parti. Avec l'échec de ce mariage, c'est donc toute la capacité à établir un dialogue réformiste autour de l'idée de communisme qui s'effondre. Même la version hypothétique qui en est livrée dans la première partie du roman porte la marque d'une *négation parodique de son modèle*, d'une répétition ratée d'un original désormais impossible à reproduire⁵⁷¹. Cet échec est en quelque

⁵⁷⁰ La traduction de Jean-Yves Erhel n'est accompagnée d'aucun commentaire concernant la version du texte qu'elle a prise pour modèle. La seule information dont nous disposons est un copyright daté de l'année 1980. Malheureusement, cette indication ne nous est d'aucun secours puisque, à cette date, le roman n'avait connu aucune publication, ni au pays, ni au sein de l'émigration. Nous constatons toutefois que la traduction française ne comporte pas certains fragments de la version intégrale du manuscrit soumis à l'Institut Éditorial National (Państwowy Instytut Wydawniczy) fin 1970 et publié par la Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA en 1979, une version qui fit foi pour sa réédition au sein de la Biblioteka Narodowa en 2002. Ainsi, le passage cité ci-dessus n'y figure pas et la traduction proposée a été prise en charge par l'auteur de ce travail.

Andrzejewski, Jerzy. *Miazga*. Londres : Puls, 1979, p. 337.

[(...) sprawują władzę, lecz muszą się z nią męczyć jak Syzyf ze swoim głazem ; ograniczając wolność rządzonych — sami ze skąpej wolności korzystają ; działając w fikcji — nie mogą bez niej istnieć, ponieważ udusiłoby się jak człowiek w księżycowej próżni, wyłuskany z życiodajnego skafandra, więc muszą podtrzymywać i umacniać fikcję, zatracając powoli rozeznanie, co prawda jest, a co nią nie jest, obrońcy fikcją jak zwierzęta sierścią, samotni, prawie ponad ludzką miarę wytrzymałości samotni, tylko i wciąż między sobą, porozumiewający się umownym językiem fikcji, przemawiający językiem fikcji i słuchający języka fikcji.]

⁵⁷¹ Ainsi que le fait remarquer Marek Tomaszewski dans son étude « *Miazga* », *współczesny dramat symboliczny ?* [« La pulpe », un drame symbolique contemporain ?]. *Zeszyty Literackie*, n°3, 1983, pp. 135-143.

sorte sanctionné par le geste final de Marek Kuran, amant du frère de la mariée et enfant terrible de la jeune intelligentsia, qui assène à la mère de celle-ci la révélation de l'homosexualité de son fils avec une plaisanterie volontairement abjecte, provoquant la sidération des personnes présentes et rappelant la gratuité de l'offense du prince Stavroguine. Ainsi cette négation parodique se conclut-elle sur son implosion, comme si sa tenue contre-nature n'avait pu trouver d'issue que ce fiasco annoncé. Ce sentiment d'échec accompagne encore la quasi entièreté des personnages du roman, à commencer par Nagórski, gagnés par une même amertume, percevant leur vie à travers le prisme de l'inaccomplissement du projet qu'ils en avaient conçu, comme autant de promesses faites à soi-même et contrariées par les circonstances. Il n'est jusqu'à la pièce de théâtre dans laquelle se produisent les deux jeunes époux qui ne connaisse de cinglants revers et qui, sous la conduite d'un metteur en scène apeuré et servile, ne procède à un nivellement navrant de ses ambitions artistiques.

VI.7.4. Destruction créatrice et construction destructrice, modalités de cooptation de la censure

Nous disions que le collage était indispensable en tant qu'*outil de la mise en scène de cette défaite de la fiction*. En effet, en permettant la surimposition de textes identifiables comme extérieurs à la fable, le collage offrait au récit la possibilité de se rapiécer tout en sauvegardant les traces visibles de ce rapiéçage, sécurisant ainsi son statut paradoxal d'« inachèvement achevé ». L'inventivité de ce processus tenait au fait de ne pas se contenter de mentionner la défaite comme un propos, mais de permettre la mise en scène formelle du naufrage du texte. C'est donc grâce à ce ravaudage que le texte peut non seulement discourir sur son impuissance à se formuler, mais aussi donner à voir comme cette impuissance affecte graduellement son récit, le laissant s'étioler jusqu'à devenir son propre balbutiement.

En somme, Andrzejewski essaie de renverser le jeu censorial de négociation de la tension entre volonté de dire et nécessité de réfrènement. Il prend acte de son incapacité à avoir gain de cause contre la censure et déduit de cette situation que *la seule vérité qui puisse encore se dire est l'impossibilité de dire la vérité*. Dès lors, tout roman qui se prétende radicalement honnête se doit d'être l'*illustration performative de ce principe* et de donner à voir comme il est mis en échec lorsqu'il essaie de se formuler ; il lui faut hypertrophier la façon qu'il a *de se défaire à mesure qu'il se fait*.

Ainsi, si les « ballots » de Hrabal étaient le produit d'une *destruction créatrice*, soit d'un procédé de transsubstantiation de la pensée qui, par la destruction de sa transcription, était rendue à la mobilité d'un usage oral, et donc à possibilité d'un réassemblage dans les palabres de Hant'a, la « pulpe » d'Andrzejewski semblait bien, elle, résulter d'une *création destructrice*, d'un processus d'effilochage de ce qu'elle tissait, qui ne devait d'échapper à son évidage complet qu'à la surimposition de pièces de textes qui en ourlait les bords et en colmatait les brèches.

VI.7.5. De la défaite fictive à la défaite réelle

Une dernière question est celle de savoir si cette reddition du romancier constitua une stratégie de défense efficace devant la censure. On y retrouve — il est vrai — une même tonalité de bravade que celle qui résonne dans *Une trop bruyante solitude*, ce défi lancé au censeur d’oser donner raison à ce que l’ouvrage suppose de lui. Cette ultime provocation est d’ailleurs formulée assez explicitement à l’avant-dernière page du livre lorsque Andrzejewski insère cette citation biblique, sans raison apparente, si ce n’est celle d’adresser un message à son censeur :

Le grand prêtre donc interrogea Jésus sur ses disciples et sur son enseignement. Jésus lui répondit : « Moi, c’est ouvertement que j’ai parlé au monde ; moi, j’ai toujours enseigné en synagogue et dans le Temple où tous les Juifs se réunissent, et je n’ai rien dit en secret. Pourquoi m’interrogues-tu ? Demande à ceux qui ont entendu ce que je leur ai dit : ils savent, eux, ce que moi j’ai dit ».

À ces mots, un des gardes qui se tenait là donna un coup à Jésus en disant : « C’est ainsi que tu réponds au grand prêtre ! »

Jésus lui répondit : « Si j’ai mal parlé, témoigne au sujet du mal ; mais si j’ai bien parlé, pourquoi me frappes-tu⁵⁷² ? »

Avec cet insert, Andrzejewski prend son censeur à témoin et le met au défi de démontrer publiquement l’inexactitude des propos qu’il réproouve, de sorte que chacun puisse se faire le juge de la légitimité de cette réprobation. Cet appel à l’honnêteté et à la publicité des débats fut-il entendu ? Sans surprise — non. D’abord parce que le texte fut avant tout considéré comme la production d’un auteur mis à l’index ; il souffrait donc d’un rejet de principe avant même que son contenu en ait été étudié. Venaient s’ajouter à ce grief fondamental les nombreux commentaires explicites présents dans l’œuvre sur la nature du régime⁵⁷³. Néanmoins, les autorités politiques, qui craignaient que le scandale d’un auteur réputé n’écorne leur image sur la scène internationale, entreprirent de négocier avec, mais ne le firent jamais de bonne foi. Parallèlement, Andrzejewski avait communiqué son manuscrit à l’*Instytut Literacki* de Maisons-Laffitte et, bien que Giedroyc n’ait pas fait mystère du peu d’estime qu’il avait pour l’ouvrage, il s’était déclaré prêt à le publier. Andrzejewski, à l’étonnement de son entourage, ne désespérait pourtant pas de voir son ouvrage paraître chez *Państwowy Instytut*

⁵⁷² Andrzejewski, Jerzy, trad. Erhel, Jean-Yves. *La pulpe*. Paris : Gallimard, 1989, pp. 548-549.

Andrzejewski, Jerzy. *Miazga*. Londres : Puls, 1979, p. 505.

[Arcykapłan zapytał tedy Jezusa o jego uczniów i jego naukę. Jezus mu odpowiedział : Ja przemawiałem jawnie przed światem. Uczyłem zawsze w synagodze i w świątyni, gdzie się gromadzą wszyscy Żydzi. Potajemnie nie uczyłem niczego. Dlaczegoż mnie pytasz ? Zapytaj tych, którzy słyszeli, co im mówiłem. Oto oni wiedzą, co mówiłem.

Gdy to powiedział, jeden ze sług obok stojących wymierzył Jezusowi policzek, mówiąc : Tak odpowiadasz Arcykapłanowi ?

Odpowiedział mu Jezus : Jeżeli źle powiedziałem, udowodnij, co było złego. A jeśli dobrze, czemu mnie bijesz ?]

⁵⁷³ Bikont, Anna et Szczęśna, Joanna. *Op. cit.*, p. 390.

Wydawniczy ; il semblait ajouter foi aux déclarations de ses interlocuteurs qui lui promettaient que, moyennant coupes et réaménagements, on pourrait songer, sous peu, à mettre le manuscrit sous presse. Aussi lorsque Giedroyć le somma, au cours de l'année 1972, de se prononcer sur la date de parution de ce texte, Andrzejewski consentit à ce qu'il soit publié chez lui à condition qu'y soit tenu compte des coupures qui avaient déjà été négociées avec la censure (probablement dans l'espoir de permettre aussi sa publication au pays). Excédé par cette demande, Giedroyć se vexa pour de bon et refusa tout net de procéder à la publication du texte. De son côté, le bureau central de contrôle de la presse, des publications et spectacles (GUKPPiW), qui eut vent de l'affaire à la fin de l'année 1972, signifia à Andrzejewski avoir reconsidéré sa position et pencher désormais en faveur d'une suspension de la publication de l'œuvre jusqu'à nouvel ordre. Andrzejewski se retrouva donc avec un manuscrit, somme de dix ans de travail, sans la moindre perspective de publication. Il lui fallut attendre 1979 et la professionnalisation progressive du réseau d'édition clandestine pour que *La pulpe* paraisse dans une version intégrale chez *Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA* (et, même alors, la qualité des encres et du papier laissait à désirer et rendait sa lecture difficile). L'actualité des thématiques, construite en réaction à l'atmosphère de mars 1968, à laquelle avait depuis lors succédé les événements de décembre 1970, puis ceux d'Ursus et de Radom et la création du Comité de Défense des Ouvriers en 1976, s'en trouvait largement dépassée et n'intéressait plus guère ses lecteurs. Enfin, comble de l'ironie, le Parti publia en 1982, en plein cœur de l'État d'urgence, une version lourdement amputée du roman en gage de son ouverture au pluralisme d'opinions auprès de ses partenaires occidentaux, alors principaux bailleurs de fonds de la dette nationale qui continuait de se creuser dangereusement. Voilà comment, de *défaite feinte* dont le spectacle devait placer son triomphateur dans le box des accusés, *La pulpe* devint une *défaite authentique*, victime bien réelle de la brutalité d'un double refus censorial, tant officiel qu'officieux.

VI.8. Prosper et Caliban : (im)puissance de la parole

Comme nous l'avons vu, ce qui rapproche fondamentalement ces deux œuvres c'est le constat que l'*inéductibilité de la censure post-totalitaire* constitue une *impossibilité structurelle à produire un texte fondé en vérité*. Dans ces conditions, le seul texte sincère qu'un auteur puisse produire est soit un agrégat des rebuts d'une culture en liquidation, soit un brouillon incomplet portant les cicatrices de ses tentatives de parachèvement. L'un et l'autre fondent leur authenticité sur un même abandon de leur prétention à une maîtrise d'eux-mêmes, et préfèrent coopter les violences que leur inflige la censure pour les convertir en un procédé de composition du texte. Ces textes procèdent donc d'un pessimisme radical : ce qu'ils questionnent c'est la capacité de la littérature, dans les conditions censoriales qu'elle connaît, à produire autre chose de sincère qu'un *commentaire sur sa propre*

impuissance. La seule vérité qui leur reste donc à formuler est celle de l'impossibilité de formuler une vérité ; or, puisque cette impuissance ne peut pas se dire, elle n'a d'autre issue que de donner à voir cet échec à se dire, reportant le centre de gravité du texte depuis son propos vers sa mise en forme, ou plutôt l'empêchement manifeste et magnifié de sa mise en forme.

Tout l'art de l'auteur devient donc un *art paradoxal de la capitulation*. En effet, rarement aura-t-on mis autant d'ardeur, autant de formes emphatiques, à rendre les armes. À telle aune que cette capitulation, par l'opiniâtreté avec laquelle elle se dit et se répète, apparaît moins comme la défaite qu'elle prétend être que comme une manœuvre de retrait d'un champ de bataille où la victoire semblait désormais hors de portée — celui de la parole allusive et de la langue d'Ésope — et l'ouverture d'une nouvelle ligne de front où celle-ci redevient envisageable — celle de la mise en scène de son propre tourment. Il s'agit donc d'un renoncement feint qui, par l'obstination répétitive avec laquelle il se formule, de page en page, témoigne précisément de son contraire, à savoir de la résilience d'auteurs qui, n'ayant plus d'autre sujet à traiter honnêtement, s'accrochent au dernier et moins tangible d'entre eux, à savoir leur incapacité à poursuivre leur art, dont ils tirent l'objet et la méthode de leur dernière œuvre. Aussi longtemps que dure le processus de sa mise en forme, *la capitulation devient donc le matériau de sa propre résilience*.

Ce paradoxe n'est pas sans rappeler la posture de l'un des grands personnages de la tradition littéraire, le mage Prospero. On sait que *La pulpe* regorge de références à l'histoire de la littérature et à ses grands mythes, depuis l'Antiquité, en passant par le symbolisme polonais, jusqu'au modernisme allemand. Et si l'on croise au fil du roman des mentions de mimes, de Prométhée ou encore d'Orphée — autant de figures qui nous ont servi de modèles pour l'illustration des postures anti-censoriales des chapitres précédents —, on y retrouve également la figure de Prospero qui refait surface de loin en loin, surgissant par intermittence dans la trame, s'invitant notamment à un moment réflexif particulièrement important, à savoir l'essai du jeune Antek Raszewski qui consiste en une analyse du dernier chef-d'œuvre de Nagórski. Cet essai est un exemple de choix de la complexité des allusions gigognes auxquelles procède Andrzejewski. En effet, il constitue un commentaire fictif d'un ouvrage fictif d'un auteur fictif, ouvrage offrant le récit toujours fictif des dernières heures de la vie de Léonard de Vinci. Autrement dit, cet essai est une réflexion sur une réflexion sur le génie. Néanmoins, ce subterfuge ne dissimule que très imparfaitement que le Léonard de Vinci dépeint par Nagórski partageait une quantité considérable de traits de caractère avec Andrzejewski et que l'ouvrage qui lui était consacré, d'après ce que l'essayiste en révèle, semblait être régi par les mêmes logiques de composition que *La pulpe*. Il en découle que la distance qu'Andrzejewski instaurait entre lui et de Vinci relevait plutôt de la fausse pudeur et qu'il entendait bien se représenter sous les traits du génie de la Renaissance. Dans cet essai, le trio de Vinci - Nagórski - Andrzejewski, aux identités

ainsi superposées, est obnubilé par la nécessité de renoncer à terme à son art. Or, ce trio n'a de cesse d'illustrer ce renoncement par des références à la figure de Prospero.

Qui était-il donc ? Prospero est le protagoniste central de la dernière pièce que William Shakespeare ait rédigé seul, *La tempête*⁵⁷⁴. Héritier légitime du trône de Milan, il fut chassé du pouvoir par son frère qui lui reprochait de s'intéresser davantage à l'étude de ses grimoires qu'aux affaires du royaume. Jeté à fond de cale avec sa jeune fille dans un esquif repoussé vers le grand large, Prospero parvint à trouver refuge sur une île. Il y approfondit son art de la magie jusqu'à supplanter en ruses et en talents la sorcière qui régnait sur ces rivages. Apercevant le bateau de son frère dans le lointain, Prospero déchaîna par ses sortilèges une tempête qui le fit s'échouer sur la grève avec une partie de son équipage. Une fois les naufragés pris au piège de l'île, le mage multiplia les incantations qui modifièrent les semblances du réel et confrontèrent si bien les infortunés à leur félonie passée qu'ils furent saisis de repentir. Un élément de cette pièce a particulièrement intéressé les exégètes shakespeariens : lors de la première scène du dernier acte, alors que l'intrigue semble dénouée et le conflit résolu, Prospero entame un dernier soliloque dans lequel il annonce qu'il renonce à ses sortilèges avant de symboliquement briser sa baguette. Beaucoup y ont vu un discours d'adieu de Shakespeare à son art et à la scène, son ultime révérence, en somme. Néanmoins, les raisons qui auraient motivé le renoncement de Prospero demeurent assez énigmatiques. Tout au plus, dans le texte de la pièce, invoque-t-il une certaine vacuité de l'illusion dont il voudrait se défaire pour jouir d'une vie en vérité, basée sur une parole désormais entretenue d'égal à égal avec ses pairs, sans plus d'artifice ni de subterfuge.

Or, le pressentiment d'une fin prochaine semblait bien hanter les deux romans qui nous occupent, de la même façon qu'il se diffuse dans le drame shakespearien ; mais nous ne pouvons nous défaire du sentiment que ce serait en dire trop peu que de se borner à constater qu'ils comportent une dimension testamentaire. Nous pensons que ce qu'ils partagent plus profondément c'est de reproduire page après page le geste de renoncement de Prospero. On est effectivement en présence de deux auteurs mis au ban du royaume littéraire sur lequel ils pouvaient légitimement prétendre régner, deux auteurs qui ont mis à profit leur mise à l'écart pour perfectionner leur art, et dont on pourrait dès lors s'imaginer qu'ils soient tentés par le recours à une parole incantatoire où résonnerait leur puissance, à une éloquence directrice, à un art qui commande à son environnement, bref qu'ils recourent à nouveau à tous les artifices d'une écriture pantomime, prométhéenne ou orphique pour exhorter leurs semblables, tous les autres naufragés de cette île prison de la dissidence, à adopter les comportements

⁵⁷⁴ Shakespeare, William. in Horne, David. *The Tempest* [La tempête]. New Haven : Yale University Press. p. 72.

vertueux qu'ils en attendent ; et pourtant, ils s'y refusent, brisant leur baguette dans un grand et long geste dramatique.

Cette écriture, née de la mise en scène du renoncement à toute prétention à la puissance de l'écriture, prolonge un paradoxe déjà à l'œuvre dans le soliloque d'adieu de Prospero, à savoir que *le renoncement n'est pas effectif tant que le protagoniste est occupé à en faire l'annonce*. Ce renoncement ne doit avoir lieu que plus tard, une fois la pièce terminée, dans un après auquel le lecteur n'assistera pas. Analogiquement, en littérature, le résultat d'un renoncement total et non-feint équivaldrait au silence. Or, *Une trop bruyante solitude* et *La pulpe* sont tout sauf des silences. Ils sont l'annonce verbeuse d'un silence à venir, un renoncement qui ne parvient pas à renoncer à se formuler et se relance sans cesse d'un commentaire supplémentaire sur son impossibilité à rien formuler d'autre que soi. En cela, l'écriture prospéréeenne s'inscrivait *dans la boucle d'un paradoxe étroit* qui, s'il lui conféra toute son originalité, explique aussi pourquoi il lui fut difficile de faire école et d'essaimer auprès d'autres confrères de plume pour devenir un genre à part entière.

Il est clair que le renoncement à la prétention d'une écriture qui puisse infléchir son environnement post-totalitaire devait constituer une forme de cas-limite. Ce renoncement devait délimiter l'extrême pourtour de la parole sanctionnée d'effets, le périmètre au-delà duquel s'étend la vaste friche du balbutiement, d'une parole douloureusement consciente de son impuissance. À ce sujet, nous voudrions encore brièvement faire observer que l'histoire littéraire a retenu Prospero comme le membre d'un binôme complété par la figure de Caliban. Ce dernier était le fils de la sorcière indigène renversée par le mage et devint, après la chute de sa mère, l'exécuteur des basses œuvres de son nouveau maître. Frappé en sus d'une difformité physique, Caliban est un personnage dont tous les attributs confirment une position irréversiblement subalterne. Esclave des circonstances, il n'a et ne peut avoir d'emprise sur rien ni personne. En tant que tel, sa parole est, contrairement à celle de son maître, éternellement sans effet. Elle glisse sur le cours des événements sans y imprimer la moindre marque. Or, cette parole qui désespère de sa propre *inefficacité* se caractérise aussi par sa *fureur désordonnée*. Caliban n'a rien de l'éloquence ordonnatrice de son maître ; il marmonne des offenses d'autant plus furibondes qu'elles pressentent l'insignifiance dans laquelle elles s'abîment. Ainsi, si le mage surprit son public par sa décision de renoncer à la puissance de son verbe, l'esclave l'étonna par son obstination à recourir à l'impuissance du sien. En effet, pourquoi continuer à parler lorsque sa parole n'importe guère ?

C'est là la question à laquelle durent faire face les auteurs qui se refusèrent à toute forme de participation au réseau officiel d'édition, ceux qui ne voulaient plus prolonger le mensonge post-totalitaire par leur recours aux écritures pantomime, prométhéenne ou orphique, ceux qui ne pouvaient plus répéter le geste de renoncement prospéréeen, déjà posé par d'autres ; bref, c'est la

question à laquelle durent faire face les auteurs écartés du réseau de diffusion officielle, qui ne retrouvèrent de possibilité de publication que dans le très étroit réseau officieux qui se mit en place à compter de 1976. Et, effectivement, il est difficile de ne pas discerner dans des romans comme *La petite apocalypse*⁵⁷⁵ (1979) de Tadeusz Konwicki ou *La clef des songes*⁵⁷⁶ (1980) de Ludvík Vaculík une écriture sœur des éructations de Caliban, une logorrhée courroucée qui insulte méthodiquement toutes les idoles, celles du pouvoir comme de ses opposants, une parole qui, offensée par l'indifférence où on la relègue, offense à son tour. Car tout indique que c'est précisément pour briser le cercle d'apathie que l'on a tracé autour d'eux, pour se soustraire à l'insignifiance qui insulte leur dignité d'interlocuteur, que ces auteurs choisissent de provoquer la prise en considération de leur parole. Il leur faut pourfendre l'honneur de ceux qui les ignorent pour forcer ceux-ci à une parade qui ne puisse faire autrement que de les reconnaître. À cette aune, ni Caliban, ni ces auteurs ne sont grossiers gratuitement : ils sont rustres à dessein, ils contraignent par l'insulte leur propre reconnaissance, au-delà de l'indignité.

Ainsi le renoncement prospéréen de Hrabal et d'Andrzejewski ouvrait-il une nouvelle période dans les lettres de leur pays respectif. En rompant avec *l'illusion d'une puissance de la parole littéraire*, ces auteurs posaient les conditions de l'avènement d'une *parole pleinement consciente de son innocuité*, laquelle ne pouvait dès lors plus trouver de salut ailleurs que dans *l'offense bravache et systématique*. Or, l'écriture calibanéenne qu'elle annonçait, hérissée de provocations et ravinée de ruptures, serait la première à répondre à l'appel des critiques littéraires du début des années 1970 en s'affranchissant radicalement de tous les encadrements idéologiques pour tendre, par sa virulence, vers une *représentation cruellement lucide du réel*, sans plus d'égard pour aucune susceptibilité, ni celle des communistes, ni celle de la dissidence.

⁵⁷⁵ Konwicki, Tadeusz. *Mała apokalipsa* [La petite apocalypse]. Varsovie : Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA, 1979.

⁵⁷⁶ Vaculík, Ludvík. *Český snář* [La clef des songes]. Prague : Edice Petlice, 1981.

Conclusion

De quoi la censure est-elle le nom ?

Avant d'être une limite de la parole, la censure est d'abord un moyen constitutif de la langue et des usages que l'on peut en avoir. En effet, dès lors qu'il y a volonté partagée d'échanger par le truchement d'un langage, ce langage se trouve en nécessité de se doter d'un cadre d'intelligibilité. Or, pour que ce cadre d'intelligibilité soit commun à ses locuteurs, il doit se pourvoir d'une structure, laquelle ne peut s'élaborer autrement qu'au travers des relations de pouvoir qui la déterminent et tâchent de se pérenniser par la production de savoirs spécifiques. Il s'ensuit que le langage et les savoirs qu'il permet d'articuler sont des objets en permanence co-construits par leurs usagers et qu'en tant que tels, ils héritent des configurations que leur ont léguées les relations de pouvoir qui les ont précédés, mais aussi qu'ils demeurent accessibles aux remaniements qu'on s'efforcera d'y opérer. Il ne peut donc se concevoir d'échange linguistique qui soit affranchi de toute prédétermination. Une liberté absolue de la parole ne peut équivaloir qu'à la production de communiqués inarticulés ou à l'observance d'un silence inflexible.

Il découle de ce constat que toute production langagière est toujours déjà partiellement limitée de diverses façons : par l'incapacité de la langue et des savoirs à exprimer certains phénomènes du réel, faute de moyens suffisants (tant syntaxiques que lexicaux) pour le faire ; par le cadre social de production de la valeur d'un propos, qui en détermine les conditions de recevabilité et invalide donc par avance certains d'entre eux ; par le façonnement des mécanismes de réception de la parole, qui en réduit la foisonnante polysémie à des interprétations plus étriquées ; ou encore, par la délégation diffuse de la régulation de la parole, par étapes successives, depuis des institutions de pouvoir jusqu'à son intériorisation par les sujets de ce dernier.

Ce continuum de déterminations limitatives de la parole ne peut, certes, faire oublier qu'il existe des distinguos qualitatifs dans les usages qui en sont faits ; mais il présente l'avantage d'invalider le mythe hérité des Lumières selon lequel il existerait, à côté d'espaces discursifs censurés, des oasis de débat vierges de toute interférence censoriale. La censure opère donc toujours et partout, tout au plus connaît-elle des variations de formes et d'intensité. Ce constat est capital dans la mesure où il nous amène à reconsidérer les enseignements que l'on peut tirer de l'étude des pratiques d'écriture censurée : celles-ci seraient moins la résultante d'une situation lointaine et singulière, en somme irrémédiablement autre, que la manifestation d'un phénomène toujours déjà présent dans chaque page de chaque livre, lequel aurait simplement connu une densification inédite

dans les littératures envisagées et à l'époque abordée, prenant corps avec une netteté qui l'impose à l'analyse comme un exemple de choix.

Mais établir un catalogue des registres d'actions de la censure n'est pas tout ; encore faut-il déterminer si ces usages peuvent se coordonner autour d'un objectif commun. En d'autres termes, si la censure est un moyen, à quelle fin se prête-t-elle ? En effectuant un retour sur les travaux des époux Assmann, il a été constaté que la censure a joué et continue de jouer un rôle déterminant dans la formation et l'entretien des canons idéologiques sur lesquels reposent nos sociétés. En effet, pour qu'un canon puisse se pérenniser, il lui est indispensable de stabiliser un corpus de textes primaires que la censure veille dès lors à distinguer d'écrits apocryphes qui en altéreraient l'intégrité fondatrice. Par ailleurs, à mesure que ces textes primaires vieillissent vis-à-vis d'un présent perpétuellement mobile, ils doivent faire l'objet d'actualisations régulières au travers de commentaires qui articulent leur sens ancien sur la multiplicité des situations contemporaines que l'on veut y référer. La censure opère au sein de ce procédé comme un principe de structuration de l'orthodoxie des commentaires autorisés, orthodoxie qui est moins pensée dans une logique d'exégèse rigoureusement fidèle des textes auxquels elle renvoie que dans une logique d'articulation de son sens sur la défense des intérêts de ceux qui s'en sont assuré le contrôle. Néanmoins, ce contrôle — comme le soulignait Foucault — ne peut jamais être si total qu'il soit irréversible, aussi la censure est-elle l'enjeu d'un combat permanent entre tous les sujets d'un même canon, combat perpétuellement déployé autour de la question de la lecture légitime qu'il convient d'en avoir et, par corollaire, des lectures illégitimes qu'on pourrait légitimement en rejeter. La censure existe donc déjà en germe dans toute déclaration positive quant au canon, puisque celle-ci contribue à consolider la légitimité qu'il y aurait à frapper d'illégitimité des déclarations qui lui seraient trop dissemblables.

La rigidification du canon est-elle pour autant une fatalité ? La censure finit-elle toujours par y imposer une orthodoxie stricte ? En s'inspirant des chercheurs de l'Institut de littérature tchèque ayant travaillé sur l'histoire de la censure dans les Pays tchèques modernes, trois modèles-types de canon ont pu être dégagés : libéral, paternaliste et autoritaire. Le canon libéral se distingue par le soin qu'il met à organiser une concurrence équitable entre la multiplicité de sous-canons qui le composent, n'autorisant d'intervention censoriale formelle que lorsque l'un des sous-canons menace cette dynamique de concurrence par des appels à la violence ciblée contre les représentants d'un sous-canon adverse. Et, même dans ce cas, la censure doit s'opérer en toute transparence selon des dispositions légalement établies. Ce canon n'en reste pas moins vulnérable à des effets de quasi-monopole, soit au danger que l'un des sous-canons qui le composent ne s'acquière une position dominante qui lui permettrait de commencer à miner la légitimité des sous-canons dominés. Pareille situation pourrait conduire à la mise en place d'un canon paternaliste. Le canon paternaliste, s'il

reconnaît une pluralité de sous-canons en son sein, les organise pour sa part selon une logique de hiérarchisation. Si tous ont droit à l'expression, d'aucuns, jugés plus légitimes, y voient leur accès facilité et mieux défendu. Tout conflit d'un sous-canon jugé légitime avec un sous-canon de légitimité moindre fera donc l'objet d'une résolution partialement favorable au premier au détriment du second. La censure institutionnelle n'y est pas formalisée dans un codex d'application et est donc laissée à l'appréciation de ses agents, lesquels se réfèrent dès lors, en dernier recours, à cette hiérarchisation formelle de droits inégaux à l'expression. Le canon autoritaire ne prévoit plus, lui, de coexistence de sous-canons. Il est fondé sur l'idée de la légitimité exclusive d'un canon qui peut, dès lors, revendiquer un droit à la régulation de toutes les formes publiques d'expression et au bannissement de celles qui différeraient de ses instructions. Néanmoins, le canon autoritaire se conçoit comme un projet positif et s'efforce par conséquent de minimiser la visibilité de la coercition qu'il exerce pour s'acquérir l'adhésion de ses participants. Sa censure est donc institutionnalisée, des agents y sont affectés qui veillent au respect de proscriptions et de prescriptions dûment codifiées ; elle opère toutefois dans l'opacité, sans jamais rendre publiquement compte de son action, s'efforçant de maintenir l'illusion de la spontanéité des propos qu'elle façonne.

Édifier le canon soviétique

Les textes fondateurs du communisme avaient fait l'objet d'une réinterprétation léniniste au cours de laquelle le corpus marxiste s'était vu adjoindre une série de recommandations quant à l'action politique. En particulier, à compter de la création de la fraction minoritaire bolchévique, Lénine insista sur la nécessité de constituer un noyau de révolutionnaires professionnels dont l'action serait coordonnée par une même doctrine. La doctrine devint donc un enjeu absolument central pour le succès de la révolution. Lénine insista dès lors sur l'importance de la mettre à l'abri de ce qu'il percevait comme un risque de perméabilité à l'idéologie contre-révolutionnaire, qu'il concevait comme omniprésente et protéiforme. Il résolut donc d'organiser le Parti autour d'une direction centralisée dont la sélection rigoureuse des cadres pour leur orthodoxie irréprochable serait la meilleure garantie du soin porté au maintien de son inflexibilité.

L'élaboration du canon dans une logique d'affrontement permanent avec son extériorité contre-révolutionnaire entraîna son glissement dans une mentalité de « forteresse assiégée », laquelle n'eut de cesse de prendre argument de l'implacabilité du combat en cours pour exiger de tous et de chacun l'observance d'une orthodoxie martiale. Cette situation engendra une radicalisation des agents protecteurs de la doctrine, lesquels commencèrent à déceler de dangereux dévoiements dans la moindre de ses variations, quand bien même celle-ci aurait visé à une meilleure articulation de la doctrine aux défis réels de la gestion des territoires sous son administration. Cette crispation devait

encore gagner en intensité sous le stalinisme, dont une des caractéristiques tristement distinctives fut la tendance à orchestrer une surenchère de dévotion entre les membres du Parti, conduisant à l'élimination politique, et souvent physique, des moins-disants d'entre eux. Cet emballement doctrinal peut aisément être observé dans la codification des arts et des lettres. Après avoir toléré par nécessité tactique le lyrisme révolutionnaire des futuristes, après avoir coopté la littérature prolétarienne pour faire oublier la mise au ban des futuristes, après avoir tenu à borner les limites de l'invention formelle de la littérature prolétarienne en suggérant son adhésion au réalisme socialiste, et après avoir fait de cette suggestion esthétique une doctrine d'application obligatoire, celle-ci fut finalement redéfinie par Jdanov comme un carcan étriqué de formes et de thèmes, seuls autorisés, que la spirale des dénonciations déprédatrices entre auteurs acheva de réduire, par rabotages successifs, à un script si formalisé, aux interdictions si nombreuses, qu'il en devenait quasiment impraticable.

Le réalisme socialiste ne fut pas directement introduit dans les démocraties populaires d'Europe Centrale sous sa forme finale appauvrie. Conformément à ce qui avait été pratiqué en Russie soviétique, les administrateurs communistes de la politique culturelle firent d'abord acte de magnanimité en se contentant d'organiser une inégalité de traitement patente entre la création littéraire d'inspiration prolétarienne, généreusement subsidiée et distinguée par divers prix d'État, et le reste des lettres nationales. Néanmoins, à compter de la rupture de Tito et de la cessation officielle des « voies particulières vers le socialisme », soit à partir de l'année 1948, la politique culturelle connut un raidissement croissant qui devait culminer au cours des années 1952 et 1953 avec la saturation du marché éditorial, tant polonais que tchécoslovaque, de romans de production taillés avec minutie d'après les métrés soviétiques du réalisme socialiste.

Prométhée ou la repentance effrontée

Avec la mort de Staline en 1953, la propagation du rapport secret de Khrouchtchev en 1956, l'Octobre polonais la même année puis, douze années plus tard, le Printemps de Prague, la politique culturelle connut un moment de relâchement. Alors que les fractions internes du Parti s'embourbaient dans une lutte fratricide pour la conquête du pouvoir, le camp réformiste décida d'offrir une certaine publicité aux débats pour s'acquérir le soutien du grand public. Les auteurs s'engouffrèrent immédiatement dans la brèche de cette restauration partielle d'une certaine liberté d'expression et leur première initiative fut de dresser un bilan des années écoulées. Les plus féroces et les plus convaincants furent encore ceux qui avaient eux-mêmes contribué à poser le piège que constituait le réalisme socialiste pour ensuite s'y empêtrer.

Ainsi, le court dégel polonais et la brève période de flottement idéologique que connut le secteur éditorial tchécoslovaque dans les mois qui suivirent l'invasion des troupes du pacte de

Varsovie, virent la publication de deux romans similaires à bien des égards, *La nuit baroque* de Jiří Šotola et *Les ténèbres recouvrent la terre* de Jerzy Andrzejewski. Les deux œuvres partageaient non seulement de recourir au costume historique ancien pour mettre en récit l'histoire récente, mais ils avaient en commun de mettre en scène le fonctionnement des mécanismes censoriaux dans l'établissement et la pérennisation d'un canon autoritaire, et cela, en suivant la trajectoire d'un jeune intellectuel qui succombe aux charmes de son eschatologie. L'analyse croisée de ces deux œuvres a révélé d'autres convergences extrêmement éclairantes. Tout d'abord, que le canon autoritaire connaît une évolution en plusieurs phases. Dans un premier temps, il s'attire les adhésions par la vision d'un projet grandiose qui requiert des bâtisseurs prêts à lui concéder les durs sacrifices indispensables à sa mise en place, ce par quoi il s'assure leur relative indifférence initiale aux actes cruels qu'il s'apprête à poser. Dans un second temps, cette vision est tout entière conditionnée par la perspective de sa victoire, laquelle nécessite de mener un combat qui justifie à son tour de se rallier sous la bannière d'un général. Dans un troisième temps, ce général exige une mobilisation de l'entière du corps social et une multiplication des actes de foi de ses soldats qui confirment leur engagement. Faisant en cela écho aux observations de Arendt sur le totalitarisme, le général organise à cette étape l'hémorragie de la substance du canon qui, par l'inertie de sa logique interne, entrave sa toute-puissance. Pour que ce canon évidé ne se disloque néanmoins pas sous la pression de son extériorité, il en renforce simultanément le périmètre extérieur de contrôle, aboutissant ainsi à un canon purgé de ses textes fondateurs, mais docilement soumis aux interprétations qu'il en proposerait. C'est le moment de l'apparition du premier cas de conscience, lorsque le protagoniste principal de chaque roman fait face à l'exigence d'accomplir un acte dont il ne saisit plus l'intérêt pour l'aboutissement du projet tel qu'il lui avait été initialement présenté. Dans un quatrième temps, ce canon autoritaire creux perd son général et, avec lui, son objectif, se transformant en une machine de reproduction de ses exactions sans que celles-ci ne semblent plus pondérées à l'aune de leur nécessité pour une quelconque victoire. Tout indique dès lors que le vide laissé par la purge de la substance du canon a été comblé par une croissance hypertrophique de son pourtour extérieur de défense, offrant le spectacle d'un noyau doctrinaire minimal où ne subsiste que l'obligation d'obéissance, enserrée dans les dispositifs coercitifs du système censorial. C'est la prise de conscience de cette impasse qui amène l'inquisiteur Torquemada comme le père Had à renier, au seuil de leur trépas, l'œuvre de toute leur vie.

Par ailleurs, au-delà de la précision de ce descriptif des dysfonctionnements du canon autoritaire, ces deux romans étonnent par la transparence de la transposition historique à laquelle ils se livrent. L'économie de détails d'époque, l'exacte superposition des torts d'hier sur ceux d'aujourd'hui, la profusion de ressemblances entre ces dévots sincèrement déçus et la personne de

leur auteur, le réemploi stylisé de formules du Parti, ce faisceau des analogies était trop dense pour que l'on ne discerne pas dans ces portraits de l'ordre jésuite et du conseil de l'Inquisition la silhouette du stalinisme. Il s'agissait là d'autant d'audaces franches qui tenaient à être reconnues comme telles par leurs lecteurs. On assiste en réalité à un amincissement volontaire du voile historique, lequel est conventionnalisé pour ne plus constituer qu'une pudeur feinte jetée sur un propos cru, une dissimulation volontairement inefficace qui, par le jeu qu'elle institue, pique la curiosité du lecteur, l'invitant tacitement à l'ôter plutôt qu'à la maintenir.

Tel est le premier type d'écriture que nous avons voulu distinguer parmi les stratégies de jeu littéraire avec les prescrits censoriaux, une écriture bravache qui exploite jusqu'à un degré de tension maximal ce périmètre de permissivité fraîchement élargi. Nous l'avons désignée comme une écriture *prométhéenne* en ce qu'elle s'efforçait, par sa réduction démonstrative des prudences d'usage, d'apparaître comme tout entière investie, sans égard pour les dangers, dans la restitution d'un secret des dieux aux hommes. De la même façon que le titan mythologique, ces auteurs semblaient vouloir faire acte d'une bravoure qu'ils savaient susceptible de causer leur perte afin d'expié un passé coupable. De même, ils semblaient jouir d'une prescience analogue à celle de cette figure antique puisqu'ils avaient anticipé, à rebours de tous les pronostics immédiats, le renversement final de l'Olympe par les hommes, soit du régime communiste par ses sujets. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle ils cherchaient à convertir leur sacrifice en un gage de sincérité de leur repentance, et donc en un laissez-passer crédible pour rallier ce qui était alors le camp réformiste, et allait évoluer pour devenir la dissidence.

Le mime ou l'éloquence du silence

L'histoire de la rigueur censoriale est aussi l'histoire de ses fluctuations. En Pologne, après le bref relâchement du dégel de 1956 - 1957, survint la reglaciation de l'écrit, laquelle devait atteindre un point culminant avec les événements de Mars et la campagne antisémite et anti-intellectuelle des 1968. En Tchécoslovaquie, après la suspension momentanée de la censure au tournant de 1968, survint la vague « normalisatrice » des représailles à l'encontre des représentants de la culture. Le canon autoritaire transita alors d'une phase totalitaire à une phase post-totalitaire. En d'autres termes, il cessa d'ambitionner de faire aboutir son projet de conquête planétaire requérant une mobilisation de l'entièreté du corps social (entre autres, parce qu'il ne disposait plus des ressources coercitives pour l'y contraindre) et se préoccupa désormais principalement de sa propre stabilisation. Il ne s'agissait donc plus d'induire une croyance aveugle en la justesse de son noyau doctrinaire, mais de se reconduire cycliquement par l'exécution répétée d'une série de rituels. Le canon troqua alors son exigence préalable d'orthodoxie pour une obligation d'orthopraxie : chacun était désormais libre de

nourrir des convictions hétérodoxes pour peu qu'il les garde au secret et continue par ailleurs de participer aux cérémonies collectives de simulation de la puissance du canon. Ainsi, en ce qui concerne la littérature, s'il n'y avait désormais plus de bréviaire à ânonner, il n'en restait pas moins une longue liste de tabous qui encadraient les œuvres à paraître. Et le premier d'entre eux demeurait l'existence de la censure. L'institution qui l'exerçait s'efforçait d'ailleurs, tant en Pologne qu'en Tchécoslovaquie, de se faire discrète. Ayant compris qu'elle offrait une prise commode à la dénonciation de l'iniquité du régime, qu'elle constituait la pierre de façade de cet édifice de simulation de la croyance, l'institution renâclait à procéder à des interventions officielles. Elle préférait déléguer ses interventions à des corps intermédiaires de la chaîne éditoriale dont l'ultime récipiendaire ne s'avérait être nul autre que l'écrivain lui-même. L'écrivain se retrouvait donc dans cette situation paradoxale de co-censeur de son texte, tout à la fois producteur et juge de ses écrits, toujours déjà suspendu à une condamnation virtuelle d'autant plus efficace qu'elle n'avait plus à se formuler officiellement.

Dans *Nason le poète* (1969) de Jacek Bocheński, l'entière de la trame du roman gravite autour d'un point focal innommable et innommé. Il s'agit de la faute du poète Ovide, dont on sait qu'il est historiquement avéré qu'il a fait l'objet d'une condamnation impériale, mais dont les spécialistes de l'Antiquité ne sont pas parvenus, à ce jour, à élucider l'exact motif. Ovide s'impose donc comme une figure historique éloquente en ce qu'il est un littérateur aux prises avec une présomption de culpabilité à laquelle il ne peut se soustraire, mais dont les contours restent indéterminés. Il incarne donc à merveille la situation de l'écrivain au sein du canon post-totalitaire.

Sur le plan de l'écriture, Bocheński confie la narration à un conférencier fictif qui se livre à un exercice de recherche historique, avançant des hypothèses qu'il réfute ensuite, s'engageant dans des impasses avant de faire demi-tour et aboutissant à des conclusions qu'il suggère plutôt qu'il ne les affirme. À cette occasion, consciemment ou non, Bocheński surexploite ce que Freud avait désigné comme les mécanismes du rêve, ceux qui visaient à rendre admissibles des contenus latents lors de leur conversion en contenus manifestes, à savoir le recours à des images (ici littéraires), leur reformulation secondaire (en l'occurrence assumée par le narrateur), leur déplacement dans un contexte distinct (la Rome antique) et leur condensation ou leur dissémination, soit leur recodage analogique, dans des images avec lesquelles elles partagent des caractéristiques établissant entre elles des liens discrets d'équivalence (à la façon du Palatin équivalant au siège central du Parti, au motif que tous les deux hébergent pareillement le détenteur du pouvoir réel). Et pourtant, malgré cette insistance sur le processus de transposition historique du présent, le narrateur vient butter sur une dénonciation qu'il n'énonce jamais clairement. Le récit se contente de marquer des arrêts brusques, de suspendre soudainement ses jugements, un peu à la façon d'un mime qui, pour matérialiser aux

yeux de son public un mur invisible, exagère la résistance que ce dernier lui oppose pour faire de son absence une présence. Ainsi, par la conjugaison d'une exacerbation des mécanismes du rêve et des heurts volontairement théâtralisés d'un récit qui vient buter contre l'impossibilité de pleinement se formuler, Bocheński parvient, sans éveiller de soupçons, à donner corps à une censure qui s'efforçait de demeurer diffuse et impalpable. C'est un procédé d'écriture que nous avons qualifié de *pantomime* pour les gesticulations silencieuses qu'il emprunte à cette forme théâtrale, et qui expose un phénomène œuvrant pourtant à se rendre invisible.

Orphée ou l'égarement du guide

Les expérimentations formelles pour restituer au roman sa capacité à évoquer sa propre censure ne s'en tinrent pas là. L'écriture pantomime avait constitué une première étape intéressante mais elle fût bientôt rejointe (et en quelque sorte complétée) par un phénomène littéraire ayant une longue tradition en Europe centre-orientale : le recours à la langue d'Ésope. La langue d'Ésope se caractérise par l'usage de deux éléments textuels : des marqueurs et des écrans. Les marqueurs agissent comme autant d'indices inférant que le contenu superficiel du texte, accessible à une lecture candide, n'épuise pas l'entièreté de sa signification et qu'il est, par conséquent, recommandé de procéder à une lecture référentielle du texte qui en replie les éléments fictifs sur la réalité contemporaine à son écriture. Les écrans consistent, eux, en des informations parasites qui, à l'inverse, écorchent la cohérence de cette lecture référentielle du texte et offrent donc à son auteur la possibilité d'une dénégation plausible de la validité d'une quelconque correspondance entre le fictif et le réel. À ce titre, le recours à la langue d'Ésope s'avère en effet bien plus efficace dans les aires littéraires ayant cultivé la mémoire de son usage puisqu'il y subsiste un pacte tacite entre l'auteur et ses lecteurs qui encourage activement ces derniers à accorder plus de crédit aux marqueurs qui ponctuent le texte qu'aux écrans qui leur font suite.

Par ailleurs, l'histoire littéraire nous renseigne sur le fait que la langue d'Ésope affectionne un trope particulier entre tous : la métaphore *in absentia*. Celle-ci consiste à assimiler un comparant présent à un comparé absent, lequel constitue dès lors une inconnue variable dans cette équation d'équivalence métaphorique. L'avantage de cette formule est à nouveau la possibilité de dénégation qu'elle offre. En effet, en l'absence d'accentuation de traits communs entre l'univers fictif du texte et celui de son auteur, il appartient au seul lecteur d'établir ce lien d'équivalence, lequel peut dès lors aisément être réfuté par l'écrivain en tant qu'abus d'interprétation. Ce faisant, l'auteur s'offre au passage le luxe de contraindre le censeur à admettre qu'il discerne dans les défauts d'un monde fictionnel les reflets de son présent, l'amenant par là même à confesser sa propre perception critique du réel.

Enfin, la métaphore *in absentia* n'est jamais aussi forte que lorsqu'elle renvoie à un comparé dont le manque se fait cruellement sentir. Or, l'interruption en 1968 des débats politiques sur le malaise sociétal croissant, tant en Pologne qu'en Tchécoslovaquie, fut à ce point brutale qu'elle laissa derrière elle une absence tangible qu'aucun ersatz de discussion ne fut capable de combler, creusant un gouffre vers lequel glissait dès lors naturellement toute évocation laissée en suspens. C'est ainsi que la langue d'Ésope put se montrer si extraordinairement parcimonieuse dans son usage des marqueurs, et si singulièrement généreuse dans son recours aux écrans : l'habitude avait été prise, presque par nécessité, de faire du texte — de tout texte, indépendamment parfois même des intentions réelles de son auteur — le matériau de l'articulation d'une critique du présent qui ne trouvait à s'exprimer nulle part ailleurs.

C'est en s'appuyant sur les possibilités offertes par la langue d'Ésope que Jaroslav Veis et Alexandr Kramer, dans la nouvelle 999 de leur recueil *Expérience pour la troisième planète*, ainsi que Stanisław Lem, dans son roman *Le congrès de futurologie*, procédèrent à la mise en scène de dystopies. On constate en effet que celles-ci sont ensevelies sous des monceaux d'informations trompeuses. Qu'il s'agisse des noms anglo-saxons des protagonistes, de leurs penchants consuméristes typiquement bourgeois ou de l'éruption de guérillas anti-esclavagistes et anticapitalistes, tous les d'attributs stéréotypiques de l'adversaire politique occidental ont été accolés à ces sociétés défectueuses. Et pourtant, le cœur de chacun de ces récits, même lorsqu'il est maintenu dans la convention du burlesque comme c'est le cas chez Lem, consistait en une analyse des mécanismes de neutralisation des conflits sociétaux par l'anesthésie des facultés critiques de ses citoyens. Si les moyens décrits divergeaient quelque peu dans les deux ouvrages, on y retrouvait un même recours à une désinformation massive orchestrée par l'appareil de pouvoir, exaltant une propagande du succès qui maintenait ses spectateurs dans l'illusion d'une prospérité dont ils tireraient des bénéfices individuels considérables. La sophistication de la propagation de ce mensonge était telle (sédation chimique de l'entièreté de la population dans un cas, manipulation de l'information publique dans l'autre) qu'elle empêchait effectivement ses destinataires de percevoir le réel comme la catastrophe qu'il était devenu. Cela constituait naturellement une allusion critique au « communisme consumériste » des années 1970, lequel monnayait de fait l'apathie politique de sa société civile par l'élévation artificielle de son niveau de vie au moyen d'importants crédits contractés auprès de créanciers occidentaux. De façon plus générale, ces récits comportaient donc une mise en garde contre l'évolution du canon autoritaire en une machinerie sophistiquée d'altération de la perception du réel par l'exercice d'un contrôle indivis sur l'entièreté des moyens de communication.

Dans un autre genre romanesque, Kazimierz Brandys s'est intéressé dans son ouvrage *Variations postales* aux façons qu'ont les vérités particulières de l'histoire de se sédimenter en un

mensonge généralisé à usage commun. En usant avec astuce des opportunités qu'offre le roman épistolaire, Brandys construit un récit traversé par deux axes narratifs : le plan synchronique du présent de chaque courrier et le plan diachronique de la circulation dans le temps, de génération en génération, d'anecdotes familiales, lesquelles gagnent en majesté ce qu'elles perdent en précision à mesure qu'elles s'écartent de leur point d'origine. Avec le croisement de ces deux axes narratifs, Brandys offre moins un commentaire sur l'actualité polonaise qu'une réflexion sur les croyances historiques trompeuses dont cette actualité se nourrit. En reproduisant de façon hyperbolique le processus des réécritures héroïques successives de l'histoire nationale, Brandys démontre surtout que la production d'un savoir est aussi un moment d'altération des vérités particulières que ce savoir prétend agréger. Ainsi, l'histoire — et tout spécifiquement telle que sa pratique était recommandée par les dignitaires du régime — serait moins un exercice de mise à nu des singularités du passé que l'occasion de leur évacuation. Dans ce cas de figure, la censure n'avait effectivement pas à se manifester en tant que force de retranchement d'une vérité incommode ; il lui suffisait d'agir en tant que principe de réinterprétation de vérités particulière afin de les intégrer, modifiées, raccourcies ou simplifiées, à un récit plus large dont elles n'importuneraient pas la cohérence.

De manière plus générale, les procédés d'écriture étudiés dans ces romans s'inscrivent dans une tension entre la nécessité de sophistiquer leur propos pour le mettre à l'abri de la vigilance de la censure officielle et la volonté d'en faire résonner le contenu latent dans la conscience de leurs lecteurs. Ce constat nous a amené à qualifier ce type d'écriture d'*orphique*. En effet, analogiquement à la tentative désespérée du chanteur antique de guider sa fiancée défunte hors des Enfers sans se retourner pour s'assurer de sa présence, l'auteur s'efforce de montrer à son lecteur une issue au système canonique dont ils sont tous deux prisonniers ; mais il doit, pour ce faire, emprunter les pistes escarpées de l'allusion sans jamais pouvoir adresser à ses suiveurs de geste trop ample, ni d'indication trop appuyée, sans quoi le pacte serait rompu, la publication de son ouvrage refusé, et son lecteur à nouveau happé dans les tréfonds du canon. Comme dans sa version mythologique, à mesure de la progression de l'auteur, la tension croît et le risque grandit qu'une fois parvenu à la surface, il s'aperçoive que son lecteur s'était en réalité égaré en chemin, perdu dans le réseau des allusions qu'il avait dû emprunter pour conclure son périple.

Prospero ou le renoncement obstiné

Le dernier type d'écriture à avoir été analysé s'appuie sur l'étude de deux ouvrages, *Une trop bruyante solitude* de Bohumil Hrabal et *La pulpe* de Jerzy Andrzejewski, lesquels ont été rédigés dans la première moitié des années 1970 (le second a même commencé à la fin des années 1960) mais ont

connu des difficultés de publication qui expliquent qu'ils n'aient paru respectivement qu'en 1977 et 1981.

Ces deux ouvrages ont en commun de présenter une forme particulière de maturité dans leur rapport à la censure. Cherchant à dépasser le dilemme orphique d'une écriture essentiellement allusive, qui vivrait la censure comme un obstacle à l'expression pleine et entière d'un propos critique, ces ouvrages font le constat de l'impraticabilité du pacte sur lequel se fonde cette écriture, pacte qui n'offre comme alternatives que le silence ou la parole brouillée, deux options qui leur semblaient pareillement préjudiciables au développement de la littérature. Ces ouvrages prennent donc acte d'une certaine forme de défaite du roman dans la résistance qu'il s'est efforcé d'opposer à la politique culturelle du Parti. Mais, plutôt que de se résigner au simple constat de cet échec, ils choisissent d'en faire le principe central de leur composition : dans ces conditions d'écriture vaincue, il ne leur reste qu'à écrire un roman — à proprement parler — défait. Ces deux romans partagent donc un même principe de dé-composition ; leur structure interne a été conçue de façon à rendre apparents, et même à exhiber, les stigmates de la pression censoriale qu'elle subit.

Ainsi, *Une trop bruyante solitude* gravite autour du motif de la presse hydraulique où Hant'a, son protagoniste principal, comprime des paquets de livres et de papiers divers qu'il ne peut s'empêcher d'agencer afin d'en faire des créations artistiques, transformant par là-même cet acte de destruction contrainte en un procédé fécond de renaissance esthétique de ces lambeaux broyés. Ce paradoxe d'une destruction créatrice est lui-même reproduit dans la dimension formelle du texte, composé d'un collage typiquement hrabalien de fragments de discours agrégés en une masse textuelle où ces bribes hétéroclites viennent s'encaster les unes dans les autres, soumises à la pression d'une narration orale dense et ininterrompue. Il y aurait donc une correspondance immédiate et volontaire entre l'image du paquet de livres comprimé par Hant'a et celle du monceau de discours et de savoirs agrégés par Hrabal en un collage prosaïque dense.

De la même façon, *La pulpe* offre le spectacle d'une impossibilité qui échoue aussi bien à se concrétiser qu'à se dire. Cette notion d'échec est déjà présente dans le récit que l'auteur met en scène : après les événements de mars 1968, l'union entre une fille de dignitaire communiste et un rejeton de la dissidence artistique (telle qu'Andrzejewski l'avait conçue en 1966) s'avère désormais impensable, et la noce qui en est décrite — ce thème canonique de la littérature polonaise — ne l'est plus que sous forme d'hypothèse dont il sera révélé par la suite qu'elle ne se concrétisera jamais. L'échec est aussi celui d'une narration qui s'étirole à force de progression, épuisée par la démesure de la fresque qu'elle ambitionnait de tisser et par l'hémorragie de sens qui frappe le réel et emporte avec lui tout descriptif qu'on pourrait s'efforcer d'en avoir. L'échec, enfin, est celui que confesse l'auteur dans le journal dont il use pour ravauder les béances de sa trame inachevée. Il est l'aveu d'une impuissance créatrice

croissante qui vient s'affaïsser devant les attentes de la censure et de son lectorat, désormais aussi inconciliables que les deux jeunes mariés de son récit. Pour toutes ces raisons, *La pulpe* est d'une honnêteté poignante dans son titre, loin d'être le fruit mûr d'un travail artistique, elle en exhibe la chair vive et déstructurée, n'ayant pu parvenir à maturité faute de conditions pour le faire.

Ces deux romans constituent en quelque sorte un cas-limite au sein des stratégies littéraires d'accommodation à la censure. Faisant choix de se proclamer détruit ou non-avenu, ce qui équivaut au fond à un même glissement vers l'inexistence, ils s'efforcent de surseoir leur disparition par une ultime mise en scène de leur martyr, devenant ainsi des textes d'autant plus critiques vis-à-vis du canon dans lequel ils évoluent qu'ils offrent le spectacle de l'agonie que celui-ci leur inflige. Nous avons vu dans ces œuvres de maturité, émanant de figures d'autorité des lettres de leur pays, un geste comparable à celui du personnage shakespearien de Prospero, ce mage dont l'éloquence commandait aux éléments et qui, parvenu au sommet de son art, choisit pourtant de briser sa baguette pour rompre avec son empire d'illusions, préférant désormais affronter le réel sans artifices, dans toute sa cruelle nudité. Leurs romans résonnent un peu à la façon de la dernière adresse testamentaire du mage, souvent lue comme celle du dramaturge lui-même, celle d'un adieu qui, conscient du vide dans lequel le propulsera son dernier mot, ne peut entièrement se résoudre à conclure et se lance dans une ultime démonstration de la créativité de son verbe.

Caliban ou l'offensé offensant

Parvenu au terme de cette rétrospective des diverses stratégies d'accommodation de l'écriture romanesque, on voit que si celles-ci ont suivi un cheminement non-linéaire, évoluant au gré des fluctuations de la rigueur censoriale, elles n'en ont pas moins tenu un cap, celui d'un épuisement graduel de leurs formes. Parties d'une posture d'expiation de la compromission idéologique de leurs auteurs par sa dénonciation impudiquement claire, ces stratégies durent battre en retraite à la suite des événements de 1968 pour s'essayer à faire résonner dans leurs silences des reproches éloquentes, puis s'aventurer à les formuler sous le voile de l'allusion, avant de conclure à l'impasse de ces tentatives et de transformer leur renoncement à l'expression en une agonie spectaculaire du texte. Cette dernière étape a vu coïncider les reproches de la critique littéraire, dénonçant l'absence de représentation sincère du réel dans les lettres nationales, et la formation d'un nouvel ethos dissident fondé sur l'affrontement radical du canon soviétique. La combinaison de ces facteurs entraîna le franchissement d'un point de non-retour. Il devint impossible aux auteurs de prétendre ne pas savoir que la participation à un système éditorial fondé sur le renoncement anticipatif de ses acteurs à la pleine expression consolidait ce dernier, et avec lui tout le système politique auquel il apportait son concours. En outre, sur le plan littéraire, il ne restait plus guère de stratégies littéraires de transgression à mettre

en œuvre. En effet, l'évidence qui s'imposait lentement était que ces menus franchissements du périmètre de la permissivité censoriale, plutôt que d'en diluer la frontière ou d'en atténuer les contours, contribuaient par leur reconnaissance tacite à les consolider, à retracer perpétuellement la limite par le jeu de son dépassement timide. Pour les opposants au régime, le seul geste logique qui subsistait dès lors était celui de la rupture pure et simple avec le circuit d'édition officiel.

La question avec laquelle nous laisse cette conclusion est celle des formes que prit cette rupture. Après les stratégies d'accommodation à la censure, peut-on esquisser des stratégies de partition d'avec elle ? Peut-on identifier des gestes d'écriture qui soient nés de la volonté d'ébrouer les pesanteurs qu'ils subissaient ? Il est certain que c'est là un autre objet d'études, vaste, qui nécessiterait de procéder à l'analyse plus systématique d'un corpus raisonné d'œuvres de la seconde moitié des années 1970 et du début des années 1980 ; mais nous pouvons déjà discerner certaines impulsions tactiques qui préfigurent un ensemble de postures de dissension vis-à-vis de la censure.

Ce travail s'est ouvert sur le récit de l'incident qui opposa Kuroń à Konwicki, lorsque le premier reprocha au second d'être resté captif de l'autocensure dans son roman *Le complexe polonais*, pourtant publié en édition clandestine. De façon tout à fait comparable, Vaculík n'a de cesse dans son roman-journal *La clef des songes* de s'inquiéter du mauvais accueil que les milieux de la dissidence réserveront à tel ou tel ouvrage qu'il s'appête à publier au sein de sa maison d'édition clandestine. Ces deux figures fournissent les premiers exemples éclairants de ce qu'une censure durable semble, à terme, faire naître une contre-culture dissidente qui s'articule autour d'une opposition stricte à la culture officielle dont elle a fait sécession. L'un et l'autre auteur découvrent, non sans amertume, que les œuvres littéraires sont désormais envisagées à l'aune du degré de liberté qu'elles manifestent, autrement dit, la virulence de la critique qu'elles infligent à leurs censeurs précédents. Il en découle une nouvelle forme de bienséance dissidente qui tend à récompenser la mise en cause d'autrui et à déprécier l'interrogation de soi.

En d'autres termes, la censure autoritaire, un peu à la façon des matières fissiles, ne verrait pas sa nocivité s'interrompre soudainement. Elle suivrait plutôt un processus de détérioration au cours duquel elle continuerait à générer des toxines. Ainsi la censure communiste autoritaire aurait-elle secrété une censure dissidente paternaliste qui, si elle n'opérait déjà plus avec des moyens de coercition de la parole, n'en continuait pas moins de hiérarchiser les œuvres produites selon des critères politiques, écartant de sa considération les œuvres et questions qu'elle jugeait secondaires ou impropres à fonder son combat. On peut donc envisager la censure autoritaire comme le premier et le plus tangible maillon d'une chaîne de censures paternalistes que leurs oppositions auraient tressée. Cette hypothèse présente ceci de stimulant qu'elle nous fait entrevoir la possibilité d'établir une histoire des censures permettant de mieux comprendre la persistance de certains angles morts au sein

des débats publics centre-européens actuels, et cela, en retraçant la généalogie des interdits dont elles résultent. Ainsi, pourrait-on avancer l'hypothèse — à vérifier — que les difficultés que connaissent les questions de genre dans les sociétés centre-européennes tiennent en partie à l'intérêt relativement tardif que manifestèrent pour elles les intellectuels de la dissidence, lequel fut en quelque sorte suspendu ou remis au cours des années 1980, car il n'était pas considéré comme primordial dans la lutte contre le régime communiste. Ainsi, certaines des gênes d'aujourd'hui seraient filles des censures d'hier, et comprendre cette filiation pourrait aider les questions qu'elles répriment discrètement à s'imposer dans le débat public comme légitimes.

Mais cet enchaînement successif des censures est une question plus générale, et moins proprement littéraire, de l'histoire des idées. Or, ce que nous voulions plus spécifiquement traiter était la séquence qui fit suite à la publication d'*Une trop bruyante solitude* et de *La pulpe*. Il a été dit de Hrabal et d'Andrzejewski qu'ils avaient préféré, à l'image de Prospero, rompre leur baguette plutôt que de poursuivre leur théâtre d'illusions. Or, dans le drame shakespearien, à l'éloquence maîtrisée du mage faisait écho la fureur impuissante de son serviteur Caliban. Être difforme dépouillé de ses prétentions héréditaires à la gouvernance de l'île par Prospero, puis réduit en esclavage par ce dernier, il ne dispose d'aucun moyen satisfaisant de reprendre de l'emprise sur son sort. Dans ce contexte, le dernier recours de Caliban contre l'indignité de sa situation était de faire, à son tour, acte d'indignité envers ses tourmenteurs. Ainsi, à la parole mesurée et agissante de Prospero répondait la logorrhée acerbe et stérile de Caliban. La spécificité de ces éruptions tenait à ce que, emportées par leur frénésie rageuse, elles se déversaient sur tous les objets qui se présentaient à portée de voix, livrant un descriptif excessif et sans merci — et donc cruellement lucide — de ce sur quoi elle portait.

Après s'être querellé avec Konwicki, Kuroń dut néanmoins reconnaître qu'il s'était laissé emporter par l'émotion. Cela l'amena, quelques années plus tard, à lui présenter des excuses. Konwicki lui répondit simplement : « C'est vous qui avez gagné. Grâce à vous, j'ai écrit *La petite apocalypse*⁵⁷⁷ ». Ce roman était, de fait, un authentique brûlot littéraire qui introduisait un nouveau geste d'écriture, celui d'une dénonciation jubilatoire et hyperbolique de tous les vices du pays, y compris ceux des dissidents, ici représentés par leur tendance à ritualiser les gestes de leur protestation. L'appel de Kuroń à l'abandon de toute autocensure avait donc été bien entendu par Konwicki ; mais peut-être l'avait-il mis en œuvre avec davantage de cohérence que ce qui était attendu de lui. Provoqué, il ne réfréna rien de ses provocations et passa outre les censures, tant officielles qu'officieuses, pour peindre un tableau criard et cru d'un régime épuisé et d'une opposition à bout de souffle. On retrouve cette même liberté de ton dans *La clef des songes* de Vaculík, celle d'une critique offensée ne craignant plus d'être offensante, jugeant tout et chacun pareillement

⁵⁷⁷ Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. *Op. cit.*, p. 416.

accessible à la vérité d'un portrait littéraire et s'autorisant dès lors à faire un étalage public des maux intimes de ses camarades de dissidence.

Dire l'indicible par-delà l'interdit

Au-delà de ces pistes envisageables pour prolonger la présente étude, un mot doit être dit de l'effort plus particulier qui pourrait être investi, sur le plan théorique, dans l'analyse du rapport nécessaire entre écriture littéraire et censure. Ce que ce travail s'est efforcé de mettre en lumière, c'est la façon dont la censure œuvre activement à produire des savoirs et à les produire de façon à y manufacturer certaines impossibilités de dire, non pas tant par le truchement des interdits thématiques qu'elle y inscrit que par un appauvrissement volontaire des formes qui permettent d'aborder ces tabous. Ainsi, le réalisme socialiste était moins un catalogue de sujets obligatoires à traiter qu'une raréfaction planifiée des moyens de le faire. En dernière analyse, toute censure cherche donc à façonner des aires d'indicible, soit à modérer les pans du réel qui échappent à toute problématisation, faute de moyens satisfaisants pour le faire. Or, comparativement à d'autres productions textuelles, l'écriture littéraire se montre exceptionnellement résiliente à cet appauvrissement en ce qu'elle a fait du renouveau de ses moyens l'objet d'une quête constante. Si l'on en croit les formalistes russes, la littérarité du texte se définirait par son surcroît d'organisation interne. En d'autres termes, le propre de l'écriture littéraire serait de se porter, par l'expérimentation systématique des moyens qu'elle recèle, au-devant de ce que le langage n'a pu encore exprimer pour lui donner corps. Par conséquent, toute écriture œuvrerait à sa littérarité dès lors qu'elle se fait l'aiguillon d'un front proprement anti-censural visant à porter la langue là où elle n'a pas encore eu accès. En d'autres termes, les stratégies d'écriture qui, à l'image de celles étudiées ici, se donneraient pour objectif de faire fléchir les prescriptions censurales qui les entravent sous la charge de leurs innovations formelles ne seraient donc que le plus tangible des exemples d'une dynamique propre à la littérature, laquelle commencerait avec cet effort pour dire l'indicible par-delà l'interdit.

Table analytique des matières

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	8
LES PARADOXES DE LA CENSURE.....	8
Une soirée d’auteur chez les Walendowski	8
« Mais j’ai besoin de lui, et lui de moi. »	10
L’ÉCRITURE CENSURÉE, UNE PRATIQUE PAR-DELÀ LA MORALE.....	12
LE CADRE DE CETTE ÉTUDE.....	14
DIRE L’INTERDIT	17
UNE ÉTUDE EN SIX TEMPS	18
I. LE PHÉNOMÈNE CENSORIAL	21
I.1. LE PHÉNOMÈNE CENSORIAL EN QUESTIONS	21
I.2. LUMIÈRES ET CENSURE TYRANNIQUE	21
I.3. LEGS DE LA CENSURE TYRANNIQUE AUX ÉTUDES HISTORIQUES.....	23
I.4. LA SUBSIDIARITÉ DE LA COERCITION.....	27
I.5. CENSURE, AUTOCENSURE ET IMPOSITION DE LA FORME	32
I.6. (AUTO)CENSURE STRUCTURELLE ET CENSURE RÉGULATRICE	36
I.7. LA PRODUCTIVITÉ DE LA CENSURE	37
I.8. POLYVALENCE TACTIQUE DES DISCOURS.....	41
I.9. LA FORCLUSION OU LA PRODUCTION DE L’INDICIBLE	43
I.10. MAÎTRISE DE LA RÉCEPTION, LITTÉRALITÉ DE LA PRODUCTION	47
I.11. LIMITES DE LA DISTINCTION ENTRE CENSURE RÉGULATRICE ET STRUCTURELLE	49
I.12. SUPERPOSITION DES CENSURES EN POLOGNE ET TCHÉCOSLOVAQUIE APRÈS 1968	53
II. UNE BRÈVE HISTOIRE DE LA CENSURE COMMUNISTE	60
II.1. GENÈSE DE LA CENSURE.....	60
II.1.1. Narrer pour prescrire.....	60
II.1.2. Du mythe à la religion	61
II.1.3. La canonisation du fonds de récits	63
II.2. LA CANONISATION DU COMMUNISME.....	64
II.3. LE CANON ET LA CENSURE	68
II.3.1. Les idéaux-types de la censure	69
III.3.1.1. Idéal-type de la censure libérale	70
III.3.1.2. Idéal-type de la censure paternaliste	71
III.3.1.3. Idéal-type de la censure autoritaire	71
II.3.2. Les idéaux-types du canon	72
III.3.2.1. Idéal-type du canon libéral	72
III.3.2.2. Idéal-type du canon paternaliste	73
III.3.2.3. Idéal-type du canon autoritaire.....	74
II.4. LE RÉALISME SOCIALISTE COMME CANON AUTORITAIRE	75
II.4.1. La création du réalisme socialiste	75
II.4.2. L’exportation du réalisme socialiste	79
II.4.2.1. Prise de pouvoir communiste en Pologne.....	80
II.4.2.2. « Février victorieux »	81
II.4.3. Les artistes dans le piège de l’histoire	84
II.4.4. L’assertion du canon par sa machine censoriale	87
II.4.5. La déstalinisation du canon	89
II.4.5.1. Poznań 1956, première contestation publique.....	90
II.4.5.2. Les intellectuels polonais, d’évêques à pasteurs	93
II.4.5.3. Prague 1956, une déstalinisation différée.....	96

II.4.6. Le Printemps de Prague	98
II.4.6.1. Les conditions d'une déstalinisation accélérée	98
II.4.6.2. Une parenthèse libérale en procès canonique	101
II.4.7. Les événements de mars	103
II.4.7.1. Censure des Aïeux	103
II.4.7.2. Grèves de la côte	106
II.4.8. La « normalisation » tchécoslovaque	108
II.4.9. Le canon post-totalitaire	109
II.4.10. Le réalisme socialiste tardif	111
III. L'ÉCRITURE PANTOMIME	115
III.1. LE ROMAN ET SES DÉFINITIONS	115
III.1.1. L'usage du roman par les communistes	116
III.1.2. Le travail du rêve contre sa censure	118
III.1.3. Le travail du romancier	122
III.2. NASON POÈTE, LE ROMAN HISTORIQUE COMME PRODUIT DU TRAVAIL DU ROMANCIER	124
III.2.1. Dire l'interdit, un exercice de déplacement littéraire	126
III.2.2. Une écriture pantomime	129
III.2.3. Marqueurs d'équivalence et marqueurs de différence	132
III.2.4. Équivalences métaphoriques et condensations métonymiques	133
III.2.4.1. La « poésie civique », exemple de condensation métonymique	134
III.3. CONSTRUIRE L'ÉLOQUENCE DU SILENCE	138
IV. L'ÉCRITURE PROMÉTHÉENNE	139
IV.1. LE « DÉGEL » LITTÉRAIRE	139
IV.1.1. L'attitude d'Andrzejewski	141
IV.1.2. <i>Les ténèbres couvrent la terre</i> , roman de la rupture	146
IV.2. ANATOMIE D'UN ENRÔLEMENT	148
IV.2.1. Dénégation de l'attrait de la « pourpre de cardinal »	148
IV.2.2. La conversion dans <i>Les ténèbres</i>	150
IV.2.3. La conversion dans <i>La nuit baroque</i>	157
IV.2.3.1. Le cryptage baroque du réformisme pragois	161
IV.2.3.2. De la fragile rigidité du canon	166
IV.2.4. La confirmation	169
IV.2.5. Le doute	172
IV.2.6. L'apostasie	179
IV.3. ÉCRIRE LE DÉSENCHANTEMENT	180
IV.3.1. Une Inquisition atemporelle et universelle	183
IV.3.2. Une Bohême passée aux contours du présent	184
IV.4. ANDRZEJEWSKI ET ŠOTOLA, TRAJECTOIRE ET ÉCRITURE PROMÉTHÉENNE	186
V. L'ÉCRITURE ORPHIQUE	191
V.1. ÉVOLUTION DE LA CENSURE	191
V.2. RAPPEL DES MODES D'ÉCRITURE	194
V.2.1. L'écriture pantomime	194
V.2.2. L'écriture prométhéenne	194
V.3. PRÉCÉDENTS DE LA LANGUE D'ÉSOPE EN EUROPE CENTRALE	195
V.3.1. Précédents de la langue d'Ésope dans les territoires de la couronne tchèque	196
V.3.2. Précédents de la langue d'Ésope en Pologne	199
V.4. LE FONCTIONNEMENT DE LA LANGUE D'ÉSOPE	200
V.4.1. L'usage des tropes <i>in absentia</i>	200
V.4.2. La langue d'Ésope : allégorie, parabole ou fable ?	203
V.4.3. L'énigme ésopienne, entre marqueurs et écrans	204
V.5. 999, DYNAMIQUE D'UN TEXTE DOUBLE	206
V.5.1. Une dénonciation métaphorique du communisme obsidional	207
V.5.2. Une dénonciation métaphorique du capitalisme impérialiste	209
V.5.3. La lecture ésopienne double ou observation d'une « image changeante »	210
V.5.4. Exemple des deux versants de la lecture ésopienne	211
V.5.5. Le problème de l'image suspendue	214
V.6. <i>LE CONGRÈS DE FUTUROLOGIE</i> OU LA VÉRITÉ DU BOUFFON	214
V.6.1. Un emboîtement d'hallucinations	215
V.6.2. Le délire comme structure narrative écran	217
V.6.3. L'enchâssement, outil de protection contre le tri sélectif	220

V.6.4. La futurologie comme critique de l'utopie moderne.....	221
V.6.5. De l'impact structurant des écrans	222
V.7. <i>VARIATIONS POSTALES</i> , UNE REDÉFINITION DES ENJEUX DE LA PROSE HISTORIQUE	222
V.7.1. Le costume historique, stratégie éventée.....	222
V.7.2. L'histoire comme lieu d'un rapport à la vérité	223
V.7.2.1. La vérité monologique	224
V.7.2.2. La vérité dialogique.....	224
V.7.2.3. La vérité éthique	225
V.7.2.4. La vérité individuelle à l'épreuve de l'histoire	226
V.7.2.4.1. L'histoire comme mensonge commun à usage général	229
V.7.2.4.2. L'art, outil de restitution des vérités individuelles.....	230
V.7.2.4.3. Le musée-mausolée de l'histoire polonaise	231
V.7.3. Le roman historique comme une historiographie des défaites	233
V.8. UN CENSEUR CRÉDULE ?.....	233
V.9. L'INCLINATION ORPHIQUE DU ROMAN CENSURÉ	238
VI. L'ÉCRITURE PROSPÉRÉENNE	242
VI.1. UNE DÉNONCIATION DE LA CENSURE CENSURÉE.....	242
VI.2. D'UNE CENSURE L'AUTRE, LE CAS HRABAL.....	244
VI.3. NÉO-AVANT-GARDE EN EUROPE CENTRALE, LES RAISONS D'UN SUCCÈS.....	250
VI.3.1. L'avènement d'une esthétique du collage	252
VI.4. UNE TROP PRESSANTE CENSURE : LE COMPACTAGE COMME TRANSSUBSTANTIATION DU REBUT	254
VI.4.1. Composition de l'œuvre.....	255
VI.4.2. La presse de Han'a comme poinçon métaphorique du récit.....	256
VI.4.3. La dimension tragique de la « destruction jubilatoire »	260
VI.4.4. Le collage comme suspension de l'ordre du temps	262
VI.4.5. Le collage comme suspension de l'ordre du sens.....	263
VI.4.6. Le collage comme mise en scène du texte meurtri	266
VI.5. DU BALLOT À LA PULPE, MODALITÉS DE RÉHABILITATION DU REBUT	267
VI.6. GERMINATION DOULOUREUSE DE <i>LA PULPE</i>	269
VI.7. UNE CENSURE INCAPACITANTE : LE RAVAUDAGE COMME MISE EN SCÈNE DE LA DÉFAITE DU TEXTE	272
VI.7.1. Du compactage synthétique à la fresque analytique raccommodée	274
VI.7.2. La fiction à l'épreuve de sa défaite	276
VI.7.3. La défaite comme composante transversale de l'œuvre	279
VI.7.4. Destruction créatrice et construction destructrice, modalités de cooptation de la censure	280
VI.7.5. De la défaite fictive à la défaite réelle.....	281
VI.8. PROSPER ET CALIBAN : (IM)PUISSANCE DE LA PAROLE.....	282
CONCLUSION	287
DE QUOI LA CENSURE EST-ELLE LE NOM ?.....	287
ÉDIFIER LE CANON SOVIÉTIQUE	289
PROMÉTHÉE OU LA REPENTANCE EFFRONTÉE	290
LE MIME OU L'ÉLOQUENCE DU SILENCE	292
ORPHÉE OU L'ÉGAREMENT DU GUIDE	294
PROSPERO OU LE RENONCEMENT OBSTINÉ	296
CALIBAN OU L'OFFENSÉ OFFENSANT	298
DIRE L'INDICIBLE PAR-DELÀ L'INTERDIT	301
TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES	302
GLOSSAIRE	306
INDEX DES NOMS PROPRES.....	312
BIBLIOGRAPHIE.....	317
THÉORIE DE LA CENSURE.....	317
THÉORIE DE LA LITTÉRATURE	321
HISTOIRE DU RÉALISME SOCIALISTE.....	325
Monographies et articles.....	325
Documents.....	326
HISTOIRE DE LA CENSURE	327
Histoire de la censure tchèque	327
Histoire de la censure polonaise.....	329

HISTOIRE POLITIQUE	331
Histoire politique tchécoslovaque	331
Histoire politique polonaise	334
CRITIQUE LITTÉRAIRE	336
Critique littéraire tchèque	336
Histoire de la littérature tchèque sous le communisme.....	336
Bohumil Hrabal	337
<i>Monographies</i>	337
<i>Articles</i>	338
Jiří Šotola	339
Jaroslav Veis/ Alexandr Kramer	339
Autres	339
Critique littéraire polonaise	340
Histoire de la littérature polonaise sous le communisme	340
Jacek Bocheński	341
Jerzy Andrzejewski.....	342
<i>Monographies</i>	342
<i>Articles</i>	342
Kazimierz Brandys	343
<i>Monographies</i>	343
<i>Articles</i>	343
Stanisław Lem	343
<i>Monographies</i>	343
<i>Articles</i>	343
Autres	343
HISTOIRE CULTURELLE	344
Histoire culturelle tchécoslovaque	344
Histoire culturelle polonaise	347
CORPUS ROMANESQUE.....	349
Romans tchèques	349
Romans polonais	351

Glossaire

Allégorie – figure artistique établissant une relation d’analogie entre un être (ou une chose) et un concept abstrait difficile à représenter, le plus souvent une notion morale. L’allégorie se distingue d’autres métaphores en ce qu’elle se détourne de la polysémie que génère l’association d’un comparant à un comparé pour établir entre eux une relation d’équivalence close et constante, indisponible à d’éventuels élargissements de sens.

Autocensure – acte par lequel un locuteur altère sa propre parole pour la conformer à des proscriptions et prescriptions censoriales, explicites ou implicites.

Autofinalité – une des règles tacites du réalisme socialiste tardif. Reproche générique de la censure communiste soviétique envers toute œuvre trahissant un penchant à l’expérimentation de ses potentialités formelles. L’art devant être au service de l’édification du socialisme, il n’était pas concevable qu’il employât ses ressources à d’autres fins que l’apologie de son modèle politique.

Canon – fonds de récits ayant servi de mémoire collective à une communauté humaine. C’est de ce fonds de récits que sont déduites les lois élémentaires qui régissent le fonctionnement de cette communauté. L’existence de tout canon, et par conséquent l’intégrité de la communauté qu’il structure, est néanmoins menacée par l’érosion naturelle du temps. C’est pourquoi le canon tend à développer des mécanismes dits d’homéostasie, à savoir des mécanismes de stabilisation de son état. Ceux-ci sont au nombre de trois : le soin porté au sens, soit l’entretien de l’actualité des enseignements de ce fonds de récits par sa réinterprétation fréquente ; le soin porté au texte, soit la mise en dépôt des textes fondateurs de ce canon auprès de spécialistes chargés de leur conservation ; et la censure, soit l’activité d’une institution habilitée à établir une distinction entre les interprétations orthodoxes et hérétiques de ces textes fondateurs.

Censurabiliser – préparer un texte à passer sans encombre le processus de révision censorial en le conformant anticipativement aux prescriptions et proscriptions tacites du censeur.

Censurable – aptitude d’un texte à passer le processus de révision censorial sans être retoqué.

Censure exhortative – censure à ce point autoritariste qu’elle ne se contente plus d’indiquer une série d’interdictions encadrant l’usage de la parole, mais qu’elle impose aussi une série d’obligations sur ce qu’il convient de dire et la façon de le faire. En somme, la censure exhortative ne veut pas faire taire, elle veut faire dire quelque chose de prédéfini selon des modalités préétablies.

Censure forclusive – censure préventive opérant avant même que tout locuteur ait proféré une parole. Elle consiste en une limitation des possibilités lexicales et syntaxiques de la langue, limitation volontaire ou accidentelle dont découle une inaptitude à exprimer certains aspects du réel, faute des moyens pour le faire.

Censure régulatrice – censure qui a pris corps au sein d’une institution afin de se doter des moyens opérationnels de faire respecter un certain périmètre de permissivité de l’expression dans le débat public. La censure régulatrice sanctionne la parole de tout locuteur qui transgresse ce périmètre de permissivité en retranchant les accents jugés outranciers ou en la privant toute entière d’accès au débat public.

Censure structurelle – ensemble de règles tacites encadrant la prise de parole au sein des champs sociaux où elle est mobilisée. Cette censure est d’autant plus efficace que le locuteur qui en développe la maîtrise, perçue par ses pairs comme une forme de brio oratoire, est encouragé par ce succès à activement méconnaître les limitations qu’il impose à sa propre parole.

Classicisme bureaucratique – dispositif de l'institution censoriale permettant d'établir par voie administrative les genres légitimes et d'en saturer le marché de l'édition jusqu'à en écarter les productions divergentes.

Comparaison – figure stylistique consistant à effectuer un rapprochement d'équivalence explicite entre deux objets, désignés comme le comparant et le comparé, au motif de leur partage d'une qualité commune. Puisque cette relation d'équivalence met explicitement en présence les deux termes qui la constituent, elle appartient à la catégorie des tropes *in praesentia*.

Condensation métonymique – un des quatre mécanismes du travail du rêve dans la pensée de Sigmund Freud. Pour euphémiser l'élément perturbateur du sommeil, le travail du rêve le réduit ou en détache un fragment qu'il peut ainsi intégrer à sa trame sans risquer de créer un trouble excessif dans la conscience du dormeur. De la même façon, l'écrivain censuré tend à agréger ou disséminer des fragments de critique du réel au sein de sa fiction narrative pour éviter d'éveiller la vigilance du censeur.

Déplacement métaphorique – un des quatre mécanismes du travail du rêve dans la pensée de Sigmund Freud. Pour euphémiser l'élément perturbateur du sommeil, le travail du rêve le transfère dans un contexte qui lui est étranger et, au besoin, le transforme en un élément avec lequel il partage certaines qualités discrètes ; et cela, de façon à pouvoir l'intégrer à sa trame sans risquer de créer un trouble excessif dans la conscience du dormeur. De la même façon, l'écrivain censuré tend à déplacer le cadre chronologique et/ou géographique de sa fiction narrative, voire à en transposer certains éléments de façon à ce qu'ils ne partagent que des similitudes contestables avec leurs modèles de référence ; et cela, afin d'éviter d'éveiller la vigilance du censeur.

Diachronie – étude des évolutions dans le temps d'un phénomène.

Doctrine – ensemble de lois élémentaires régissant une communauté humaine déduites de l'interprétation des textes primaires du canon que cette communauté se reconnaît.

Dystopie – narration, prenant le plus souvent place dans un futur imaginaire, qui procède de l'analyse d'une société dont les intentions utopistes ont engendré un régime autoritaire. Elle constitue une étude prospective pessimiste faisant réponse à l'optimisme, parfois naïf, des récits utopiques.

Écran – dans l'étude du fonctionnement de la langue d'Ésope, élément du texte visant à discréditer l'hypothèse selon laquelle il y aurait lieu de procéder à une lecture référentielle du texte où s'établirait un rapport d'équivalence entre son contenu fictionnel et l'époque contemporaine de son écriture.

Exotopie – position d'extériorité par rapport à l'objet qu'un observateur étudie et commente.

Extériorité constitutive – dans la pensée de Jacques Derrida, extériorité qui définit le périmètre d'un univers symbolique. Si elle devait y être importée, elle en détruirait l'intégrité et la cohérence. Cette extériorité est dite constitutive dans la mesure où l'intériorité qu'elle délimite est moins déterminée par son contenu que par l'exclusion qu'elle consacre et s'efforce de faire respecter.

Fable – récit bref visant à donner une leçon de vie sur un ton badin, le plus souvent en mettant en scène des animaux ou des objets doués de la parole. La fable recourt à des analogies fixes, à la façon de la figure classique du loup, invariablement dominateur et brutal. Si ces analogies fixes diffèrent des allégories en ce qu'elles ne s'enferment pas dans une relation étroite d'identité entre une abstraction et sa représentation correspondante, elles opèrent néanmoins selon un code de renvois à des types sociaux bien établis dans l'histoire du genre.

Forclusion – selon *Le vocabulaire de la psychanalyse* de Jean Laplanche et J.B. Pontalis, rejet primordial de ce qui demeure au dehors de l'univers symbolique du sujet. Butler l'apparente à un procédé d'extériorité constitutive du sujet. La psyché du sujet opère sa clôture par le rejet préalable d'éléments qui pourraient nuire à son intégrité et sa cohérence.

Formulation secondaire – un des quatre mécanismes du travail du rêve dans la pensée de Sigmund Freud. Lorsque le sujet éveillé veut consigner le rêve qu'il a eu, il n'a d'autre issue que de le reformuler. Cette reformulation s'effectue lorsque sa conscience est alerte et à même de refouler la clarté de certaines images qu'elle réprouverait. C'est à ce stade que de nombreux contenus du rêve font l'objet d'une obstruction, expliquant la difficulté que nous éprouvons à en avoir des réminiscences claires.

Gravitation du pouvoir – voir *Pouvoir du contexte*.

Homéostasie – terme emprunté à la médecine désignant la capacité d'un organe à assurer la constance de son état, malgré les variations incessantes de son environnement, en recourant à une gamme d'ajustements correctifs.

Hypothèse répressive – terme par lequel Foucault désigne la compréhension classique du pouvoir, historiquement confondu avec la Loi et le Roi. Foucault rejette cette conception, arguant que : « tel serait le paradoxe de son efficace : ne rien pouvoir, sinon faire que ce qu'il soumet ne puisse rien à son tour, sinon ce qu'il lui laisse faire ». Il affirme, à rebours, que le pouvoir n'est ni extérieur, ni négatif, ni même centralisé, mais bien immanent, positif et multiple. En d'autres termes, le pouvoir n'est pas concentré entre les mains d'un monarque, foyer unique de souveraineté, qui le confierait par dérivations successives aux figures qui le représentent dans les contextes où elles agissent — père, maître ou censeur. Le pouvoir circule entre l'entière des sujets qui s'en servent comme d'un point d'appui et le mobilisent dans la moindre de leurs interactions sociales.

Idéal-type – dans la pensée sociologique de Max Weber, agrégation des traits principaux, volontairement simplifiés, des formes historiques qui donnent un sens à nos sociétés contemporaines. L'idéal-type n'a aucune existence dans la réalité empirique, il n'apparaît nulle part avec le degré de pureté que lui prête la théorie, mais il constitue un repère au moyen duquel on peut comparer différentes réalités historiques afin de mettre en exergue la spécificité de chacune d'elles.

Indicible – qualité de ce qui ne peut être dit, non des suites d'une interdiction, mais par manque de moyens langagiers, tant lexicaux que syntaxiques, pour le faire.

Innovation organique – une des règles tacites du réalisme socialiste tardif. Dispositif de la politique culturelle communiste consistant à n'autoriser l'import d'innovations artistiques qu'à condition d'observer un temps de latence vis-à-vis de leur apparition à l'étranger et d'y procéder à doses modérées, de façon à pouvoir tester leur relative innocuité avant d'en autoriser un usage plus répandu.

Invisibilisation – procédé de dissimulation de la violence inhérente à l'inculcation à des acteurs sociaux d'un ensemble de proscriptions et de prescriptions dont ils sont enjoint à se faire les relais.

Langue d'Ésope – dispositif littéraire, né historiquement avec la fable, d'application dans les situations où des aspects du réel font l'objet d'un refoulement censorial. Elle use des possibilités des tropes *in absentia* pour bâtir une représentation supplétive, souvent critique, de ces aspects refoulés du réel.

Liberté négative – liberté de jouir de la non-interférence d'un projet collectif dans sa vie individuelle.

Liberté positive – liberté de porter un projet collectif.

Littérature interlinéaire – littérature censurée qui recourt à une expression allusive pour faire sourdre un contenu latent entre les lignes de son contenu manifeste. La littérature interlinéaire se distingue en cela qu'elle est résignée à ce procédé et ne cherche plus à s'en défaire. Elle rassemble dans une même attitude auteur, censeurs et lecteurs avertis, tous désormais conditionnés à extraire de sa gangue de contenu manifeste le contenu latent, véritable visée de leur lecture.

Marqueur – dans l'étude du fonctionnement de la langue d'Ésope, un écran est un élément du texte visant à accréditer l'hypothèse selon laquelle il y aurait lieu de procéder à une lecture référentielle du texte où s'établirait un rapport d'équivalence entre son contenu fictionnel et l'époque contemporaine de son écriture.

Mentalité obsidionale – mentalité d'une personne se percevant comme assiégée qui la conduit à s'affranchir, au nom de l'imminence du danger, des repères éthiques qui avaient jusqu'alors guidé son existence.

Métaphore – figure stylistique consistant à effectuer un rapprochement d'équivalence implicite entre deux objets, désignés comme le comparant et le comparé, au motif de leur partage d'une qualité commune. Cette relation d'équivalence peut ne pas mettre en présence les deux termes qui la constituent, elle appartient alors à la catégorie des tropes *in absentia*.

Métonymie – figure stylistique consistant à effectuer un rapprochement d'équivalence implicite entre deux objets, désignés comme le comparant et le comparé, au motif d'un rapport de partialité entre eux (la partie pour le tout, le singulier pour l'universel, le détail pour l'ensemble ; ou inversement). Cette relation d'équivalence substitue le comparant au comparé auquel il réfère. La métonymie appartient donc à la catégorie des tropes *in absentia*.

Narrateur extradiégétique – dans la narratologie classique, un narrateur est dit extradiégétique lorsqu'il ne prend pas part aux événements qu'il relate.

Narrateur intradiégétique – dans la narratologie classique, un narrateur est dit intradiégétique lorsqu'il prend part aux événements qu'il relate.

Narration gigogne – une narration est dite gigogne lorsqu'elle procède par emboîtement de récits successifs dont chacun devient donc le plan narratif d'accueil du récit suivant.

Parabole – histoire courte utilisant des événements du quotidien pour illustrer un enseignement. L'analogie mobilisée par la parabole ne s'institue pas en une équivalence immuable au sein de la culture où elle fonctionne. Elle peut faire l'objet d'exégèses diverses menant à des conclusions variées. L'analogie parabolique n'est pas mobilisée pour son aptitude à fournir une description de substitution d'une réalité qui ne peut être nommée autrement, mais plutôt pour sa capacité à incarner un principe éthique dans une réalité proche, et donc tangible, de son public.

Perception objective (dans la théorie marxiste orthodoxe) – perception affranchie de ses biais sociologiques, profondément ancrée dans le marxisme et surtout localisée à un niveau supérieur de perception du réel, en phase avec les enjeux réels qui décideront des victoires à venir du communisme.

Perception subjective (dans la théorie marxiste orthodoxe) – perception altérée par son appartenance aux classes privilégiées, improprement instruite du marxisme, opérant à un niveau subalterne de perception du réel, ignorant des réalités politiques qui président aux succès du camp communiste.

Périmètre de permissivité – étendue d'expérimentation avec les formes et thèmes littéraires consentie par la censure. Tout périmètre de permissivité fait l'objet de réajustements chroniques de la part de l'institution censoriale dont l'une des tâches est d'embrasser les fluctuations de la ligne politique de ses supérieurs.

Poinçon métaphorique – métaphore illustrant tout à la fois le rapport de l'auteur à la censure et le principe de composition qu'il a développé dans son œuvre pour s'accommoder de la présence de cette dernière.

Polyvalence tactique des discours – dans la pensée de Michel Foucault, disponibilité des discours – de tous les discours, du plus obséquieux au plus irrévérencieux – à un emploi tactique localisé au sein

des interactions de pouvoir. Il en découle que tout discours peut, si les circonstances y sont favorables, se retourner contre le pouvoir de celui qui l'a conçu.

Pouvoir du contexte – habitude, subséquente à la mise en place d'une censure autoritaire, de lire toute œuvre à l'aune de la relation qu'elle entretenait avec le canon en vigueur. Havel a parlé à ce sujet de **gravitation du pouvoir**, soit d'une force ramenant la moindre expérimentation littéraire divergente à un rapport étroitement politique d'opposition au régime, sans considération plus large pour sa valeur artistique intrinsèque.

Présentabilité – un des quatre mécanismes du travail du rêve dans la pensée de Sigmund Freud. Le rêve obéit à une loi : son contenu manifeste s'exprime par images. Le désir ne parvient pas à satisfaction lorsqu'il recourt à des abstractions pures ou des sensations exclusivement physiologiques, c'est l'image qui constitue son support d'élection. Il en découle que le travail du rêve est, certes, la résultante d'opérations de condensation et de déplacement mais que celles-ci sont encore tributaires de la logique intrinsèque du matériau qu'elles pétrissent, à savoir l'image. De la même façon, l'écrivain censuré, lorsqu'il cherche à satisfaire son désir expressif, est tenu d'opérer avec les contraintes minimales que lui imposent le genre littéraire qu'il choisit pour le faire.

Principe d'accessibilité – une des règles tacites du réalisme socialiste tardif. La révolution culturelle communiste se légitimant, entre autres, par la restitution de la culture aux masses (laquelle, selon elle, avait précédemment été réquisitionnée par les élites bourgeoises), les producteurs culturels se devaient d'observer une certaine simplicité des formes qu'ils employaient pour en garantir l'intelligibilité auprès d'un public populaire. Dans les faits, ce principe était essentiellement invoqué pour sanctionner les velléités expérimentales et autres projets « formalistes » des artistes.

Proscription censoriale – interdiction faite à l'écrivain, explicitement ou implicitement, de recourir à certaines pratiques ou certains thèmes littéraires.

Prescription censoriale – obligation faite à l'écrivain, explicitement ou implicitement, d'employer certaines pratiques ou certains thèmes littéraires.

Réalisme socialiste – doctrine esthétique du communisme soviétique, codifiée par étapes successives de 1928 à 1946 suivant une interprétation stalinienne des textes primaires du canon, qui postule de combiner les qualités cognitives démystificatrices du réalisme du XIX^e siècle aux accents volontaristes et démiurgiques des futuristes du début du XX^e siècle. La réunion de ces deux principes opposés (le voir et l'agir) a conduit nombre d'historiens de la littérature à qualifier le réalisme socialiste d'« esthétique impossible ».

Représentation supplétive – en situation de refoulement de certains aspects du réel, recours à des images autorisées qui présentent un certain degré d'analogie avec les images frappées d'interdiction ; et cela, en vue d'offrir une représentation implicite des aspects refoulés du réel, accessible aux seuls observateurs sensibilisés à sa présence.

Sous-canon – corpus partiel de récits au sein du canon. Les sous-canons qui coexistent au sein d'un même canon peuvent rentrer en concurrence pour étendre leur influence sur sa doctrine.

Subsidiarité de la coercition – procédé de délégation, depuis le sommet vers la base de la pyramide des agents de la censure, de la prise en charge de la correction des textes pour les mettre en conformité avec les proscriptions et prescriptions censoriales en vigueur. Cette délégation confine, dans son modèle le plus abouti, à une responsabilisation quasi exclusive de l'auteur qui est alors sommé d'écrire et de censurer lui-même son texte.

Synchronie – étude d'un phénomène à un moment donné.

Tabouisation – procédé de refoulement d'un aspect du réel que la bienséance impose dès lors de ne plus évoquer publiquement.

Tautologie – définition d’une chose par elle-même.

Textes primaires – corpus de récits offrant au canon son socle. Ces textes primaires sont retranscrits sous une forme graphique et confiés à un corps de spécialistes chargé d’en assurer la conservation et de faire respecter une distinction hermétique entre ses versions authentiques et apocryphes.

Textes secondaires – ensemble des commentaires interprétatifs produits au sujet des textes primaires. Leur principale fonction est, par la succession des interprétations auxquelles ils procèdent, de réviser périodiquement la signification des textes primaires anciens pour accorder la doctrine qui en découle à l’inévitable évolution du présent.

Transgression – acte de défiance de la règle instaurée par le pouvoir. La transgression participe néanmoins d’un paradoxe : son franchissement du périmètre de permissivité consenti par le pouvoir en rappelle et en redessine à chaque fois l’existence. Ce constat a fait naître des interrogations sur la meilleure façon de tendre vers l’abrogation d’une règle jugée inique : faut-il la transgresser ou faut-il l’ignorer et lui en substituer une autre, originale et légitime ?

Transsubstantiation du rebut – procédé artistique de découpage, d’assemblage, de compactage et/ou de compression d’objets obsolescents en vue de les constituer en œuvre artistique. Ce procédé permet tout à la fois de suggérer la violence du rejet infligé à ces objets et de transcender la valeur strictement utilitaire qui leur était assignée pour les faire renaître en tant que composition, à distance de toute appréciation de son utilité pratique.

Travail du rêve – dans la pensée de Sigmund Freud, tentative d’assouvir dans son imaginaire un désir d’origine sexuelle, le contenu latent, en le transformant en images admissibles, le contenu manifeste, de façon à ce que l’expression de ce désir, par son irruption, ne vienne perturber l’action régénératrice du sommeil. Il s’agit là d’une entreprise de travestissement dont le résultat doit tout à la fois satisfaire à l’expression d’un désir et masquer cette satisfaction.

Tropes in absentia – ensemble des figures stylistiques opérant un rapprochement entre un comparant et un comparé sans qu’il soit nécessaire de mentionner le second d’entre eux, ni d’explicitier la relation d’équivalence (entière ou partielle) qui les lie. Les tropes *in absentia* se développent plus facilement dans un contexte de tabouisation de certains aspects du réel que leur refoulement manifeste renseigne au lectorat comme le comparé probable de tout trope laissé en suspens.

Tropes in praesentia – ensemble des figures stylistiques opérant un rapprochement explicite entre un comparant et un comparé.

Index des noms propres

A

Albrecht, Johann Friedrich Ernst.....	198
Andrzejewski, Jerzy	19, 20, 93, 95, 105, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 152, 161, 164, 165, 174, 176, 179, 184, 185, 188, 189, 191, 224, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 284, 287, 291, 297, 298, 301
Apollinaire, Guillaume	253
Aragon, Louis	253
Arendt, Hanna.....	43, 66, 110, 183, 292
Aristote	43, 202
Assmann, Aleida et Jan	62, 277, 289
Auguste, Octave	124, 125, 126, 127, 128, 133, 134, 135, 136
Austin, John Langshaw	33, 179

B

Bakhtine, Mikhaïl.....	16, 115, 178, 180
Barák, Rudolf	96
Barańczak, Stanisław	244
Bauman, Zygmunt	222
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron	21
Beckett, Samuel	272
Beneš, Edvard	82, 83
Benjamin, Walter	253
Béria, Lavrenti	89
Berlin, Isaiah	69
Biermann, Armin	50, 51
Bierut, Bolesław.....	81, 90, 91, 92
Bocheński, Jacek	19, 124, 126, 129, 130, 131, 133, 134, 137, 138, 182, 184, 185, 186, 224, 243, 263, 294
Bogdanov, Aleksander	64, 76
Bondy, Egon	245
Borges, Jorge Luis.....	11
Boudník, Vladimír.....	246
Bourdieu, Pierre	33, 34, 35, 36, 37, 39, 43, 47, 49, 62
Bradbury, Ray.....	209
Brandys, Kazimierz	20, 94, 141, 225, 226, 227, 228, 231, 232, 235, 296
Brejnev, Leonid	100, 104
Breton, André	253
Broniewska, Janina.....	93
Burek, Tomasz	278, 279
Burroughs, William	265
Butler, Judith	28, 43, 44, 45, 47, 49

C

Calábek, Milan.....	158
Čapek, Karel	208
Catherine II.....	277
Čech, Svatopluk	199
Cervantes, Miguel	115
César, Jules.....	124, 128, 134, 254, 259
Češka, Jakub	250
Chamberlain, John.....	254
Czeszko, Bohdan.....	275

D

Dąbrowska, Maria	93, 144
Darnton, Robert	236
de Cloyes, Jacques.....	174
de Man, Paul.....	48
de Népomucène, Jean	159
Dejmek, Kazimierz.....	105, 272
Derrida, Jacques	44
Diderot, Denis.....	21
Dostoïevski, Fiodor	146, 165, 183
Dubček, Aleksander	68, 100, 101, 102, 246
Ducháček, Ivo	97
Duchamp, Marcel	254
Dygat, Stanisław	95

E

Engels, Friedrich	64, 67
Eschyle	188, 189
Ésope 19, 196, 197, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 211, 224, 235, 236, 238, 239, 284, 295, 296	

F

Fadeev, Aleksander	77
Festa, Joachim	277
Fierlinger, Zdeněk	84
Fischl, Viktor	248
Fiut, Aleksander	124
Foucault, Michel	37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 49, 59, 165, 179, 187, 203, 238, 289
Freshwater, Helen	22, 51, 52, 60
Freud, Sigmund.....	19, 119, 120, 121, 122, 134, 294
Fučík, Julius	194
Fuks, Ladislav.....	58, 193

G

Giedroyć, Jerzy	104, 272, 282
Gierek, Edward	8, 16, 56, 106, 107, 108, 109, 194
Głowiński, Michał	57
Goethe, Johann Wolfgang	264
Goldstücker, Eduard	272
Gomułka, Władysław	15, 56, 81, 90, 92, 94, 95, 96, 103, 104, 105, 106, 134, 190
Gorbatchev, Mikhaïl	110
Gorki, Maxime.....	118
Gottwald, Klement	82, 83, 96
Grohman, Josef	102

H

Habermas, Jürgen	243
Haraszti, Miklos	35, 46, 48, 49, 111
Hašek, Jaroslav	199
Havel, Václav	99, 109, 110, 160, 239, 247, 250
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich	262
Hendrych, Jiří	102
Herz, Juraj	193
Hofman, Paweł	93, 94
Holquist, Michael	47, 49, 51, 265
Hrabal, Bohumil.....	246, 248, 251, 260
Hrubín, František	96
Husák, Gustáv.....	15, 68, 108, 109, 166, 190
Hvížďala, Karel.....	57

I

Iwazskiewicz, Jarosław 54, 194

J

Jakobson, Roman 122, 203
 James, Petra 251, 255, 265
 Jarzębski, Jerzy 222
 Jasienica, Paweł 105
 Jastrun, Mieczysław 95
 Jdanov, Andrei 78, 85, 291
 Jésus 146, 159, 161, 167, 173, 185, 186, 266, 282
 Jirásek, Alois 199
 Jirous, Ivan M. 113, 244, 248, 250
 Joyce, James 11

K

Kafka, Franz 98
 Kainar, Josef 56
 Kalandra, Záváš 85
 Karpowicz, Agnieszka 251
 Kasiński, Ludwik 54
 Khrouchtchev, Nikita..... 89, 90, 91, 96, 97, 141, 291
 Kijowski, Andrzej 192
 Kisielewski, Stefan 105, 272
 Klíma, Ivan..... 99
 Klötzer, Sylvia 48, 49, 68
 Kohout, Pavel 99, 245
 Kołakowski, Leszek 96, 105, 183
 Kolár, Josef Jiří 199
 Kolář, Jiří 246
 Koniáš, Antonín 197, 250
 Konwicki, Tadeusz 8, 9, 10, 11, 59, 207, 244, 287, 300, 301
 Kopecký, Václav 84
 Kornhauser, Julian..... 113, 222, 240, 244
 Kott, Jan 95
 Kozák, Jan 58
 Kramer, Alexandr..... 19, 208, 210, 296
 Krasieński, Zygmunt 200
 Krason, Patrycja 25
 Krejcarová, Jana..... 246
 Kristek, Jan..... 54
 Kundera, Milan 99, 115, 117, 248
 Kuroń, Jacek 8, 9, 95, 300, 301

L

La Boétie, Étienne 21
 Lacan, Jacques 122, 123
 Lao-Tseu 264, 266
 Laplanche, Jean..... 44
 Lem, Stanisław 19, 208, 216, 219, 222, 223, 296
 Lénine, Vladimir 14, 65, 67, 75, 76, 290
 Levine, Youri..... 206
 Lewin, Leopold 13
 Libera, Antoni..... 272, 275, 276
 Liehm, Antonín 99
 Lokatis, Siegfried 48, 49, 68
 Loseff, Lev 133, 201, 206, 207
 Lukács, György..... 182

Łukasiński, Walerian	277
Luther, Martin	66, 166
Luxemburg, Rosa	64

M

Maňakovski, Vladimir	75
Malenkov, Gueorgui	97
Michálek, Ladislav	250
Michałowski, Kazimierz	277
Michnik, Adam	104, 105
Mickiewicz, Adam	105, 146, 200, 272
Mikołajczyk, Stanisław	80
Miłosz, Czesław	58, 69, 85, 86, 141, 143, 149, 150, 183, 185, 191
Moczar, Mieczysław	104, 107
Modzelewski, Karol	95, 104
Mojsak, Kajetan	236

N

Nejedlý, Zdeněk	84
Nezval, Vítězslav	254
Norwid, Kamil	200
Novotný, Antonín	96, 97

O

Ochab, Edward	100
Orwell, Georges	44, 209
Ovide	125, 126, 127, 128, 130, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 294

P

Páral, Vladimír	193
Paugam, Serge	70
Pawlicki, Aleksander	236
Pešat, Zdeněk	158
Phalaris	127, 128
Piasecki, Bolesław	104
Pilař, Jan	13, 54
Pilate, Ponce	173
Pithart, Petr	166
Plekhanov, Gueorgui	64
Pomian, Krzysztof	96
Pontalis, Jean Bertrand	44
Popper, Karl	65
Prchlík, Václav	100
Preisner, Rio	248
Proust, Marcel	11
Prus, Bolesław	201
Putrament, Jerzy	13, 58, 194

R

Rauschenberg, Robert	254, 259
----------------------------	----------

S

Šámal, Petr	236
de Saussure, Jean-Ferdinand	122
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph	264
Seifert, Jaroslav	56, 96
Shakespeare, William	285
Siemek, Józef	53
Sienkiewicz, Henryk	201

Siniavski, Andreï	183
Skála, Ivan	13, 54
Škvorecký, Josef	246
Słonimski, Antoni	95, 104, 105
Słowacki, Juliusz	200
Šotola, Jiří	19, 158, 159, 160, 164, 184, 185, 188, 189, 191, 224, 243, 263, 291
Staline, Joseph	66, 67, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 89, 90, 93, 96, 110, 111, 125, 140, 141, 144, 188, 196, 291
Swift, Jonathan	216
Swirski, Peter	219
Synoradzka, Anna	276
Szlajfer, Henryk	104, 105

T

Tibère	124, 125
Tigríd, Pavel	158
Tinguely, Jean.....	254
Tito, Josip Broz	81, 85, 92, 291

U

Urbański, Andrzej	28, 29, 30, 32, 36, 47
-------------------------	------------------------

V

Veis, Jaroslav	19, 208, 296
Venceslas IV.....	159
Vidmar, Iris	219
Virgile.....	135, 138, 173, 185
Voltaire	21
Vrchlický, Jaroslav	199

W

Wajda, Andrzej	270
Walendowski, Anna et Tadeusz	8
Ważyk, Adam	93
Weber, Max	70
Witkacy, Stanisław	86, 115
Wołk, Marcin	228
Woroszyński, Wiktor	151
Wyspiański, Stanisław	270, 273

Z

Zábrana, Jan	192
Zagajewski, Adam.....	113, 222, 240, 244
Zamiatine, Ievgueni	209
Zimecki, Tomasz.....	28

Bibliographie

Théorie de la censure

Assmann, Aleida et Jan. Kánon a cenzura jako kulturně-sociologické kategorie [Le canon et la censure comme catégories culturo-sociologiques]. in Pavliček, Tomáš ; Piša, Petr ; Wögerbauer, Michael (ed.). Nebezpečná Literatura ? Antologie z myšlení o literární cenzuře [Littérature dangereuse ? Anthologie de réflexions sur la censure littéraire]. Brno : Host, 2012.

Assoun, Paul-Laurent. Littérature et psychanalyse. Paris : Ellipses, 1996.

Assoun, Paul-Laurent. Lacan. Paris : Presses Universitaires de France, 2017.

Austin, John L., How to do Things with Words [Comment faire des choses avec des mots]. Oxford : Oxford University Press, 1962.

Barthes, Roland. Nouveaux essais critiques. Paris : Seuil, 1972.

Bickerton, Derek. Language and species [Langue et espèces]. Chicago : University of Chicago Press 1990.

Biermann, Armin. trad. Pavliček, Tomáš. « Nebezpečná literatura » - náčrt teorie literární cenzury [« Littérature dangereuse » - esquisse d'une théorie de la censure littéraire]. in Pavliček, Tomáš ; Piša, Petr ; Wögerbauer, Michael et al. Nebezpečná Literatura ? Antologie z myšlení o literární cenzuře [Littérature dangereuse ? Anthologie de réflexions sur la censure littéraire]. Brno : Host, 2012 (1988).

Bourdieu, Pierre. Sur le pouvoir symbolique. in *Annales*, n°32/3 (mai-juin 1977).

Bourdieu, Pierre. Censure et mise en forme. in Bourdieu, Pierre. Langage et pouvoir symbolique. Paris : Editions Fayard, 1982, pp. 343 - 377.

Bourdieu, Pierre. Le point de vue de l'auteur : quelques propriétés générales des champs de production culturelle. in Bourdieu, Pierre. Les règles de l'art. Paris : Editions du Seuil, 1992, pp. 351 - 462.

Bradbury, Ray. Fahrenheit 451 [Fahrenheit 451]. New-York : Ballantine Books, 1953.

Burt, Richard. Censorship and Interpretation : The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England [Censure et interprétation : les conditions d'écriture et de lecture en Angleterre moderne précoce]. Madison : University of Wisconsin Press, 1984.

Burt, Richard. (Un)Censoring in Detail : The Fetish of Censorship in the Early Modern Past and Postmodern Present [(Dé)censurer en détail. Le fétiche de la censure dans le passé moderne précoce et le présent postmoderne]. in Post, Robert C. (ed.). Censorship and silencing : Practices of Cultural Regulation [Censurer et faire taire : pratiques de régulation culturelle]. Los Angeles : Getty Research Institute, 1998.

Butler, Judith. Excitable Speech : A Politics of the Performative [Discours excitable. Une politique du performatif]. Abingdon : Routledge, 1997.

Butler, Judith. Ruled Out : Vocabularies of the Censor [Exclu. Vocabulaires du censeur]. in Post, Robert C. (ed.). Censorship and silencing : Practices of Cultural Regulation [Censurer et faire taire : pratiques de régulation culturelle]. Los Angeles : Getty Research Institute, 1998, pp. 247-259.

Coetzee, J.M. Giving Offense : Essays on Censorship [Faire offense : essais sur la censure]. Chicago : University of Chicago Press, 1997.

Colozza, Roberto. Établis et errants. Proposition pour l'analyse de la censure de l'hétérodoxie en milieu militant. in Cadilhon, François ; Chassaing, Philippe et Suire, Éric (ed.). Censure et autorités publiques. De l'époque moderne à nos jours. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2015, pp. 129 - 141.

Darnton, Robert. De la censure : Essai d'histoire comparée. Paris : Gallimard, 2014.

de Man, Paul. Resistance to Theory [Résistance à la théorie]. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986.

Dessalles, Jean-Louis. Aux origines du langage. Une histoire naturelle de la parole. Paris : Hermès 2000.

Dmitruk, Krzysztof M. Kontrola literatury [Contrôle de la littérature]. in Kostecki, Janusz et Brodzka, Alina (ed.). Piśmiennictwo - systemy kontroli - obiegi alternatywne (t. 1) [Écriture - systèmes de contrôle - circuits parallèles (t. 1)]. Varsovie : Biblioteka Narodowa, 1992, pp. 20-31.

Domenech, Jacques (ed.). Censure, autocensure et art d'écrire : de l'Antiquité à nos jours. Bruxelles : Complexe, 2005.

Fik, Marta. Cenzor jako współautor [Le censeur comme co-auteur]. in Wojnowska, Bożena (ed.). Literatura i władza [La littérature et le pouvoir]. Varsovie : Instytut Badań Literackich PAN, 1996, pp. 131-147.

Fish, Stanley. There's No Such Thing As Free Speech : And It's a Good Thing, Too [Il n'y a pas de liberté d'expression : et c'est aussi une bonne chose]. Oxford : Oxford University Press, 1994.

Foucault, Michel. Préface à la transgression. in Critique, n°195-196 : Hommage à G. Bataille, 1963.

Foucault, Michel. Surveiller et punir. Naissance de la prison. Paris : Gallimard, 1975.

Foucault, Michel. L'histoire de la sexualité. Vol. 1. La volonté de savoir. Paris : Gallimard, 1976.

Freshwater, Helen. Towards a Redefinition of Censorship [Vers une redéfinition de la censure]. in Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age [Censure et régulation culturelle à l'âge moderne]. Müller, Beate (ed.). Amsterdam : Rodopi, 2004, p. 225-245.

Freud, Sigmund. trad. Legros, Hélène. Le rêve et son interprétation. Paris : Gallimard, 1925.

Geng, Jean-Marie. Traité des censures : à l'usage des éditeurs, informateurs, professeurs, éducateurs, libérateurs et autres censeurs. Paris : Editions Epi, 1975.

Holquist, Michael. Corrupt Originals : The Paradox of Censorship [Les originaux corrompus. Le paradoxe de la censure]. New York : MLA, 109:1, 1994, pp. 14-25.

Jansen, Sue Curry. Censorship : The Knot That Binds Power and Knowledge [La censure : le nœud qui lie pouvoir et savoir]. New York et Oxford : OUP, 1991.

Klauberová, Olga. Cenzura a komunikace [Censure et communication]. in Čtenář, n°47, 1995.

Klötzer, Sylvia et Lokatis, Siegfried. Criticism and Censorship : Negotiating Cabaret and Book Production [Critique et censure : négocier le cabaret et la production de livres]. in Jaraus, Konrad H. Dictatorship as Experience : Towards a Socio-Cultural History of the GDR [La Dictature comme une expérience : vers une histoire socio-culturelle de la RDA]. New York and Oxford : Berghan Books, 1999.

Konwicki, Tadeusz. The Delights of Writing under Censorship [Les délices d'écrire sous la censure]. in « Index on Censorship », mars 1968, n°15/3.

- Laplanche, Jean et Pontalis, J.B. Vocabulaire de la psychanalyse. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.
- le Blanc, Guillaume. La pensée Foucault. Paris : Ellipses, 2002.
- Lebuis, Claude. La censure éditoriale : quelques repères. *Moebius : écritures / littérature*, n°32, 1987, pp. 23-31.
- Legendre, Pierre. L'Amour du censeur : essai sur l'ordre dogmatique. Paris : Seuil, 2005.
- Levine, Michael G. Writing Through Repression : Literature, Censorship, Psychoanalysis [Écrire à travers la répression : littérature, censure, psychanalyse]. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Majewska, Ewa. Sztuka jako pozor ? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury [L'art comme faux-semblant ? Censure et autres paradoxes de la politisation de la culture]. Cracovie : ha!art, 2013.
- Martin, Laurent. Censure répressive et censure structurale : comment penser la censure dans le processus de communication ?. *Questions de communication*, n°15, 2009.
- Moore, Nicole. Censorship Is [La censure est]. *Australian Humanities Review*, n°54, 2013, pp. 45-65.
- Mukařovský, Jan. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty [La fonction esthétique, la norme et la valeur comme faits sociaux]. in Chvatík, Květoslav (ed.). Studie z estetiky [Études d'esthétique]. Prague : Odeon, 1966, pp. 17-54.
- Müller, Beate. Censorship and Regulation : Mapping the territory [Censure et régulation. Cartographie du territoire]. in Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age [Censure et régulation culturelle à l'âge moderne]. Müller, Beate (ed.). Amsterdam : Rodopi, 2004.
- Murray, Timothy. Drama Trauma : Specters of Race and Sexuality in Performance, Video and Art [Le drame du trauma : les spectres de la race et de la sexualité dans la performance, la vidéo et l'art]. Londres et New York : outledge, 1997.
- Netz, Robert. Histoire de la censure dans l'édition. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- Orwell, Georges. 1984. Paris : Gallimard, 1950 (1948).
- Patterson, Annabel. Censorship and Interpretation [La censure et l'interprétation]. Madison : The University of Wisconsin Press, 1984.
- Pavliček, Tomáš ; Piša, Petr ; Wögerbauer, Michael (ed.). Nebezpečná Literatura ? Antologie z myšlení o literární cenzuře [Littérature dangereuse ? Anthologie de réflexions sur la censure littéraire]. Brno : Host, 2012.
- Post, Robert C. Censorship and silencing [Censurer et faire taire]. in Post, Robert C. (ed.). Censorship and silencing : Practices of Cultural Regulation [Censurer et faire taire : pratiques de régulation culturelle]. Los Angeles : Getty Research Institute, 1998.
- Quinodoz, Jean-Michel. Sigmund Freud. Paris : Presses Universitaires de France, 2015.
- Siekierski, Stanisław. Drugi obieg. Uwagi o przyczynach powstania i społecznych funkcjach [Le Circuit parallèle. Remarques sur les causes de son éclosion et ses fonctions sociales]. in Kostecki, Janusz et Brodzka, Alina (ed.). Piśmiennictwo - systemy kontroli - obiegi alternatywne (t. 2) [Écriture - systèmes de contrôle - circuits parallèles (t. 2)]. Varsovie : Biblioteka Narodowa, 1992, pp. 285 - 296.

Šmejkalová, Jiřina. Kniha. K teorii a praxi knižní kultury [Le livre. Vers une théorie et une pratique de la culture livresque]. Brno : Host, 2000.

Urbański, Andrzej. Cenzura - kontrola kontroli [Censure - le contrôle du contrôle]. in Kostecki, Janusz et Brodzka, Alina (ed.). Piśmiennictwo - systemy kontroli - obiegi alternatywne (t. 2) [Écriture - systèmes de contrôle - circuits parallèles (t. 2)]. Varsovie : Biblioteka Narodowa, 1992, pp. 251 - 265.

Zamiatine, Evgeny. trad. Henry, Hélène. Nous. Paris : Actes Sud, 2017.

Théorie de la littérature

Adorno, Theodor W. trad. Jiménez, Marc. Théorie esthétique. Paris : Klincksieck, 1974.

Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch. trad. Robel, Andrée. L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. Paris : Gallimard, 1970.

Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch. trad. Olivier, Daria. Esthétique et théorie du roman. Paris : Gallimard, 1978.

Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch ; Aucouturier, Michel et Todorov, Tzvetan. Esthétique de la création verbale. Paris : Gallimard, 1984.

Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch. trad. Kolitcheff, Isabelle. La poétique de Dostoïevski. Éditions du Seuil, 1998.

Barthes, Roland. Mythologies. Paris : Seuil, 1992.

Barthes, Roland et al. Poétique du récit. Paris : Seuil, 1977.

Baudrillard, Jean. Simulacre et simulation. Paris : Galilée, 1981.

Beth, Axelle et Marpeau, Elsa. Figures de style. Paris : Librio, 2011.

Chevrel, Yves. La littérature comparée. Paris : Presses Universitaires de France, 2009.

Genette, Gérard. Figures III. Paris : Seuil, 1972.

Genette, Gérard et Todorov, Tzvetan (ed.). Théorie des genres. Paris : Seuil, 1986.

Głowiński, Michał. Gry powieściowe : szkice z teorii i historii form narracyjnych [Jeux romanesques : études de théorie et d'histoire des formes narratives]. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973.

Głowiński, Michał. Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej [Le genre littéraire et les problèmes de la poétique historique]. in Markiewicz, Henryk (ed.). Problemy teorii literatury. Seria 2: prace z lat 1965-1974 [Problèmes de théorie de la littérature. Série 2: travaux des années 1965-1974]. Wrocław : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1976.

Głowiński, Michał. Style odbioru : szkice o komunikacji literackiej [Styles de réception : études sur la communication littéraire]. Wydawnictwo Literackie. 1977.

Grondin, Jean. L'herméneutique. Paris : Presses Universitaires de France, 2008.

Jameson, Fredric. The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act [L'inconscient politique : le récit comme acte socialement symbolique]. Abingdon : Routledge, 2013.

Jarrety, Michel. La poétique. Paris : Presses Universitaires de France, 2003.

Kasperski, Edward. Kategorie komparatystyki [Catégories de la littérature comparée]. Varsovie : Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.

Kundera, Milan. Les testaments trahis. Paris : Gallimard, 1993.

Kundera, Milan. L'Art du roman. Paris : Gallimard, 1995.

Kundera, Milan. Le rideau. Paris : Gallimard, 2006.

- Levine, Youri Josifovitch. Семантическая структура загадки [Structure sémantique de l'énigme]. in Паремнологический сборник : Пословица, загадка : Структура, смысл, текст [Recueil parémiologique : Proverbe, énigme : Structure, signification, texte]. Moscou : Наука, 1978. pp. 285-514.
- Loseff, Lev. On the Beneficence of Censorship : Aesopian Language in Modern Russian Literature [Du bénéfique de la censure : la langue ésopienne dans la littérature russe moderne]. Munich : Sagner, 1984.
- Lukács, György. trad. Goldmann, Lucien et Clairevoye, Jean. La théorie du roman. Paris : Gallimard, 1989.
- Markiewicz, Henryk. Polskie teorie powieści : od początków do schyłku XX wieku [Théories polonaises du roman : du début à la fin du XX^e siècle]. Wrocław : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.
- Rancière, Jacques. Politique de la littérature. Editions Galilée, 2007.
- Robin, Régine et Angenot, Marc. Sociologie de la littérature : un historique. Montréal : Ciadest, 1993.
- Rutkowski, Krzysztof. Przeciw (w) literaturze [Contre (dans) la littérature]. Bydgoszcz : Pomorze, 1987.
- Wolfram Eddie. History of Collage [Histoire du collage]. New York : acmillan, 1975. Histoire du canon communiste
- Barber, John. Soviet Historians in Crisis, 1928–1932 [Historiens soviétiques en crise 1928 - 1932]. Londres : Macmillan, 1981.
- Berlin, Isaiah. Four Essays on Liberty [Quatre essais sur la liberté]. Oxford : Oxford University Press, 1969.
- Blioum, Arlen Viktorovitch. Советская цензура в эпоху тотального террора 1929-1953 [La censure soviétique à l'époque de la terreur totalitaire 1929-1953]. Saint-Petersbourg : akademitcheskii proëkt, 2000.
- Bogdanov, Aleksander. Эмпириомонизм. Статьи по философии. [Empirionnisme. Articles de philosophie.] Moscou : Knigovek, 2014.
- Brabec, Jiří. Estetická norma a historie literatury v totalitním systému [La norme esthétique et l'histoire de la littérature dans un système totalitaire]. in Flaišman, Jiří et Kosák, Michal (ed.). Panství ideologie a moc literatury. Studie, kritiky, portréty (1991-2008) [Le domaine de l'idéologie et la puissance de la littérature. Études, critiques, portraits (1991-2008)]. Prague : Akropolis, 2009, pp. 148-155.
- Carrère d'Encausse, Hélène. Lénine. Paris : Fayard, 1998.
- Colas, Dominique. Lénine et le léninisme. Paris : Presses Universitaires de France, 1987.
- Darnton, Robert. trad. Sené, Jean-François. De la censure : Essai d'histoire comparée. Paris : Gallimard, 2014.
- Delannoi, Gil. Deux aspects complémentaires de la liberté : une relecture d'Isaiah Berlin. in Droit et philosophie, n°5, 2013.
- Dickson, Gary. The Children's Crusade : Medieval History, Modern Mythistory, New York : algrave Macmillan, 2007.
- Dobrenko, Evgeny et Jonsson-Skradol, Natalia (ed.). Socialist Realism in Central and Eastern European Literatures Under Stalin [Le réalisme socialiste dans les littératures d'Europe centrale et orientale sous Staline]. Londres : Anthem Press, 2018.
- Ettinger, Elzbieta. Rosa Luxemburg : Une vie. Paris : Belfond, 1990.
- Feuerbach, Ludwig. L'Essence du Christianisme. Paris : Gallimard, 1992.

Fialová, Alena. Poučení z krizového vývoje. Poválečná česká společnost v reflexi normalizační tvorby [Les enseignements du développement de la crise. La société tchèque d'après-guerre dans le reflet de la création normalisatrice]. Prague : Academia, 2014.

Goban-Klas, Tomasz. Powstanie i kres cenzury w Europie Zachodniej [La création et le terme de la censure en Europe occidentale]. in Kostecki, Janusz et Brodzka, Alina (ed.). Piśmiennictwo - systemy kontroli - obiegi alternatywne (t. 1) [Écriture - systèmes de contrôle - circuits parallèles (t. 1)]. Varsovie : Biblioteka Narodowa, 1992, pp. 32-45.

Gramsci, Antonio. Les ruses de l'histoire. publié sans signature dans l'Avanti ! le 19 avril 1919. in Écrits politiques I. Paris : Gallimard, 1974.

Janáček, Pavel ; Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr. Úvod : monografie o literární cenzuře v epoše mezi druhou a třetí revolucí knihy [Introduction : monographie sur la censure littéraire de l'interlude entre la seconde et la troisième révolution du livre]. in Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al (ed.). in V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014 (Svazek II / 1938 - 2014) [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1794-2014 (Tome II / 1938 - 2014)]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 21-59.

Kertzer, David I. Ritual, Politics and Power [Rituel, politique et pouvoir]. New Haven : Yale University Press, 1988.

Koestler, Arthur. trad. Jenatton, Jérôme. Le Zéro et l'Infini. Paris : Calmann-Lévy, 1945.

Kołakowski, Leszek. Kapłan i błazen [Le prêtre et le bouffon]. in Pochwała niekonsekwencji : pisma rozproszone z lat 1955-1968 [Éloge de l'inconséquence : textes dispersés des années 1955-1968]. Londres : Puls, 1989.

Kołakowski, Leszek. Świadomość religijna i więź kościelna. Studia nad chrześcijaństwem bezwyznaniowym siedemnastego wieku [Chrétiens sans Église. La conscience religieuse et le lien confessionnel au XVII^e siècle]. Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1965.

Kołakowski, Leszek. Główne nurty marksizmu. Powstanie. [Les principaux courants du marxisme. Les fondateurs.] Varsovie : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.

Krakovský, Roman. Réinventer le monde. L'espace et le temps en Tchécoslovaquie communiste. Paris : Publications de la Sorbonne, 2014.

Labica, Georges et Bensussan, Gérard (ed.). Dictionnaire critique du marxisme. Paris : Presses universitaires de France, 1985.

Lénine, Vladimir Ilitch. Que faire ?. Paris : éditions du Seuil, 1966.

Lénine, Vladimir Ilitch. Matérialisme et empiriocriticisme. Saint-Petersbourg : Zveno, 1909. Traduction en accès libre sur le site <https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1908/09/vil19080900d.htm> (dernière consultation le 20.05.2017)

Luther, Martin. Œuvres. Paris : La Pléiade, 1999.

Macura, Vladimír. Šťastný věk : symboly, emblémy a mýty 1948-1989 [L'époque heureuse : symboles, emblèmes et mythes 1948-1989]. Prague : Pražská imaginace, 1992.

Marx, Karl et Engels, Friedrich. trad. Bottigelli, Émile. Manifeste du parti communiste. Paris : Flammarion, 1998.

Marx, Karl. Comments on The Latest Prussian Censorship Instruction [Commentaires sur la dernière instruction de la censure prussienne]. in Marx, Karl. Writings of the Young Marx on Philosophy and Society [Écrits du jeune Marx sur la philosophie et la société]. Indianapolis : Hackett Publishing Company, 1967, pp. 67 - 92.

Marx, Karl. Le Capital, Livre I. Paris : Folio, 2008.

Miłosz, Czesław. trad. Miłosz, Czesław et Prudhommeaux, André. La Pensée captive. Essai sur les logocraties populaires. Paris : Gallimard, 1953.

Niqueux, Michel. Le romantisme révolutionnaire et sa place dans le réalisme socialiste. in Günther, Hannes et Dobrenko, Evgeny (ed.). Соцреалистический канон [Le canon soc-réaliste]. Saint-Petersbourg : akademitcheskii proëkt, 2000, pp. 472-480.

Popper, Karl. La Société ouverte et ses ennemis. t. 2 : Hegel et Marx. Paris : Seuil, 1979.

Sabrow, Martin. trad. Kolář, Pavel. Socialismus jako myšlenkový svět : komunistická diktatura v kulturněhistorické perspektivě [Le socialisme comme un monde de pensée : la dictature communiste dans une perspective d'histoire culturelle]. Soudobé dějiny 19, n°2, 2012.

Schubert, Paul (ed.). La Bibliothèque. Vevey : Éditions de l'Aire, 2003.

Staline. trad. Mayot, Freddy. Les Principes du Léninisme. Éditions de l'Évidence, 2010.

Tattersall, Ian. Becoming human. Evolution and Human Uniqueness [Devenir humain. L'évolution et l'unicité humaine]. New York : Harcourt Brace & co, 1998.

Tchernychevski, Nikolaï. trad. Seseman, Dimitri. Que faire ? : Les Hommes nouveaux. Paris : Éditions des Syrtes, 2000.

Victorri, Bernard. Les « mystères » de l'émergence du langage. in ed. Hombert, Jean-Marie. Aux origines du langage. Paris : Fayard, 2005.

Victorri, Bernard. Homo narrans : le rôle de la narration dans l'émergence du langage. in Langages, 36e année, n°146, 2002.

Werth, Nicolas. Histoire de l'union soviétique de Lénine à Staline. Paris : Presses Universitaires de France, 2013.

Werth, Nicolas. Les révolutions russes. Paris : Presses Universitaires de France, 2017.

Witkacy, Stanisław Ignacy. L'innassouissement. Lausanne : L'âge d'Homme, 2001.

Zółkiewski, Stefan. O kulturze Polski Ludowej [Sur la culture de la Pologne Populaire]. Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964.

Histoire du réalisme socialiste

Monographies et articles

Arendt, Hannah. trad. Burget, Jean-Loup ; Davreu, Robert et Lévy, Patrick. Le système totalitaire. Paris : Seuil, 2002.

Aucouturier, Michel. Le réalisme socialiste. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.

Balina, Marina. Идейность - классовость - партийность [La charge d'idée - l'appartenance de classe - la loyauté partisane]. in Günther, Hannes et Dobrenko, Evgeny (ed.). Соцреалистический канон [Le canon soc-réaliste]. Saint-Petersbourg : akademitcheskiï proïekt, 2000.

Barańczak, Stanisław. Bunt wykluczony. Powieść neoprodukcyjna [Révolte exclue. Le roman néoproductiviste]. in Barańczak, Stanisław. Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej [Ironie et harmonie. Esquisses sur la littérature polonaise contemporaine]. Varsovie : Czyteźnik, 1973.

Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture. Paris : Seuil, 1953.

Bierut, Bolesław. O upowszechnieniu kultury [Sur la popularisation de la culture]. Cracovie : Radiowy Instytut Wydawniczy, 1948.

Depretto, Catherine. La censure à la période soviétique, 1917-1953 : état de la recherche. in La littérature soviétique aujourd'hui. Revue des études slaves, tome 73, fascicule 4, 2001.

Goban-Klas, Tomasz. Literacki Gułag. [Le goulag littéraire] in eds. Kostecki, Janusz et Brodzka, Alina. Piśmiennictwo - systemy kontroli - obiegi alternatywne (t. 1). [Ecriture - systèmes de contrôle - circuits alternatifs (t. 1)] Varsovie : Biblioteka Narodowa, 1992, pp. 46 - 59.

Groys, Boris. Staline : œuvre d'art totale. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1990.

Haraszi, Miklós. trad. Pérény, Etienne. L'artiste d'État : de la censure en pays socialiste. Fayard, 1983.

Jarosiński, Zbigniew. Nadwiślański socrealizm [Le réalisme socialiste des bords de la Vistule]. Varsovie : Instytut Badań Literackich, 1999.

Krasuski, Krzysztof. Gatunkowe odmiany polskiej powieści neosocrealistycznej (neoprodukcyjnej) [Les mutations génériques du roman polonais néosocial-réaliste (néoproductiviste)]. in Bolecki, Włodzimierz et Opacki, Ireneusz (ed.). Genologia dzisiaj [L'étude des genres littéraires aujourd'hui]. Varsovie : Instytut Badań Literackich, 2000.

Łapiński, Zdzisław et Tomasik, Wojciech. Słownik realizmu socjalistycznego [Dictionnaire du réalisme socialiste]. Cracovie : Universitas, 2004.

Manea, Norman. trad. Le Nir, Marily et Serre, Odile. Les Clowns : Le dictateur et l'artiste. Seuil, 2013.

Robin, Régine. Le réalisme socialiste : une esthétique impossible. Paris : Payot, 1986.

[Tertz, Abram] Siniavski, Andreï. Что такое социалистический реализм ? [Qu'est-ce que le réalisme socialiste ?]. in Syntaxis, Paris, 1988. Disponible en ligne, dernière consultation le 17 novembre 2017. URL : <http://imwerden.de/publ-1599.html>

Tomasik, Wojciech. Nowomowa [La novlangue]. in Polska powieść tendencyjna 1949-1955. Problemy perswazji literackiej [Le roman polonais tendencieux 1949-1955. Problèmes de persuasion littéraire]. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.

Tomasik, Wojciech. Słowo o socrealizmie [Un mot sur le réalisme socialiste]. Bydgoszcz : Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Bydgoszczy, 1991.

Vaissié, Cécile. Les Ingénieurs des âmes en chef. Littérature et politique en URSS (1944-1989). Paris : Belin, 2008.

Włodarczyk, Wojciech. Socrealizm, sztuka polska w latach 1950-1954 [Le réalisme socialiste, l'art polonais dans les années 1950-1954]. Paris : Libella, 1986.

Documents

Andrzejewski, Jerzy. Partia i twórczość pisarza [Le Parti et la création de l'écrivain]. Varsovie : Czytelnik, 1952.

Bogdanov, Aleksandr. О пролетарской культуре 1904—1924 гг. Сборник статей [De la culture prolétaire 1904 - 1924. Recueil d'articles]. Léningrad ; Moscou : Kniga, 1924.

Bourliouk, David ; Livchits, Benedikt ; Maïakovski, Vladimir et Khlebnikov, Vélimir. Une Gifle au goût public. Saint-Petersbourg : 1912.

Eastman, Max. Artists in Uniform. A Study of Literature and Bureaucratism [Artistes en uniforme. Une étude de littérature et de bureaucratie]. New York : Alfred A. Knopf, 1934.

Ehrnebourg, Ilya. Le Dégel. Paris : Gallimard, 1957.

Fadeev, A. Столбовая дорога пролетарской литературы [La voie royale de la littérature prolétarienne]. in Сочинения т. V. [Œuvres, t. V], Moscou : Художественная литература, 1969.

Gorki, Maxime. trad. Huntzbucler, René. La mère. Paris : Les Editeurs français réunis, 1952.

Lukács, György. trad. Goldmann, Lucien et Clairevoye, Jean. La théorie du roman. Paris : Gonthier, 1963.

Lukács, György. trad. Magny, Claude-Edmonde. Le roman historique. Paris : Payot, 1965.

Lukács, György. trad. Prévost, Claude et Guégan, Jean. Problèmes du réalisme. Paris : L'Arche, 1975.

Markiewicz, Henryk. O marksistowskiej teorii literatury. Szkice [De la théorie marxiste de la littérature. Esquisses]. Wrocław : Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1952.

Nejedlý, Zdeněk. O literatuře [De la littérature]. Prague : Československý spisovatel, 1953.

Nejedlý, Zdeněk. O kulturu národní a lidovou [Pour une culture nationale et populaire]. Prague : Melantrich, 1948.

Štoll, Ladislav. Skutečnost tváří v tvář. K tvůrčím problémům naší kultury [Face à face avec la réalité. Les problèmes créatifs de notre culture]. Prague : Orbis, 1948.

Histoire de la censure

Histoire de la censure tchèque

Čulík, Jan. The Laws and Practices of Censorship in Bohemia [Les lois et pratiques de la censure en Bohême]. in Cornis-Pope, Marcel et Neubauer, John (ed.). History of the Literary Cultures of East-Central Europe : Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries. Volume III : The making and remaking of literary institutions [Histoire des cultures littéraires de l'Europe centre-orientale : jonctions et disjonctions au XIX^e et XX^e siècle. Volume III : le façonnement et le refaçonnement des institutions littéraires]. Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins, 2007, pp. 95-101.

Deleixhe, Thibault. La censure littéraire « normalisatrice » en Tchécoslovaquie : une tentative de définition. in Cahiers du Sirice, n°20, 2017.

Forstová, Eva. Knihy podle norem : kulturní instituce v systému řízené kultury : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění [Des livres selon des normes : les institutions culturelles dans le système de gestion de la culture : éditions d'État des belles-lettres, de musique et d'art]. Prague : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2013.

Gruša, Jiří. Cenzura a literární život mimo masmédiá [La censure et la vie littéraire en marge des médias de masse]. in Soudobé dějiny 1, n°4-5, 1994, pp. 551-559.

Hradecký, Vladimír et Koudelka, František. Kádrová politika a nomenklatura KSČ 1969-1974 [Politique de recadrage et nomenclature du PCT dans les années 1969-1974]. Prague : Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998.

Janáček, Pavel. Literární brak : perace vyloučení, operace nahrazení 1938-1951 [Littérature de gare : opération d'exclusion, opération de remplacement 1938-1951]. Brno : Host, 2014.

Kaplan, Karel. Cenzura v Československu 1945-1970. in Studie 6, n°90, 1983, pp. 461-479.

Kaplan, Karel et Tomášek, Dušan. O cenzuře v Československu v letech 1945 - 1956 [De la censure en Tchécoslovaquie de 1945 à 1956]. Prague : Sešity Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR, 1994.

Kaplan, Karel et Váchová, Jana (ed.). Z denních zpráv Hlavní správy tiskového dohledu, 1957-1967. sv. 1-3 [Des rapports quotidiens du Bureau central de contrôle de la presse, 1957-1967, vol. 1-3]. Prague : Ústav pro soudobé dějiny, 1995.

Končelík, Jakub. Cenzura [La censure]. in Kocian, Jiří. Slovníková příručka k Československým dějinám 1948-1989 [Dictionnaire de l'histoire tchécoslovaque 1948-1989]. Prague : Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, 2006, pp. 563-566. Accessible sur le site <http://www.usd.cas.cz/wp-content/uploads/Prirucka48_89.pdf>, dernière consultation en date du 01.04.2019.

Příbáň, Michal. Úvodem [Introduction]. in Příbáň, Michal. Česká literární nakladatelství 1949-1989 [Éditions littéraires tchèques 1949-1989]. Prague : Academia, 2014, pp. 7-20.

Rubáš, Stanislav. Slovo za slovem : s překladateli o překládání [Mot après mot : de la traduction avec des traducteurs]. Prague : Academia, 2012.

Šámal, Petr. Soustružníci lidských duší. Lidové knihovny a jejich cenzura v padesátých letech 20. století (s edicí seznamů zakázaných knih) [Les tourneurs des âmes humaines. Les bibliothèques populaires et leur censure dans les années cinquante du XX^e siècle (avec une édition des listes d'œuvres interdites)]. Prague : Academia, 2009.

Šámal, Petr. Znárodněný klasik. Jiráskovská akce jako prostředek legetimizace komunistické vlády [Un classique nationalisé. L'action Jirásek comme moyen de légitimation du gouvernement communiste]. in Novotný, Robert et Šámal, Petr (ed.). Zrození mýtu. Dva životy husitské epochy. K počtu Petra Čorneje [La naissance d'un mythe. Les deux vies de l'époque hussite. En hommage à Petr Čornej]. Prague et Lytomyšl : Paseka, 2011, pp. 457-472.

Šámal, Petr. V zájmu pracujícího lidu : literární cenzura v době centrálního plánování a paralelních oběhů [Dans l'intérêt de la classe laborieuse : la censure littéraire à l'époque de la gestion centralisée et des circuits parallèles]. in Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al. (ed.). in V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014 (Svazek II / 1938 - 2014) [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1794-2014 (Tome II / 1938 - 2014)]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 1099-1223.

Šámal, Petr. Normalizační model rozptýlené cenzurní soustavy [Le modèle normalisateur du système de censure dispersée]. in Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al (ed.). in V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014 (Svazek II / 1938 - 2014) [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1794-2014 (Tome II / 1938 - 2014)]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 1177–1201.

Tomášek, Dušan. Cenzurované knihy [Livres censurés]. in Česká literatura 41, n°6, 1993, pp. 703-716.

Tomášek, Dušan. Pozor, cenzurováno ! aneb ze života soudružky cenzury [Attention, censuré ! ou de la vie de la camarade censure]. Prague : nakladatelství MV ČR, 1994.

Centrální evidence nepřátel režimu - představitelů demokratizačního procesu 1968 [Registre central des ennemis du régime - représentants du processus de démocratisation de 1968]. Totalita.cz, <http://www.totalita.cz/vysvetlivky/exp_prav_smernice.php>, dernière consultation en date du 01.04.2019.

Histoire de la censure polonaise

Adamowski, Janusz et Koziel, Andrzej. Cenzura w PRL. in Miernik, Grzegorz (ed.). Granice wolności słowa [Les limites de la liberté d'expression]. Kielce-Varsovie : Kieleckie Towarzystwo Naukowe, 1999, pp. 57-71.

Basista, Jakub. The Reading and Writing of History in Communist Poland according to State Censorship [L'écriture et la lecture de l'histoire dans la Pologne communiste selon la censure d'État]. in Cadilhon, François ; Chassaing, Philippe et Suire, Éric (ed.). Censure et autorités publiques. De l'époque moderne à nos jours. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2015, pp. 115 - 127.

Bathes, John. Cenzura w epoce stalinowskiej [La censure à l'époque stalinienne]. in Teksty Drugie, n°1-2, 2000, pp. 95-120.

Bates, John M. From State Monopoly to a Free Market of Ideas ? Censorship in Poland, 1976-1989 [D'un monopole d'État au libre marché des idées ? Censure en Pologne, 1976-1989]. in Müller, Beate (ed.). Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age [Censure et régulation culturelle à l'âge moderne]. Amsterdam : Rodopi, 2004, pp. 141-168.

Błażejowska, Justyna. Papierowa rewolucja. Z dziejów drugiego obiegu wydawniczego w Polsce 1976-1989/1990 [La révolution du papier. L'histoire du réseau éditorial clandestin en Pologne 1976-1989/1990]. Varsovie : Instytut Pamięci Narodowej, 2010.

Czapliński, Przemysław. Dziedzictwo niezależności. Krótka historia komunikacyjnego podziemia [L'héritage de l'indépendance. Une histoire brève de la communication clandestine]. in Laskowski, Leszek. Ogólnopolska konferencja « Literatura II obiegu w Polsce w latach 1976-1989 » [Conférence nationale « La littérature du réseau clandestin en Pologne dans les années 1976-1989 »]. Koszalin : Koszalińska Biblioteka Publiczna im. Joachima Lelewela, 2006.

Degen, Dorota et Gzella, Jacek. Niewygodne dla władzy : ograniczanie wolności słowa na ziemiach polskich w XIX i XX wieku : zbiór studiów [Importun pour le pouvoir : la restriction de la liberté d'expression sur les terres polonaises au XIX^e et XX^e siècle : recueil d'études]. Toruń : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2010.

Janowski, Włodzimierz. Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji, i Widowisk w latach 1945-1947. Problemy wewnątrzorganizacyjne [Bureau Principal de Contrôle de la Presse, des Publications et des Spectacles dans les années 1945-1947. Problèmes d'organisation interne]. in Budrowska, Kamila ; Dąbrowicz, Elżbieta ; Lula, Marcina (ed.). Literatura w granicach prawa /XIX - XX w./ [La littérature dans les limites du droit /XIX^e - XX^e/]. Varsovie : Instytut Badań Literackich PAN wydawnictwo, 2013, pp. 151-165.

Kisielewski, Stefan. Przeciw cenzurze - legalnie (garść wspomnień) [Contre la censure légalement (une poignée de souvenirs)]. in Bez cenzury. Paris : Spotkania, 1987.

Kłoskowska, Antonina. Kontrola myśli i wolność symboliczna [Contrôle de la pensée et liberté symbolique]. in Kostecki, Janusz et Brodzka, Alina (ed.). Piśmiennictwo - systemy kontroli - obiegi alternatywne (t. 1) [Écriture - systèmes de contrôle - circuits parallèles (t. 1)]. Varsovie : Biblioteka Narodowa, 1992, pp. 9-19.

Krasoń, Patrycja. Akta Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w zasobie Archiwum Akt Nowych [Les actes du Bureau Principal de Contrôle de la Presse, des Publications et des Spectacles dans les réserves des Archives Nouvelles]. in Budrowska, Kamila ; Dąbrowicz, Elżbieta ; Lula, Marcina (ed.). Literatura w granicach prawa /XIX - XX w./ [La littérature dans les limites du droit /XIX^e - XX^e/]. Varsovie : Instytut Badań Literackich PAN wydawnictwo, 2013, pp. 278-295.

Krzyżak, Tomasz. « Lancetem a nie maczugą » : cenzura wobec literatury i jej twórców w latach 1945-1965 [« Au scalpel et pas à la machette » : la censure vis-à-vis de la littérature et de ses producteurs dans les années 1945-1965]. Varsovie : Wydawnictwo Instytut Badań Literackich, 2012.

Misior, Paweł. Ja, Tomasz Strzyżewski. O cenzurze i cenzorach [Moi, Tomasz Strzyżewski. Sur la censure et les censeurs.]. Cracovie : Léon Bonnet & Co, 1997.

Mojsak, Kajetan. Cenzura wobec literatury « nowoczesnej ». Lata 50. i 60. [La censure vis-à-vis de la littérature « moderne ». Les années 1950 et 1960.]. in Budrowska, Kamila ; Dąbrowicz, Elżbieta ; Lula, Marcina (ed.). Literatura w granicach prawa /XIX - XX w./ [La littérature dans les limites du droit /XIX^e - XX^e/]. Varsovie : Instytut Badań Literackich PAN wydawnictwo, 2013, pp. 278-295.

Mojsak, Kajetan. Cenzura wobec prozy nowoczesnej 1956 - 1965 [La censure vis-à-vis de la prose moderne 1956 - 1965]. Varsovie : Instytut literackich badań PAN, 2016.

Nycz, Ryszard. Literatura polska w cieniu cenzury (Wykład) [La littérature polonaise à l'ombre de la censure (Conférence)]. Teksty Drugie, n°3, 1998.

Pawlicki, Aleksander. Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965-1972. Instytucja i ludzie. [Gris total. La censure aux cours des années 1965-1972. Institution et personnes]. Varsovie : Wydawnictwo Trio, 2001.

Pelc, Janusz et Prejs, Marek (ed.). Autor, tekst, cenzura : prace na Kongres Slawistów w Krakowie w roku 1998 [Auteur, texte, censure : travaux du Congrès des Slavisants de l'année 1998 à Cracovie]. Varsovie : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1998.

Perkowski, Piotr. Pół wieku z cenzurą. Przypadek Tadeusza Konwickiego [Un demi siècle avec la censure. Le cas de Tadeusz Konwicki]. Pamiętnik Literacki, n°2, 2006, pp. 75-95.

Polak, Barbara ; Władyka, Wiesław ; Bułhak, Władysław ; Pawlicki, Aleksander ; Strzembosz, Tomasz. Zabijanie słowa. O cenzurze w PRL [La mise à mort du mot. Sur la censure en Pologne Populaire]. Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej, n°2, 2004, pp. 4-26.

Romek, Zbigniew. Cenzura w PRL. Relacje historyków [Censure en Pologne Populaire. Récits des historiens]. Varsovie : Wydawnictwo Neriton - Instytut Historii PAN, 2000.

Romek, Zbigniew. Cenzura a nauka historyczna w Polsce 1944-1970 [Censure et science de l'histoire en Pologne de 1944 à 1970]. Varsovie : Wydawnictwo Neriton - Instytut Historii PAN, 2010.

Romek, Zbigniew. Poza prawem. System funkcjonowania cenzury w PRL [Au-delà de la loi. Système de fonctionnement de la censure en Pologne Populaire]. in Budrowska, Kamila ; Dąbrowicz, Elżbieta ; Lula, Marcina (ed.). Literatura w granicach prawa /XIX - XX w./ [La littérature dans les limites du droit /XIX^e - XX^e/]. Varsovie : Instytut Badań Literackich PAN wydawnictwo, 2013, pp. 166-186.

Strzyżewski, Tomasz. Czarna księga cenzury PRL [Livre noir de la censure de la Pologne populaire]. Londres : Aneks, 1977.

Histoire politique

Histoire politique tchécoslovaque

Bartošek, Karel. Europe Centrale et du Sud-Est. in Courtois, Stéphane (ed.). Le livre noir du communisme. Paris : Robert Laffont, 1996, pp. 429 - 496.

Beneš, Edvard. Odsun Němců [L'expulsion des Allemands]. Prague : Společnost Evarda Beneše, 1995 (1^e éd. 1947).

Beneš, Edvard. Munich. Paris : Stock, 1969.

Blaive, Muriel. Une déstalinisation manquée. Tchécoslovaquie 1956. Bruxelles : Complexe, 2005.

Cuhra, Jaroslav. Trestní represe odpůrců režimu v letech 1969–1972 [Répression criminelle des opposants au régime en 1969-1972]. Prague : Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1997.

Černá, Marie et Cuhra, Jaroslav. Prověrky a jejich místo v komunistickém vládnutí : Československo 1948-1989 [Les vérifications et leur place dans le régime communiste : Tchécoslovaquie 1948-1989]. Prague : Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2012.

Eidlin, Fred H. The Logic of « Normalisation » : The Soviet Intervention in Czechoslovakia of 21 August 1968 and the Czechoslovak Response [La logique de « normalisation » : l'intervention soviétique du 21 août 1968 et la réponse tchécoslovaque]. Boulder et New York : Columbia University Press, 1980.

Felcman, Ondřej. Československá reforma 1968-1969 [La réforme tchécoslovaque 1968-1969]. in Kocian, Jiří. Slovníková příručka k Československým dějinám 1948-1989 [Dictionnaire de l'histoire tchécoslovaque 1948-1989]. Prague : Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, 2006, pp. 24-33. Accessible sur le site <http://www.usd.cas.cz/wp-content/uploads/Prirucka48_89.pdf>, dernière consultation en date du 01.04.2019.

Fejtö, François. Le Coup de Prague 1948. Paris : Seuil, 1976.

Fejtö, François. Histoire des démocraties populaires, t. 2, Après Staline, 1953-1979. Paris : Seuil, 1979.

Gauron, André. Le nouveau cours d'Ota Šik. in Rupnik, Jacques et Fetjö, François (ed.). Le Printemps tchécoslovaque 1968. Bruxelles : Éditions Complexe, 1999, pp. 93 - 99.

Gottwald, Klement et Slánský, Rudolf. K palčivým otázkám dne [Sur les questions brûlantes du jour]. Prague : Svoboda, 1945.

Hledíková, Zdeňka ; Janák, Jan et Dobeš, Jan. Dějiny správy v českých zemích. Od počátků státu po současnost [Histoire de l'administration dans les Pays tchèques. Des débuts de l'État à nos jours]. Prague : Nakladatelství lidové noviny, 2005.

Jirásek, Zdeněk et Šůla, Jaroslav. Velká peněžní loupež v Československu 1953 aneb 50:1 [Le grand hold-up monétaire de 1953 en Tchécoslovaquie ou cinquante contre un]. Prague : Svítání, 1992.

Kalous, Jan et Kocian, Jiří (ed.). Český a slovenský komunismus (1921–2011) [Le communisme tchèque et slovaque (1921-2011)]. Prague : Ústav pro soudobé dějiny AV ČR - Ústav pro studium totalitních režimů, 2012.

Kaplan, Karel. Dans les archives du Comité central. Paris : Albin Michel, 1978.

Kaplan, Karel. Proměny české společnosti (1948 - 1960) [Les transformations de la société tchèque (1948 - 1960)]. Prague : Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2007.

Kaplan, Karel. Mocní a bezmocní [Puissants et sans-pouvoir]. Toronto : Sixty-Eight Publishers, 1989.

Kaplan, Karel. Československo v letech 1967–1969 [La Tchécoslovaquie dans les années 1967-1969]. Prague : Státní pedagogické nakladatelství, 1993.

Kaplan, Karel. Pět kapitol o únoru [Cinq chapitres sur Février]. Brno : Doplněk, 1997.

Končelík, Jakub. Mediální politika a srpen 1968; Zřízení Úřadu pro tisk a informace jako služba moskevskému protokolu [Politique des médias et août 1968; Création du bureau de presse et d'information en tant que service au protocole de Moscou]. in Magál, Slavomír ; Mistrík, Miloš et Solík, Martin (ed.). Masmediálna komunikácia a realita II [Communication de masse et réalité II]. Trnava : Fakulta masmediálnej komunikácie UCM, 2009, pp. 203–219.

Kusin, Vladimír. The intellectual Origins of the Prague Spring [Les origines intellectuelles du Printemps de Prague]. Cambridge : Cambridge University Press, 1971.

Kusin, Vladimír V. From Dubček to Charter 77: A Study of « Normalization » in Czechoslovakia, 1968-1978 [De Dubček à la Charte 77 : une étude de la « normalisation » en Tchécoslovaquie de 1968 à 1978]. New York : t. Martin's Press, 1978.

London, Artur Gerard. trad. depuis l'anglais London, Artur Gerard et London, Lise. L'Aveu : dans l'engrenage du Procès de Prague. Paris : Gallimard, 1968.

Marès, Antoine. Histoire des Tchèques et des Slovaques. Paris : Hatier, 1995.

Mlynář, Zdeněk. Mráz přichází z Kremlu... [Le froid vient du Kremlin...]. Cologne : Index, 1978.

Mlynář, Zdeněk et Pelikan, Jiří. Budapest, Prague, Varsovie. Le Printemps de Prague quinze an après. Paris : La Découverte/Maspero, 1983.

Myant, Martin. The Czechoslovak Economy 1948 - 1988 [L'économie tchécoslovaque 1948 - 1988]. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.

Nejedlý, Zdeněk. Komunisté Dědici velkých tradic českého národa [Les communistes. Héritiers des grandes traditions de la nation tchèque]. Prague : Čs. spisovatel, 1950.

Pažout, Jaroslav. trad. Slowiková, Katarzyna. Czechosłowacja w okresie tzw. Praskiej Wiosny [La Tchécoslovaquie à l'époque du « Printemps de Prague »]. in Jurkiewicz, Małgorzata et Pieńkos, Jolanta (ed.). Rewolucje 1968 [Les révolutions de 1968]. Varsovie : Zachęta Narodowa Galeria Sztuki et Agora, 2008, pp. 175-181.

Pecka, Jindřich (ed.). Dělnické výbory na obranu svobody tisku (1968): Edice pramenů [Les comités de travailleurs en faveur de la défense de la liberté de la presse : édition des sources]. Prague : Ústav pro Soudobé Dějiny AV ČR, 1993.

Pithart, Petr. La dualité du Printemps tchécoslovaque : société civile et communistes réformateurs. in Rupnik, Jacques et Fetjő, François (ed.). Le Printemps tchécoslovaque 1968. Bruxelles : Éditions Complexe, 1999, pp. 77 - 86.

Rupnik, Jacques. Histoire du parti communiste tchécoslovaque. Paris : Presses de la FNSP, 1981.

Rupnik, Jacques. 1968 et les paradoxes du communisme tchécoslovaque. in Rupnik, Jacques et Fetjő, François (ed.). Le Printemps tchécoslovaque 1968. Bruxelles : Éditions Complexe, 1999, pp. 25 - 40.

Slánský, Rudolf. Vedoucí silou ve státě musí být pracující lid [La force dirigeante de l'État doit être le peuple laborieux]. Prague : ÚV KSČ, 1945.

Skilling, H. Gordon. Czechoslovakia's interrupted revolution [La révolution interrompue de Tchécoslovaquie]. Princeton : Princeton University Press, 1976.

Šimečka, Milan. Le rétablissement de l'ordre : contribution à la typologie du socialisme réel. Paris : François Maspero, 1979.

Teich, Mikuláš et al. Bohemia in history [La Bohême dans l'histoire]. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.

Thomas, Daniel C. The Helsinki Effect : International Norms, Human Rights, and the Demise of Communism [L'effet Helsinki : normes internationales, droits de l'homme et effondrement du communisme]. Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2001.

Tigríd, Pavel. Le Printemps de Prague. Paris : Seuil, 1968.

Tigríd, Pavel. Amère révolution. Paris : Albin Michel, 1977.

Vondrová, Jitka (ed.). Ekonomická reforma 1965–1969 [La réforme économique 1965-1969]. Prague et Brno : Ústav pro soudobé dějiny AV ČR - Doplněk, 2010.

Vondrová, Jitka ; Navrátil, Jaromír ; Moravec, Jan. Komunistická strana Československa : Pokus o reformu (říjen 1967-květen 1968) [Parti communiste de Tchécoslovaquie : une tentative de réforme (octobre 1967-avril 1968)]. Prague et Brno : Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2003.

Yannakakis, Ilios. Les mécanismes de la terreur. in Rupnik, Jacques et Fetjő, François (ed.). Le Printemps tchécoslovaque 1968. Bruxelles : Éditions Complexe, 1999, pp. 41 - 49.

Zápotocký, Antonín. Tvoříme nový řád [Nous créons un nouvel ordre]. Prague : Práce, 1947.

Histoire politique polonaise

Albert, Andrzej. Najnowsza historia Polski [Histoire contemporaine de la Pologne]. Londres : Polonia, 1989.

Beauvois, Daniel. La Pologne : des origines à nos jours. Paris : Le Seuil, 2010.

Brus, Włodzimierz ; Kende, Pierre ; Mlynář, Zdeněk. « Normalization » Processes in Soviet-dominated Central Europe : Hungary, Czechoslovakia, Poland [Processus de « normalisation » en Europe Centrale sous domination soviétique : Hongrie, Tchécoslovaquie, Pologne]. Cologne : Index, 1982.

Buhler, Pierre. Histoire de la Pologne communiste. Anatomie d'une imposture. Paris : Karthala, 1997.

Czubiński, Antoni. Historia Polski XX wieku [Histoire de la Pologne du XX^e siècle]. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 2005.

Dominiczak, Henryk. Organy bezpieczeństwa PRL, 1944-1990 [Les services de sécurité de la Pologne Populaire, 1944-1990]. Varsovie : Dom Wydawniczy Bellona, 1997.

Eisler, Jerzy (ed.). Co nam zostało z tych lat...: opozycja polityczna 1976-1980 z dzisiejszej perspektywy [Que nous reste-t-il de ces années... : l'opposition politique 1976-1980 depuis une perspective contemporaine]. Varsovie : Instytut Pamięci Narodowej, 2003.

Eisler, Jerzy. Polski rok 1968 [L'année polonaise 1968]. Varsovie : Instytut Pamięci Narodowej, 2006.

Eisler, Jerzy. Marzec 1968. Geneza. Przebieg [Mars 1968. Genèse. Déroulement]. Varsovie : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1995.

Eisler, Jerzy. Grudzień 1970. Geneza. Przebieg. Konsekwencje [Décembre 1970. Genèse. Déroulement. Conséquences]. Varsovie : Sensacje XX wieku, 2000.

Fik, Marta. Spór o PRL [Polémique sur la Pologne Populaire]. Cracovie : Znak, 1996.

Friszke, Andrzej. Opozycja polityczna w PRL 1945-1980 [L'opposition politique en Pologne Populaire 1945-1980]. Londres : Aneks, 1994.

Friszke, Andrzej. Polska Gierka [La Pologne de Gierek]. Varsovie : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1995.

Friszke, Andrzej. Anatomia buntu : Kuroń, Modzelewski i komandosi [Anatomie d'une révolte : Kuroń, Modzelewski et les commandos]. Cracovie : Znak, 2010.

Garton-Ash, Timothy. The Polish Revolution [La révolution polonaise]. Londres : Coronet, 1985.

Gomułka, Wiesław. Przemówienie na spotkaniu z aktywnym warszawskim 19 marca 1968 rok [Discours de la réunion avec l'actif varsovien du Parti du 19 mars 1968]. in « Nowe Drogi », n°4 de 1968.

Jędrzychowski, Stefan. Zadłużenie Polski w krajach kapitalistycznych [L'endettement de la Pologne auprès des pays capitalistes]. Varsovie : Książka i Wiedza, 1982.

Judt, Tony. Postwar. A history of Europe since 1945 [L'après-guerre. Une histoire de l'Europe depuis 1945]. Londres : Vintage Books, 2005.

Kersten, Krystyna. Narodziny systemu władzy. Polska 1943 - 1948 [Naissance du système de pouvoir. Pologne 1943 - 1948]. Paris : Libella, 1986.

Kersten, Krystyna. Historia polityczna Polski 1944-1956 [Histoire politique de la Pologne 1944 - 1956]. Gdańsk : eTiT, 1989.

Kuroń, Jacek. Wiara i wina [La foi et la faute]. Varsovie : Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA, 1990.

Lipski, Jan Józef. KOR [KOR]. Londres : Aneks, 1983.

Machcewicz, Paweł. Polski rok 1956 [L'année 1956 en Pologne]. Varsovie : Oficyna Wydawnicza Mówią Wieki, 1993.

Machcewicz, Paweł. Władysław Gomułka [Władysław Gomułka]. Varsovie : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1995.

Michnik, Adam. Penser la Pologne. Morale et politique de la résistance. Paris : La Découverte/Maspero, 1983.

Oseka, Piotr. Marzec 1968 [Mars 1969]. in Jurkiewicz, Małgorzata et Pieńkos, Jolanta (ed.). Rewolucje 1968 [Les révolutions de 1968]. Varsovie : Zachęta Narodowa Galeria Sztuki et Agora, 2008, pp. 135-145.

Paczkowski, Andrzej. Pologne, la « nation-ennemi ». in Courtois, Stéphane (ed.). Le livre noir du communisme. Paris : Robert Laffont, 1996, pp. 397 - 428.

Paczkowski, Andrzej. Pół wieku dziejów Polski 1939 – 1989 [Un demi-siècle d'histoire de la Pologne 1939 - 1989]. Varsovie : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.

Pomian, Krzysztof. Pologne : défi à l'impossible ? De la révolte de Poznań à « Solidarité ». Paris : Éditions ouvrières, 1982.

Sasanka, Paweł. Czerwiec 1976: geneza, przebieg, konsekwencje [Juin 1976 : genèse, déroulement, conséquences]. Varsovie : Instytut Pamięci Narodowej, 2006.

Skobelski, Robert. Polityka PRL wobec państw socjalistycznych w latach 1956-1970: współpraca, napięcia, konflikty [La politique de la Pologne populaire vis-à-vis des autres États socialistes dans les années 1956-1970: collaboration, tensions, conflits]. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 2010.

Sowa, Leon Andrzej. Historia polityczna Polski 1944 - 1991 [Histoire politique de la Pologne 1944 - 1991]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 2011.

Torańska, Teresa. Oni [Eux]. Londres : Aneks, 1985.

Trznadel, Jacek. Hańba domowa [La honte domestique]. Paris : Instytut Literacki, 1986

Critique littéraire

Critique littéraire tchèque

Histoire de la littérature tchèque sous le communisme

Češka, Jakub. Odkládaná reprezentace skutečnosti a inscenace reprezentace symbolického kódu [La représentation différée de la réalité et la mise en scène de la représentation du code symbolique]. Verberová, Veronika ; Bílek, Petr A. ; Papoušek, Vladimír et Skalický, David (ed.). Jazyky reprezentace [Les langues de la représentation]. Prague : Akropolis, 2012, pp. 173-192.

Denemarková, Radka (ed.). « Zlátá šedesátá ». Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a... zklamání [« Le temps doré des années 1960 ». Littérature et société tchèques à l'heure du dégel, du tourbillon... et de la déception]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001.

French, Alfred. Czech Writers and Politics, 1945-1969 [Les écrivains tchèques et la politique, 1945-1969]. Canberra et New York : Australian National University Press et Columbia University Press, 1982.

Goetz-Stankiewicz, Marketa. trad. Brain, Alice et Gerald et al. Good-bye, Samizdat : Twenty Years of Czechoslovak Underground Writing [Goodbye, Samizdat : vingt ans d'écriture tchécoslovaque underground]. Evanston : Northwestern University Press, 1992.

Hodrová, Daniela et al. Česká literatura 1945-1970: Interpretace vybraných děl [La littérature tchèque 1945-1970 : Interprétation d'œuvres choisies]. Prague : Státní pedagogické nakladatelství, 1992.

Holý, Jiří et al. Český Parnas : literatura 1970-1990 : interpretace vybraných děl 60 autorů [Le Parnasse tchèque : littérature 1970 - 1990 : interprétations d'œuvres choisies de 60 écrivains]. Prague : Galaxie, 1993.

Holý, Jiří. Writers under Siege. Czech Literature since 1945 [Écrivains assiégés. La littérature tchèque depuis 1945]. Brighton : Sussex Academic Press, 2008.

Janoušek, Pavel (ed.). Dějiny české literatury 1945-1989, III. 1958-69 [Histoire de la littérature tchèque 1945-1989, III. 1958-69]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007.

Janoušek, Pavel (ed.). Dějiny české literatury 1945-1989, IV. 1969-89 [Histoire de la littérature tchèque 1945-1989, IV. 1969-89]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.

Jirous, Ivan Martin. Zpráva o třetím českém hudebním obrození [Rapport sur la troisième renaissance musicale]. in Machovec, Martin (ed.). Pohledy zevnitř : česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích [Vues de l'intérieur : la culture underground tchèque dans les témoignages, documents et interprétations]. Prague : Pistorius & Olšanská, 2008.

Kosková, Helena. Hledání ztracené generace [Recherche de la génération perdue]. Prague : H&H, 1996.

Lehár, Jan et al. Česká literatura od počátků k dnešku [La littérature tchèque de son commencement à nos jours]. Prague : Nakladatelství Lidové Noviny, 2002.

Nejedlý, Zdeněk. O literatuře [De la littérature]. Prague : Čs. spisovatel, 1953.

Pilař, Martin. Underground : kapitoly o českém literárním undergroundu [Underground : chapitres sur l'underground littéraire tchèque]. Brno : Host, 1999.

Poláček, Jiří et al. Průhledy do české literatury 20. století [Aperçu de la littérature tchèque du XX^e siècle]. Brno : Akademické nakladatelství CERM, 2000.

Příbáň, Michal (ed.). Z dějin českého myšlení o literatuře. III. 1958 - 1969 [De l'histoire de la conception tchèque de la littérature. III. 1958 - 1969]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2003.

Příbáň, Michal (ed.). Z dějin českého myšlení o literatuře. IV. 1970 - 1990 [Comment on a pensé la littérature tchèque (1945-1990). IV. 1970 - 1990]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005.

Příbáň, Michal et al. Slovník české literatury po roce 1945 on-line [Dictionnaire en ligne de la littérature tchèque d'après 1945], <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz>>. Dernière consultation le 01.04.2019.

Servant, Catherine. Un XX^e siècle littéraire tchèque revu (et corrigé) à l'« époque fondatrice » du régime communiste en Tchécoslovaquie. in Servant, Catherine (ed.). Les héritages culturels du XIX^e siècle sous les régimes communistes. Paris : Slovo (Inalco/CREE), n°41, 2014, pp. 57 - 125.

Servant, Catherine. « Le Retour des éveilleurs » ? La Renaissance nationale tchèque instrumentalisée autour de 1948. in Laruelle, Marlène et Servant, Catherine (ed.). D'une édification l'autre. Socialisme et nation dans l'espace (post-)communiste. Paris : Éditions Petra, 2008, pp. 113 - 151.

Šámal, Petr. Znarodněný klasik : jiráskovská akce jako prostředek legitimizace komunistické vlády [Un classique nationalisé : l'action Jirásek comme moyen de légitimer le gouvernement communiste]. in Novotný, Robert et Šámal, Petr (ed.). Zrození mýtu. Dva životy husitské epochy [La Naissance d'un mythe. Les deux vies de l'époque hussite]. Prague et Litomyšl : Paseka, 2011 pp. 457 - 472.

Šámal, Petr. Je třeba opravit chyby a nedostatky. Literární cenzura a hledání nové literatury v přepracovaných prózách [Il faut corriger les erreurs et lacunes. La censure littéraire et la recherche d'une nouvelle littérature dans les proses révisées]. in Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al. V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749 - 2014 [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1794 - 2014]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 1227 - 1242.

Šmejkalová, Jiřina. Anděle bez raje. Praktiky vylučování z literární komunikace na počátku sedmdesátých let [Les Anges sans paradis. Les pratiques d'exclusion de la communication littéraire du début des années 1970]. in Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al. V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749 - 2014 [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1794 - 2014]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 1295 - 1308.

Thomas, Alfred. The Labyrinth of the Word : Truth and Representation in Czech Literature [Le labyrinthe du mot : vérité et représentation dans la littérature tchèque]. Munich : Oldenbourg, 1995.

Bohumil Hrabal

Monographies

Cvrček, Václav et Bartoň, Tomáš. Slovník Bohumila Hrabala [Le Dictionnaire de Bohumil Hrabal]. Nakladatelství Lidové noviny, 2009.

Galmiche, Xavier (ed.). Bohumil Hrabal, palabres et existence. Paris : Presses Paris Sorbonne, 2002.

Havel, Václav. Bohumil Hrabal. Paris : J. Corti, 1991.

Hrabal, Bohumil, et Salmon, Christian. À bâtons rompus avec Bohumil Hrabal : entretiens. Paris : Critériion, 1991.

James, Petra. Bohumil Hrabal : « composer un monde blessant à coups de ciseaux et de gomme arabique ». Paris : Classiques Garnier, 2013.

Jankovič, Milan. Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala [Chapitres de la poétique de Bohumil Hrabal]. Prague : Torst, 1996.

Mazal, Tomáš. Spisovatel Bohumil Hrabal [Bohumil Hrabal, l'écrivain]. Prague : Torst, 2004.

Pytlík, Radko. ...a neuvěřitelné se stalo skutkem : o Bohumilovi Hrabalovi [...et l'incroyable devint réalité : sur Bohumil Hrabal]. Prague : Emporius, 1997.

Roth, Susanne. Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala. K poetickému světu autorových próz [La bruyante solitude et l'amer bonheur de Bohumil Hrabal. Le monde poétique de la prose de l'écrivain]. Prague : Pražská imaginace, 1993.

Short, David. Bohumil Hrabal (1914-97): papers from a symposium [Bohumil Hrabal (1914-1997): actes de colloque]. Londres : School of Slavonic and East European studies, University College London, 2004.

Slavičková, Miloslava. Hrabalovy literární koláže [Les collages littéraires de Hrabal]. Prague : Akropolis, 2004.

Articles

Češka, Jakub. Literatura z dosahu politické četby. Za Hrabalovou variantností a ironií [La littérature hors de portée d'une lecture politique. Par-delà la variabilité et l'ironie de Hrabal]. in Wögerbauer, Michael ; Píša, Petr ; Šámal, Petr ; Janáček, Pavel et al. V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749 - 2014 [Dans l'intérêt général : la censure et la régulation sociale de la littérature dans la culture tchèque moderne 1749 - 2014]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, pp. 1271 - 1282.

Češka, Jakub. Evangelium za časů normalizace : « nový » Hrabal překonává « starého » Hrabala [Évangile au temps de la normalisation : le « nouveau » Hrabal dépasse le « vieux » Hrabal]. Česká literatura, n°5, 2017, pp. 689-723.

Galmiche, Xavier. Koláž jako existenciální experiment [Le collage comme expérience existentielle]. in Consentino, Annalisa ; Jankovič, Milan ; Zumr, Josef (ed.). Hrabaliana rediviva [Hrabaliana rediviva]. Prague : Filosofía, 2006, pp. 65-71.

Jankovič, Milan. Ediční poznámka [Note éditoriale]. in Hrabal, Bohumil. Hlučná samota, Sebrané spisy 9 [Une trop bruyante solitude, Œuvres complètes 9]. Prague : Pražská imaginace, 1994, pp. 243-257.

Kaczorowski, Aleksander. Hrabal : słodka apokalipsa [Hrabal : la douce apocalypse]. Wołowiec : Czarne, 2016.

Kanda, Roman (ed.). Trhliny světa. Kniha studií o Bohumilu Hrabalovi [Les fissures du monde. Livre d'études sur Bohumil Hrabal]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV, 2016.

Kladiva, Jaroslav. Literatura Bohumila Hrabala : struktura a metoda Hrabalových děl [La Littérature de Bohumil Hrabal : structure et méthode des œuvres de Hrabal]. Prague : Pražská Imaginace, 1994.

Šámal, Petr. Lektorské zásahy do rukopisů Bohumila Hrabala vydávaných knižně v sedmdesátých a osmdesátých letech [Les ingérences des lecteurs dans les manuscrits de Bohumil Hrabal publiés dans les années soixante-dix et quatre-vingt]. in Motoha, Jan (ed.). Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století [La vie est ailleurs...? La littérature, la culture et la société tchèques dans les années soixante-dix et quatre-vingt du vingtième siècle]. Prague : Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2002, pp. 117-128.

Jiří Šotola

Dokoupil, Blahoslav. Na nebezpečné křižovatce [À un carrefour dangereux]. in Dokoupil, Blahoslav. Čas člověka, čas dějin. Poznámky k vývoji české historické prózy 1966–1986 [Temps de l'homme, temps de l'histoire. Remarques sur l'évolution de la prose historique tchèque 1966-1986]. Prague : Československý spisovatel, 1988, pp. 9–26.

Dokoupil, Blahoslav. Dějiny z pohledu : Jiří Šotola [L'histoire vue d'en bas : Jiří Šotola]. in Motoha, Jan (ed.). Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století [La vie est ailleurs...? La littérature, la culture et la société tchèque dans les années soixante-dix et quatre-vingt du vingtième siècle]. Prague : Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2002, pp. 263–268.

Jungmann, Milan. Šotolova sarkastická metoda [La méthode sarcastique de Šotola]. in Jungmann, Milan. Cesty a rozcestí : kritické stati z let 1982-87 [Chemins et carrefours : articles critiques de 1982-1987]. Londres : Rozmluvy, 1988, pp. 110–121.

Marzyová, Nikola. Poetika románů Jiřího Šotoly Tovarýšstvo Ježíšovo a Kuře na rožni [Poétique des romans de Jiří Šotola La nuit baroque et Les jambes c'est fait pour cavalier]. Brno : Magisterská diplomová práce, 2012, pp. 38-41, pp. 77-95.

Pešat, Zdeněk. Časopis Květen a jeho hodnocení [La revue Květen à travers ses critiques]. In Časopis Květen a jeho doba : sborník materiálů z literárněvědné konference 36. Bezručovy Opavy (15.–16. 9. 1993) [La revue Květen et son époque : actes de la 36e conférence des études littéraires d'Opava-Bezruč]. Praha : Ústav pro českou literaturu ; Opava : Slezská univerzita, 1994.

Jaroslav Veis/ Alexandr Kramer

Adamovič, Ivan ; Neff, Ondřej. Slovník české literární fantastiky a science fiction [Dictionnaire de la fantasy et de la science-fiction tchèques]. Prague : R3, 1995.

Autres

Gilk, Erik. Vítěz i poražený. Prozaik Ladislav Fuks [Vainqueur et vaincu. Le prosateur Ladislav Fuks]. Brno : Host, 2013.

Kovalčik, Aleš. Ladislav Fuks : Tvář a maska [Ladislav Fuks : Le visage et le masque]. Prague : H&H, 2006.

Seitz, William C. The art of Assemblage [L'art de l'assemblage]. New York : the Museum of Modern Art, 1961.

Scheunemann, Dietrich (ed.). Avant-Garde/Neo-Avant-Garde. Amsterdam et New York : odopi, 2000.

Critique littéraire polonaise

Histoire de la littérature polonaise sous le communisme

Barańczak, Stanisław. Czytelnik ubezwłasnowolniony : perswazja w masowej kulturze literackiej PRL [Le lecteur neutralisé : la persuasion dans la culture littéraire populaire de la Pologne populaire]. Paris : Libella, 1983.

Barańczak, Stanisław. Etyka i poetyka : szkice 1970 - 1978 [Éthique et poétique : études 1970 - 1978]. Paris : Instytut Literacki, 1979.

Barańczak, Stanisław. Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich [Les pires livres et quelques autres excès de critique littéraire]. Poznań: Wydawnictwo, 1990.

Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. Lawina i kamienie : pisarze wobec komunizmu [L'Avalanche et les roches : les écrivains vis-à-vis du communisme]. Varsovie : Prószyński i S-ka, 2006.

Błoński, Jan. Cenzor jako czytelnik [Le censeur comme lecteur]. in Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka [Toutes les pièces de Sławomir Mrożek]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 1995.

Budrowska, Kamila. Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948-1958 [La littérature et les auteurs vis-à-vis de la Pologne Populaire]. Białystok : wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2009.

Czaplińska, Joanna et Modelska-Kwaśniowska, Anna (ed.). Kultura bez cenzury (?) [Culture sans censure (?)]. Opole : Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2010.

Czapliński, Przemysław. O realizmie antysocjalistycznym [Du réalisme anti-socialiste]. in Teksty drugie, n°1, 1995, pp. 31 - 48.

Czapliński, Przemysław et Śliwiński, Piotr. Literatura Polska 1976 - 1998 [Littérature polonaise de 1976 à 1998]. Varsovie : Wydawnictwo Literackie, 1999.

Delaperrière, Maria (ed.). La littérature face à l'histoire : discours historiques et fiction dans les littératures est-européennes. Paris : L'Harmattan, 2005.

Formanová, Lucie ; Gruntorád, Jiří et Přibáň, Michal. Exilová periodika. Katalog periodik českého a slovenského exilu a krajanských tisků vydávaných po roce 1945 [Périodiques en exil. Catalogue des périodiques tchèques et slovaques en exil et des imprimés domestiques après l'année 1945]. Prague et Rychnov nad Kněžnou : Ježek, 1999.

Galant, Jan. Droga do rezerwatu. Literatura polskiego Października w poszukiwaniu wolności [Le chemin de la réserve. La littérature polonaise d'Octobre en recherche de liberté]. in Czyżak, Agnieszka ; Galant, Jan et Jaworski, Marcin (ed.). PRL : świat nieprzedstawiony [La Pologne Populaire : un monde non-représenté]. Poznań : Poznańskie Studia Polonistyczne, 2010.

Głowiński, Michał. Mity przebrane [Les mythes déguisés]. Wydawnictwo Literackie, 1990.

Głowiński, Michał. Rytuał i demagogia : trzynaście szkiców o sztuce zdegradowanej [Rituel et démagogie : treize ébauches sur l'art dégradé]. Open, 1992.

Głowiński, Michał. Kanony literackie. Od socrealizmu do pluralizmu [Canons littéraires. Du réalisme socialiste au pluralisme]. in Głowiński, Michał. Dzień Ulissesa i inne szkice na tematy niemitolologiczne [Le

jour d'Ulysse et autres esquisses sur des thématiques non-mythologiques]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 2000.

Hobot, Joanna. Gra z cenzurą w poezji Nowej Fali : 1968-1976 [Jeu avec la censure dans la poésie de la Nouvelle Vague : 1968 - 1976]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 2000.

Jarzębski, Jerzy. Poza realizmem. Proza polska w poszukiwaniu prawdy [Au-delà du réalisme. La prose polonaise à la recherche de la vérité]. Ruch Literacki, n°3-4, 1994.

Kornhauser, Julian, and Adam Zagajewski. Świat nie przedstawiony [Le monde non-représenté]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 1974.

Kloc, Agnieszka. « Człowiek z czerwonym ołówkiem », czyli o literackich próbach kreowania wizerunku cenzury w latach odwilży [« L'homme au crayon rouge », ou des tentatives littéraires de représentation de la censure dans les années du dégel]. in Budrowska, Kamila ; Dąbrowicz, Elżbieta ; Lula, Marcina (ed.). Literatura w granicach prawa /XIX - XX w./ [La littérature dans les limites du droit /XIX^e - XX^e/]. Varsovie : Instytut Badań Literackich PAN wydawnictwo, 2013, pp. 243-265.

Kozłowski, Krzysztof. Mówić możliwie głośno [Parler aussi fort que possible]. in Puls, automne 1985, pp. 151-161.

Skorupa, Ewa (ed.). Przeskoczyć tę studnię strachu : autor i dzieło a cenzura PRL [Sauter par-dessus le puits de la peur : l'auteur, l'œuvre et la censure de Pologne Populaire]. Cracovie : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

Smulski, Jerzy. Pęknięcie lodów. Krótkie formy narracyjne w literaturze polskiej lat 1954 - 1955 [Briser la glace. Les formes narratives courtes dans la littérature polonaise de 1954 à 1955]. Toruń : Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1995.

Smulski, Jerzy. Jak niewyraźne stało się wyraźne. O języku ezopowym w prozie polskiej lat pięćdziesiątych [Comment l'inexprimable est devenu exprimable. Sur la langue d'Ésope dans la prose des années cinquante]. in Kuźma, Erazm et Bolecki, Włodzimierz. Literatura wobec niewyraźnego [La littérature vis-à-vis de l'inexprimable]. Varsovie : Wydawnictwo Instytutu Badań literackich PAN, 1998, pp. 145-154.

Sułkowski, Bogusław. « Ten przeklęty język ezopowy » : O społecznych mechanizmach komunikacji cenzurowanej [« Cette maudite langue d'Ésope » : des mécanismes sociaux de communication censurée]. in Kostecki, Janusz et Brodzka, Alina (ed.). Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne [Écriture - systèmes de contrôle - circuits parallèles]. Varsovie : Biblioteka Narodowa, Instytut Książki i Czytelnictwa.

Szaruga, Leszek. Wobec totalitaryzmu - kostium kościelny w prozie. Wobec cenzury. [Au regard du totalitarisme - le costume ecclésiastique dans la prose. Vis-à-vis de la censure]. Szczecin : Ottomanium, 1994.

Tomaszewski, Marek. Od chaosu do kosmosu : Szkice o literaturze polskiej i francuskiej XX wieku [Du chaos au cosmos. Études de la littérature polonaise et française du XX^e siècle]. Varsovie, Wydawnictwo Instytutu Badań literackich, 1998.

Tomaszewski, Marek. Écrire la nature au XX^e siècle : les romanciers polonais des confins. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

Jacek Bocheński

Fiut, Aleksander. trad. Saignes, Anna. Les visages de la tyrannie dans la trilogie romaine de Jacek Bocheński. Recherches & Travaux, n°80, 2012.

Ładan, Anna. Historia, narracja, kreacja – « Boski Juliusz » i « Nazo poeta » Jacka Bocheńskiego [Histoire, narration, création — « Divin Jules » et « Nason poète » de Jacek Bocheński]. *Pamiętnik Literacki*, n°3, 2012, pp. 127-141.

Szaruga, Leszek. « Boski Juliusz » i « Nazo poeta » : różnica i tożsamość [« Divin Jules » et « Nason poète » : différence et identité]. *in Współczesna powieść polityczna. Sens literatury, sens historii* [Le roman politique contemporain. Sens de la littérature, sens de l'histoire]. Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2001, pp. 37-53.

Jerzy Andrzejewski

Monographies

Gawron, Agnieszka. Sublimacje współczesności : powieściopisarstwo Jerzego Andrzejewskiego wobec przemian prozy XX wieku [Sublimations du contemporain : l'écriture romanesque de Jerzy Andrzejewski vis-à-vis des transformations de la prose au XX^e siècle]. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2003.

Synoradzka, Anna. Andrzejewski [Andrzejewski]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 1997.

Synoradzka, Anna. Jerzy Andrzejewski. Przyczynek do biografii prywatnej [Jerzy Andrzejewski. Contribution à une biographie privée]. Cracovie : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2016.

Articles

Bartoszyński, Kazimierz. Postmodernizm a « sprawa polska » - przypadek « Miazgi » [Le post-modernisme et le « cas de la Pologne » - l'exemple de « La pulpe »]. *Teksty Drugie*, n°1, 1993.

Błoński, Jan. Kiedy pęknięte zwierciadło mówi prawdę. Andrzejewski i « Miazga » [Quand le miroir brisé dit la vérité. Andrzejewski et « La pulpe »]. *Tygodnik Powszechny*, n°24, 1993.

Burek, Tomasz. Tak długa nieobecność. Glosa o « Miazdze » [Une si longue absence. Glose sur « La pulpe »]. *Zapis*, n°15, 1980.

Detka, Janusz. Nie napisany epos [La fable non écrite]. *in* Detka, Janusz. Przemiany poetyki w prozie Jerzego Andrzejewskiego [Les mutations de la poétique dans la prose de Jerzy Andrzejewski]. Kielce : Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, 1995.

Kuźma, Erazm. Funkcja dziennika w prozie Jerzego Andrzejewskiego [La fonction du journal dans la prose de Jerzy Andrzejewski]. Kuźma, Erazm. Między konstrukcją a dekonstrukcją. Szkice z teorii i historii literatury [Entre la construction et la déconstruction. Essais de théorie et d'histoire de la littérature]. Szczecin : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 1994.

Maciąg, Włodzimierz. Świadectwo [Témoignage]. *Życie literackie*, n°23, 1981.

Nowacki, Dariusz. Z miazgi powstałaś w miazgę się obrócisz (epiko). O powieści Jerzego Andrzejewskiego [Et pulpe, tu retourneras à la la pule (toi, la fable). Sur le roman de Jerzy Andrzejewski]. *in* Wojcik, Włodzimierz et Gutkowska, Barbara. Między Kadenem a Andrzejewskim. W kręgu powieści polskiej XX w. [Entre Kaden et Andrzejewski. Dans le cercle du roman polonais du XX^e siècle]. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1995.

Synoradzka, Anna. Wstęp [Préface]. *in* Andrzejewski, Jerzy. Miazga [La pulpe]. Wrocław : Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich-Wydawnictwo, 2002, pp. VII-CXXXV.

Walas, Teresa. O « Miazdze » Jerzego Andrzejewskiego, czyli o walce z szatanem [Sur « La pulpe » de Jerzy Andrzejewski, ou sur le combat contre satan]. *Pismo*, n°3, 1983.

Kazimierz Brandys

Monographies

Czyżak, Agnieszka. Kazimierz Brandys [Kazimierz Brandys]. Poznań : Rebis, 1998.

Wołek, Marcin. Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa [Le texte dans deux contextes. Narration à la première personne dans les romans de Kazimierz Brandys]. Toruń : Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1999.

Ziomek, Jerzy. Kazimierz Brandys [Kazimierz Brandys]. Varsovie : Wiedza Powszechna, 1964.

Articles

Głowiński, Michał. Powieść na miarę naszych czasów (Obywatele Kazimierza Brandysa) [Un roman à la mesure de notre époque. *Les Citoyens* de Kazimierz Brandys]. in Rytuał i demagogia. Głowiński, Michał. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej [Rituel et démagogie. Treize esquisses sur l'art dégradé]. Varsovie : Open, 1992.

Stanisław Lem

Monographies

Jarzębski, Jerzy. Wszechświat Lema [L'univers de Lem]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 2003.

Vidmar, Iris et Swirski, Peter. Literature, futurology, or Philosophy? [Littérature, futurologie ou philosophie?]. in Swirski, Peter et Osadnik, Waclaw M. (ed.). Lemography : Stanislaw Lem in the Eyes of the World [Lemographie : Stanislaw Lem aux yeux du monde]. Liverpool : Liverpool University Press, 2014.

Articles

Handke, Ryszard. Powieść SF uwalniająca się od politycznych serwitutów [Le roman SF s'affranchissant des servitudes politiques]. *Colloquia Humanistica*, n°1, 2012, pp. 209-236.

Pater, Małgorzata. O « możliwości » w konwencji science fiction (na przykładzie prozy Stanisława Lema) [Sur la « possibilité » dans la convention de la science-fiction (sur l'exemple de la prose de Stanisław Lem)]. *Roczniki Humanistyczne*, n°59, 2011.

Autres

Czapliński, Przemysław. Tadeusz Konwicki [Tadeusz Konwicki]. Poznań : Rebis, 1994.

Laurent, Maryla et Beauvois, Daniel. La dérive de Tadeusz Konwicki au fil de ses romans : archéologie d'une écriture les huit années du réalisme socialiste. Lille : Presses universitaires du septentrion, 1996.

Walc, Jan. Tadeusz Konwickiego przedstawienie świata [La représentation du monde de Tadeusz Konwicki]. Varsovie : Biblioteka Gazety Wyborczej, 2010.

Histoire culturelle

Histoire culturelle tchécoslovaque

Alan, Josef. Alternativní kultura jako sociologické téma [La culture alternative comme un thème sociologique]. in Alan, Josef. Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989 [La culture alternative. Une histoire de la société tchèque de 1945 à 1989]. Prague : Nakladatelství Lidové noviny, 2001.

Benda, Václav. Paralelní polis [Polis parallèle]. in Noční kádrový dotazník a jiné boje [Questionnaire de nuit et autres combats]. Prague : FRA, 2009.

Bláhová, Kateřina. Politické a kulturní souvislosti [Contexte politique et culturel]. in Janoušek, Pavel et al. Dějiny české literatury 1945-1989. VI., 1969-1989 [Histoire de la littérature tchèque 1945-1989. VI. 1969-1989]. Prague : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 17–56.

Bolton, Jonathan. Worlds of Dissent : Charter 77, the Plastic People of the Universe, and Czech Culture under Communism [Les mondes de la dissidence : la Charte 77, les Plastic People of the Universe et la culture tchèque sous le communisme]. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 2012.

Brabec, Jiří ; Gruša, Jiří ; Hájek, Igor ; Kabeš, Petr et Lopatka, Jan. Slovník českých spisovatelů. Pokus o rekonstrukci dějin české literatury 1948–1979 [Dictionnaire des écrivains tchécoslovaques. Tentative de reconstruction de l'histoire de la littérature tchèque 1948-1972]. Toronto : Sixty-Eight Publishers, 1982.

Bozóki, András. Intellectuals and Politics in Central Europe [Les intellectuels et la politique en Europe centrale]. Budapest : Central European University press, 1999.

Cejpek, Jiří ; Hlaváček, Ivan et Kneidl, Pravoslav. Dějiny knihoven a knihovnictví v českých zemích a vybrané kapitoly z obecných dějin [Histoire des bibliothèques et bibliothéconomie dans les Pays tchèques et chapitres choisis de l'histoire générale]. Prague : Karolinum, 1998.

Gombrich, Ernst Hans. trad. Combe, Jacques ; Lauriol, Claude et Collins, Dennis. Histoire de l'art. Paris : Phaidon, 2001.

Grémion, Pierre. Intelligence de l'anticommunisme. Paris : Fayard, 1995.

Hamšík, Dušan. Spisovatelé a moc [Les écrivains et le pouvoir]. Prague : Československý spisovatel, 1969.

Hanáková, Jitka. Edice českého samizdatu 1972-1991 [L'édition du samizdat tchèque 1972-1991]. Prague : Státní knihovna ČR, 1997.

Havel, Václav. trad. Rupnik, Jacques. Lettre ouverte à Husák. (1975) in Havel, Václav. Essais politiques. Paris : Calmann-Lévy, 1989, pp. 7-40.

Havel, Václav. trad. Kahn, Daniel. Le pouvoir des sans-pouvoir. (1978) in Havel, Václav. Essais politiques. Paris : Calmann-Lévy, 1989, pp. 66-157.

Havel, Václav. trad. Kahn, Daniel. Histoires et totalitarismes. (1987) in Havel, Václav. Essais politiques. Paris : Calmann-Lévy, 1989, pp. 161-187.

Havel, Václav. Lettres à Olga. La Tour-d'Aigues : Éditions de l'Aube, 1989 (1985).

Hvížd'ala, Karel. Nomen omen aneb slovo jako znamení [Nomen omen ou le mot comme signe]. in Hvížd'ala, Karel. Moc a nemoc médií [Pouvoir et impuissance des médias]. Prague : Dokořán, 2003.

Hughes, Henry Stuart. Sophisticated Rebels : The Political Culture of European Dissent, 1968-1987 [Les rebelles sophistiqués : la culture politique de la dissidence européenne, 1968 - 1987]. Harvard : Harvard College Press, 1988.

Kaczorowski, Aleksander. Praski elementarz [Abécédaire pragois]. Wołowiec : Czarne, 2012.

Kaczorowski, Aleksander. Zemsta bezsilnych [La revanche des sans-pouvoirs]. Wołowiec : Czarne, 2014.

Kaplan, Karel. « Všechno jste prohráli ! » [« Vous avez tout perdu ! »]. Prague : Ivo Železný, 1997.

Kladiva, Jaroslav. Kultura a politika 1945 - 1948 [Culture et politique 1945 - 1948]. Prague : Svoboda, 1968.

Klíma, Ivan. Moje šílené století [Mon siècle fou]. Prague : Academia, 2009.

Knapík, Jiří. Únor a kultura : Soviétizace české kultury 1948 - 1950 [Février et la culture : la soviétisation de la culture tchèque 1948 - 1950]. Prague : Libri, 2004.

Knapík, Jiří. V zajetí moci : kulturní politika, její systém a akteři 1948-1956 [Captifs du pouvoir : la politique culturelle, son système et ses acteurs 1948-1956]. Prague : Libri, 2006.

Knapík, Jiří et Franc, Martin (ed.). Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967 [Guide de l'activité culturelle et du style de vie dans les Pays tchèques 1948-1967]. Prague : Academia, 2011.

Končelík, Jakub ; Večeřa, Pavel et Orság, Petr. Dějiny českých medií ve 20. století [Histoire des médias tchèques au XX^e siècle]. Prague : Portál, 2010.

Kouřil, Vladimír. Jazzová sekce v čase a nečase, 1971-1987 [Jazzová sekce dans et en dehors du temps, 1971-1987]. Prague : Torst, 1999.

Kusák, Alexej. Kultura a politika v Československu 1945 - 1956 [Culture et politique en Tchécoslovaquie 1945 - 1956]. Prague : Torst, 1998.

Kusák, Alexej. Tance kolem Kafky : Liblická konference 1963 [Danses autour de Kafka : la conférence de Liblice de 1963]. Prague : Akropolis, 2003.

Liehm, Antonín J. trad. Kussi, Peter. The Politics of Culture [La politique de la culture]. New York : rove Press, 1970.

Machovec, Martin ; Navrátil, Pavel et Stárek, František. « Hnědá kniha » o procesech s českých undergroundem [Le « livre brun » sur les procès de l'underground tchèque]. Prague : Ústav pro studium totalitních režimů, 2012.

Machovec, Martin (ed.). Pohledy zevnitř : Česká undergroundová kultura v svědectvích, dokumentech i interpretacích [Vues de l'intérieur : la culture underground tchèque dans ses témoignages, documents et interprétations]. Prague : Edice Scholares, 2008.

Mervart, Jan. Naděje a iluze. Čeští a slovenští spisovatelé v reformním hnutí šedesátých let [Espoirs et illusions. Les écrivains tchèques et slovaques dans le mouvement réformiste des années soixante]. Brno : Host, 2010.

Schneckenburger, Manfred ; Fricke, Christiane ; Ruhrberg, Karl ; Walther, Ingo et Honnef, Klaus. L'art au XX^e siècle. Cologne : Taschen, 2012.

Skilling, Harold Gordon. Samizdat and an Independent Society in Central and Eastern Europe [Le samizdat et la société indépendante en Europe centrale et orientale]. Columbus : Ohio State University Press, 1989.

Šimeček, Zdeněk et Trávníček, Jiří. Knihy kupovati...: dějiny knižního trhu v českých zemích [Acheter des livres... : l'histoire du marché du livre dans les Pays tchèques]. Prague : Academia, 2014.

Vaculík, Ludvík. Dva tisíce slov, která patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům, vědcům, umělcům a všem [Deux mille mots qui appartiennent aux ouvriers, aux agriculteurs, aux fonctionnaires, aux scientifiques, aux artistes et à tous]. Prague : Literární listy, 27.06.1968.

Vrba, Tomáš. Nezávislé písemnictví a svobodné myšlení v letech 1970-1989 [Les écrits indépendants et la pensée libre dans les années 1970-1989]. in Alan, Josef. Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989 [La culture alternative. Une histoire de la société tchèque de 1945 à 1989]. Prague : Nakladatelství Lidové noviny, 2001.

Rozhovor z Bohumilem Hrabalem [Entretien avec Bohumil Hrabal]. Tvorba, n°2, 1975, supplément « Literatura - umění - kritika », n°1, p. VIII, (l'entretien est paru dans la version de la rédaction non-autorisée par l'écrivain).

Prohlášení J. Šotoly [Déclaration de J. Šotola]. Tvorba, n°14, 1975, p. 7 et 12.

IV. sjezd Svazu československých spisovatelů : protokol : Praha 27.-29. června 1967 [4^e Congrès de l'Union des écrivains tchécoslovaques : Prague 27-29 juin 1967]. Prague : Československý spisovatel, 1968.

Histoire culturelle polonaise

Bates, John. Heresy and its Afterlives in Communist-Era Poland [L'Hérésie et ses après-vies dans la Pologne populaire]. in Roach, Andrew P. et Simpson, James R. Heresy and the making of European Culture. Medieval and Modern Perspectives [L'Hérésie et la création de la culture européenne. Perspectives médiévales et modernes]. Abingdon : Routledge, 2016.

Bauman, Zygmunt. Modernity and the Holocaust [Modernité et holocauste]. Ithaca : Cornell University Press, 1989.

Ourednik, Patrick et al. L'écrivain et le pouvoir. L'autre Europe, n°17-18-19, 1988.

Bikont, Anna et Szczęsna, Joanna. Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu [Avalanche et pierres. Les écrivains vis-à-vis du communisme]. Varsovie : Prószyński i S-ka, 2006.

Bocheński, Jacek. Potencjał wolności [Le potentiel de la liberté] in Kultura, n°50, 1985, p. 87-93.

Bozoki, Andras (ed.). Intellectuals and Politics in Central Europe [Les intellectuels et la politique en Europe Centrale]. Budapest : Central European University Press, 1999.

Falk, Barbara J. The Dilemmas of Dissidence in East-Central Europe [Les dilemmes de la dissidence en Europe centre-orientale]. Budapest : Central European University Press, 2003.

Fik, Marta. Kultura polska po Jałcie. Kronika lat 1944 - 1981 [La culture polonaise après Yalta. Chronique des années 1944 - 1981]. Londres : Polonia Book Fund, 1989.

Fik, Marta. Marcowa kultura : Wokół « Dziadów », literaci i władza, kampania marcowa [La culture de Mars : autour des « Aïeux », les littérateurs et le pouvoir, la campagne de Mars]. Varsovie : Wydawnictwo Wodnika, 1995.

Fik, Marta. Autorytecie wróć?: szkice o postawach polskich intelektualistów po październiku 1956 [Autorité, reviens ? Études sur les attitudes des intellectuels polonais après octobre 1967]. Varsovie : Errata, 1997.

Głowiński, Michał. Marcowe gadanie : komentarze do słów, 1966-1971 [Le discours de mars : commentaires de propos, 1966 - 1971]. Wydawn. Pomost, 1991.

Głowiński, Michał. Nowomowa po polsku [La novlangue polonaise]. Varsovie : Wydawnictwo PEN, 1990.

Głowiński, Michał. Peereliada : komentarze do słów 1976-1981 [PRL-iade : Commentaires de propos, 1976 - 1981]. Varsovie : Państwowy instytut wydawniczy, 1993.

Głowiński, Michał. Zła mowa [La mauvaise langue]. Varsovie : Wielka Litera, 2016.

Hirszowicz, Maria. Pułapki zaangażowania. Intelektualiści w służbie komunizmu [Les pièges de l'engagement. Les intellectuels au service du communisme]. Varsovie : Scholar, 2001.

Kisielewski, Stefan. Dzienniki [Journaux]. Varsovie : Iskry, 1997.

Korkozowicz, Bartosz. Likwidacja « Po Prostu » [La liquidation du magazine « Po Prostu »]. in Mówią wieki, n°12, 1993.

Kulawik, Adam (ed.). Październik '56. Odwilż i przełom w życiu literackim i kulturalnym Polski [Octobre '56. Dégel et rupture dans la vie littéraire et culturelle de Pologne]. Cracovie : Antykwa, 1996.

Krajewski, Andrzej. Między współpracą a oporem : twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL 1975-1980 [Entre collaboration et résistance : les créateurs de culture vis-à-vis du système politique de la Pologne populaire de 1975 - 1980]. Varsovie : Wydawnictwo Trio, 2004.

Milosz, Czesław. Histoire de la littérature polonaise. Paris : Fayard, 1986.

Piotrowski, Piotr. Nad mapą neoawangardy Europy Środkowej lat siedemdziesiątych XX wieku [Cartographier la néo-avant-garde en Europe Centrale dans les années soixante-dix]. Magazyn Sztuki, n°19, 1998, pp. 125-226.

Rokicki, Konrad. Literaci. Relacje między literatami a władzami PRL w latach 1956 - 1970 [Les littérateurs. Les relations entre les littérateurs et les autorités de Pologne populaire au cours des années 1956 - 1970]. Varsovie : Instytut Pamięci Narodowej, 2011.

Shore, Marci. Caviar and Ashes. A Warsaw Generation's Life and Death in Marxism [Caviar et cendres. Vie et mort d'une génération de Varsovie dans le marxisme]. New Haven : Yale University Press, 2006.

Shore, Marci. The taste of ashes, the afterlife of totalitarianism in Eastern Europe [Le goût des cendres, l'après-vie du totalitarisme en Europe orientale]. New York : Crown Publishers, 2013.

Szaruga, Leszek. « Zapis ». Wstęp do opisu [« Enregistrement ». Une description introductive]. in Kostecki, Janusz et Brodzka, Alina (ed.). Piśmiennictwo - systemy kontroli - obiegi alternatywne (t. 2) [Écriture - systèmes de contrôle - circuits parallèles (t. 2)]. Varsovie : Biblioteka Narodowa, 1992, pp. 297 - 319.

Topolski, Jerzy. Historia Polski [Histoire de la Pologne]. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, 2012.

Trznadel, Jacek. La Honte. Paris : Éditions du Cerf, 1993.

Wojnowska, Bożena (ed.). Literatura i Władza [La Littérature et le Pouvoir]. Varsovie : Instytut Badań Literackich, 1996.

Corpus romanesque

Romans tchèques

Čapek, Karel. R.U.R. [R.U.R.]. Prague : Aventinum, 1920.

Čapek, Karel. Továrna na absolutno [La fabrique d'absolu]. Brno : Polygrafie Brno, 1922.

Čapek, Karel. Krakatit [Kratatit]. Prague : Aventinum, 1924.

Fuks, Ladislav. Pan Theodor Mundstock [Monsieur Theodor Mundstock]. Prague : Československý spisovatel, 1963.

Fuks, Ladislav. Spalovač mrtvol [L'Incinérateur de cadavres]. Prague : Československý spisovatel, 1967.

Fuks, Ladislav. Myši Natalie Mooshabrové [Les souris de Nathalie Mooshabrová]. Praha : Československý spisovatel, 1970.

Fuks, Ladislav. Příběh kriminálního rady [L'histoire du commissaire]. Prague : Československý spisovatel, 1971.

Fuks, Ladislav. Oslovení z tmy [L'Appel des ténèbres]. Prague : Československý spisovatel, 1970.

Fuks, Ladislav. Nebožtíci na bále [Le bal des défunts]. Prague : Československý spisovatel, 1972.

Fuks, Ladislav. Návrat z žitného pole [Retour du champ de seigle]. Prague : Československý spisovatel, 1974.

Fuks, Ladislav. Mrtvý v podchodu [Mort dans le métro]. Prague : Československý spisovatel, 1976.

Fuks, Ladislav. Pasáček z doliny [Le Berger de la vallée]. Prague : Československý spisovatel, 1977.

Fuks, Ladislav. Křišťálový pantoflíček [La pantoufle de cristal]. Prague : Československý spisovatel, 1978.

Hrabal, Bohumil. Obsluhoval jsem anglického krále [Moi qui ai servi le roi d'Angleterre]. Prague : Petlice, 1971.

Hrabal, Bohumil. Příliš hlučná samota [Une trop bruyante solitude]. Prague : Česká expedice, 1977.

Hrabal, Bohumil. trad. Ducreux-Palenicek, Anne-Marie. Une trop bruyante solitude. Paris : Éditions Robert Laffont, 2007.

Hrabal, Bohumil. Slavnosti sněženek [Les fêtes du perce-neige]. Prague : Československý spisovatel, 1978.

Hrabal, Bohumil. Krasosmutnění [Belle-tristesse]. Prague : Československý spisovatel, 1979.

[Kostka, Miroslav] Kramer, Alexandr. Exodus s happy endem [Un exode avec un happy end]. Prague : Středočeské nakladatelství a knihkupectví, 1989.

Klima, Ivan. Loď, jménem naděje [Un bateau nommé espoir]. Prague : Československý spisovatel, 1969.

Klima, Ivan. Soudce z milosti [Juge par la grâce]. Londres : Rozmluvy, 1976.

Klima, Ivan. Milenci na jeden den [Amants d'un jour]. Londres : Rozmluvy, 1992.

Kundera, Milan. Le livre du rire et de l'oubli. Paris : Gallimard, 1979.

Kundera, Milan. L'insoutenable légèreté de l'être. Paris : Gallimard, 1984.

- Kundera, Milan. La plaisanterie. Paris : Gallimard, 1985.
- Kundera, Milan. La vie est ailleurs. Paris : Gallimard, 1987.
- Kundera, Milan. La valse aux adieux. Paris : Gallimard, 1987.
- Páral, Vladimír. Milenci a vrazi [Amants et meurtriers]. Prague : Mladá fronta, 1969.
- Páral, Vladimír. Tam za vodou [Par-delà le lac]. Prague : Dialog, 1995.
- Páral, Vladimír. Profesionální žena [Femme professionnelle]. Prague : Československý spisovatel, 1971.
- Páral, Vladimír. Mladý muž a bílá velryba [Le jeune homme et la baleine blanche]. Ústí nad Labem : Severočeské nakladatelství, 1973.
- Pavel, Ota. Smrt krásných srnců [La mort des beaux chevreuils]. Prague : Československý spisovatel, 1971.
- Pavel, Ota. Jak jsem potkal ryby [Comment j'ai rencontré les poissons]. Prague : Československý spisovatel, 1974.
- Šotola, Jiří. Svět náš vezdejší [Notre monde d'ici-bas] Prague : Mladá fronta, 1957.
- Šotola, Jiří. Tovaryšstvo Ježíšovo [La compagnie de Jésus]. Prague : Mladá fronta, 1969.
- Šotola, Jiří. trad. Aymonin, Marcel. La nuit baroque. Paris : Seuil, 1976.
- Šotola, Jiří. Kuře na rožni [Les jambes, c'est fait pour cavalier]. Prague : Edice Petlice, 1974.
- Šotola, Jiří. Svatý na mostě [Le saint sur le pont]. Prague : Československý spisovatel, 1978.
- Šotola, Jiří. Osmnáct Jeruzalémů [Dix-huit Jérusalems]. Prague : Československý spisovatel, 1986.
- Vaculík, Ludvík. Sekyra [La hache]. Prague : Československý spisovatel, 1966.
- Vaculík, Ludvík. Morčata [Les cobayes]. Prague : Edice Petlice, 1973.
- Vaculík, Ludvík. Český snář [La clef des songes]. Toronto : Sixty-Eight Publishers, 1983.
- Veis, Jaroslav et Kramer, Alexandr. Experiment pro třetí planetu [Une expérience pour la troisième planète]. Prague : Mladá Fronta, 1976.
- Veis, Jaroslav [et Kramer, Alexandr]. Pandořina skříňka [La boîte de Pandore]. Prague : Mladá fronta, 1979.
- Zábrana, Jan. Celý život (1948-1984). Prague, Torst, 2 vol., 1992.
- Zábrana, Jan. trad. Ourednik, Patrick et Canavaggio, Marianne. Toute une vie. Extraits du journal intime. Paris : Alia, 2006.

Romans polonais

Andrzejewski, Jerzy. O człowieku radzieckim [De l'homme soviétique]. Varsovie : Książka i Wiedza, 1951.

Andrzejewski, Jerzy. Ludzie i zdarzenia 1951 [Des hommes et des événements 1951]. Varsovie : Czytelnik, 1952.

Andrzejewski, Jerzy. Partia i twórczość pisarza [Le Parti et le travail créatif de l'écrivain]. Varsovie : Czytelnik, 1952.

Andrzejewski, Jerzy. Ludzie i zdarzenia 1952 [Des hommes et des événements 1952]. Varsovie : Czytelnik, 1953.

Andrzejewski, Jerzy. Wielki lament papierowej głowy [Complainte d'une tête de papier]. in « Świat », n°36 de 1956. Repris dans le recueil Niby gaj [Un soi-disant oiseau]. Varsovie : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.

Andrzejewski, Jerzy. Ciemności kryją ziemię [Les ténèbres couvrent la terre]. Varsovie : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957.

Andrzejewski, Jerzy. trad. Jezewski, Christophe et Jaujard, François Xavier. Les ténèbres couvrent la terre. Paris : Belfond, 1991.

Andrzejewski, Jerzy. Bramy raj [Les portes du paradis]. Varsovie : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963.

Andrzejewski, Jerzy. Apelacja [Pourvoi en appel]. Paris : Instytut Literacki, 1968.

Andrzejewski, Jerzy. Miazga [La pulpe]. Londre : Polonia Book Fund, 1981.

Andrzejewski, Jerzy, trad. Erhel, Jean-Yves. La pulpe. Paris : Gallimard, 1989.

Andrzejewski, Jerzy. Prometeusz [Prométhée]. Varsovie : Czytelnik, 1973.

Andrzejewski, Jerzy. Już prawie nic [Déjà presque plus rien]. Varsovie : Czytelnik, 1979.

Andrzejewski, Jerzy. Nikt [Personne]. Varsovie : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983.

Bocheński, Jacek. Boski Juliusz [Divin Jules]. Varsovie : Czytelnik, 1961.

Bocheński, Jacek. Nazo poeta [Nason poète]. Varsovie : Czytelnik, 1969.

Bocheński, Jacek. Tyberiusz Cezar [Tibère César]. Varsovie : Świat Książki, 2009.

Brandys, Kazimierz. Drewniany koń [Le cheval de bois]. Varsovie : Czytelnik, 1946.

Brandys, Kazimierz. Matka Królów [La mère des rois]. Varsovie : Czytelnik, 1957.

Brandys, Kazimierz. Jak być kochaną [L'art d'aimer]. in Romantyczność. Opowiadania [La Romantycité. Nouvelles] Varsovie : Czytelnik, 1962.

Brandys, Kazimierz. Obrona « Grenady » [La défense du « Grenade »]. *Twórczość*, n°1, 1956.

Brandys, Kazimierz. Mała księga [Le Livret]. Varsovie : Czytelnik, 1970.

Brandys, Kazimierz. Wariacje pocztowe [Variations postales]. Londres : Aneks, 1972.

Brandys, Kazimierz. Nierzeczywistość [L'irréalité]. Paris : Instytut Literacki, 1978.

- Hłasko, Marek. Pierwszy krok w chmurach [Premier pas dans les nuages]. Varsovie : Czytelnik, 1956.
- Konwicki, Tadeusz. Dziura w niebie [Un trou dans le ciel]. Varsovie : Iskry, 1959.
- Konwicki, Tadeusz. Zwierzoczekoupiór [Le Bêtofantôme]. Varsovie : Czytelnik, 1969.
- Konwicki, Tadeusz. Nic albo nic [Rien ou rien]. Varsovie : Czytelnik, 1971.
- Konwicki, Tadeusz. Kronika wypadków miłosnych [Chronique des évènements amoureux]. Varsovie : Czytelnik, 1974.
- Konwicki, Tadeusz.. Kalendarz i klepsydra [Le calendrier et la clepsydre]. Varsovie : Czytelnik, 1976.
- Konwicki, Tadeusz. Kompleks polski [Le complexe polonais]. in « Zapis », n°3 de 1977. Varsovie : Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA, 1977.
- Konwicki, Tadeusz. Mała apokalipsa [La petite apocalypse]. Varsovie : Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA, 1979.
- Konwicki, Tadeusz. Rzeka podziemna [Rivière souterraine]. Varsovie : Krąg, 1984.
- Konwicki, Tadeusz. Wschody i zachody księżyca [Les levers et couchers de lune]. in « Zapis », n°21 de 1982. Varsovie : Krąg, 1982.
- Konwicki, Tadeusz. Bohiń [Bohini, un manoir en Lituanie]. Varsovie : Czytelnik, 1987.
- Lem, Stanisław. Solaris [Solaris]. Varsovie : Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1961.
- Lem, Stanisław. Bezsенność [Insomnie]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 1971.
- Lem, Stanisław. Doskonała próżnia [Un vide parfait]. Cracovie : Wydawnictwo Literackie, 1974.
- Prus, Bolesław. Faraon [Pharaon]. Varsovie : Gebethner i Wolff, 1897.
- Prus, Bolesław. Lalka [La poupée]. Varsovie : Gebethner i Wolff, 1890.
- Putrament, Jerzy. Pół wieku [Un demi-siècle]. Varsovie : Czytelnik, 1961.
- Putrament, Jerzy. Małowierni [Hommes de peu de foi]. Varsovie : Czytelnik, 1967.
- Sienkiewicz, Henryk. Krzyżacy [Les chevaliers teutoniques]. Varsovie : Gebethner i Wolff, 1900.
- Stachura, Edward. Cała jaskrawość [Tout l'éclat]. Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1969.
- Stachura, Edward. Siekierzada albo Zima leśnych ludzi [Siekierazade ou l'hiver des forestiers]. Warszawa : Czytelnik, 1971.
- Ważyk, Adam. Poemat dla dorosłych [Poème pour adultes]. Nowa Kultura, n°34, 1955.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy. Nienasycenie [L'inassouvissement]. Varsovie : Dom Książki Polskiej, 1930.

Thibault DELEIXHE

Dire l'interdit. Les stratégies littéraires face à la censure dans le roman polonais et tchèque (1968-1976)

Résumé

En 1968, les manœuvres répressives des régimes tchèque et polonais précipitèrent la rupture entre l'intelligentsia littéraire et les cadres communistes. À cette même époque, l'institution censoriale achevait de moderniser ses fonctionnements pour faire incomber aux auteurs la tâche de réfréner leurs propres écrits. La courte décennie, qui s'étend de 1968 à la remise en place d'un réseau d'impression et de diffusion clandestines des écrits littéraires, aux alentours de 1976, abonde dès lors en publications officielles traversées par une tension paroxystique entre l'envie de dénoncer et l'impossibilité de le faire.

Cette tension a donné naissance à une variété de stratégies littéraires d'accommodation à la censure. Cette thèse s'applique à en dresser un catalogue raisonné et à reconstruire la séquence historique de leurs usages respectifs ; et cela, de façon à démontrer que la succession de ces stratégies participait d'un cheminement réflexif quant à l'obstacle, mais aussi à l'opportunité artistique, que constituait la censure pour l'écriture.

Ainsi l'analyse comparée des romans de Šotola, Kramer, Veis, Hrabal, Andrzejewski, Bocheński, Lem et Brandys met-elle à jour quatre types d'écritures, allant de l'outrance rédemptrice à la mise en scène de l'impotence de l'artiste, en passant par la fabrique de silences éloquentes ou l'emploi d'allusions soigneusement calibrées.

Mots-clés : censure, roman, communisme, canon, Tchécoslovaquie, Pologne, langue d'Ésope, travail du rêve

Abstract

In 1968, the repressive maneuvers of the Czech and Polish regimes precipitated the rupture between the literary intelligentsia and the communist executives. By the same time, the censorial institution had modernized its operations to make it incumbent to the authors to restrain their own writings. The short decade that ranges from 1968 to the re-establishment of a network of clandestine printing and distribution of literary writings, around 1976, is therefore rich in official publications displaying a paroxysmal tension between the desire to denounce and the impossibility of doing so.

This tension gave way to a variety of literary strategies for coping with censorship. This thesis intends to compile a reasoned catalog of them and to reconstruct the historical sequence of their respective uses; and this in order to demonstrate that the succession of these strategies was part of a larger reflexion as to the obstacle, as well as the artistic opportunity, that censorship presented for writing.

Thus, the comparative analysis of the novels of Šotola, Kramer, Veis, Hrabal, Andrzejewski, Bocheński, Lem and Brandys reveals four types of writing, ranging from redemptive excess to the staging of the impotence of the artist, through the manufacture of eloquent silences or the use of carefully calibrated allusions.

Keywords : censorship, novel, communism, canon, Czechoslovakia, Poland, Æsopian language, dream work