L'autoportrait fragmentaire du narrateur dans *Contes de Galicie* d'Andrzej Stasiuk

Anne-Marie Monluçon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/377>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.377

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2009

Pagination : 81-95

ISBN : 978-2-84310-159-5

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Anne-Marie Monluçon, « L'autoportrait fragmentaire du narrateur dans *Contes de Galicie* d'Andrzej Stasiuk », *Recherches & Travaux* [En ligne], 75 | 2009, mis en ligne le 30 juin 2011, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/377> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.377>

L'autoportrait fragmentaire du narrateur dans *Contes de Galicie* d'Andrzej Stasiuk

La réception française de l'œuvre d'Andrzej Stasiuk, écrivain polonais contemporain, hésite entre diverses références. Les premières traductions de ses œuvres, nouvelles et roman, ont été accueillies comme celles d'un Jack Kerouac¹ ou d'un Raymond Carver² d'Europe centrale. Mais un journaliste l'a présenté, non sans raison, comme un «cousin slave» de Pierre Michon³. C'est sans doute le recueil de nouvelles *Contes de Galicie*⁴ qui justifie le mieux le rapprochement avec l'auteur des *Vies minuscules*⁵ : même géographie excentrique et même sociologie des personnages. Cependant, c'est l'hésitation générique qui scelle leur véritable parenté : ces deux textes peuvent se lire comme des recueils ou des récits, selon que l'on privilégie l'autonomie des nouvelles ou les effets de continuité de l'une à l'autre.

L'idée, développée par Jean-Pierre Richard⁶ ou Geneviève Noiray⁷, à propos des *Vies minuscules* de Pierre Michon, selon laquelle un recueil de

1. Voir les articles de A. Laignel-Lavastine dans *Le Monde des livres* du 17 février 2006, de Fr. Dufay dans *Le Point* du 8 mars 2007, de M. Graf dans *Le Temps* du 6 octobre 2007.

2. J.-P. Thibaudat, «Nouvelles fleuve», dans *Libération* du 29 juin 2000.

3. Fr. Dufay, «Andrzej Stasiuk : des cœurs en hiver», dans *Le Point* du 2 février 2006, p. 94.

4. A. Stasiuk, *Contes de Galicie*, [1995], traduit du polonais par A. Zuk et L. Alaux, Paris, Bourgois, 2004.

5. P. Michon, *Vies minuscules* [1984], Gallimard, «Folio», 1996.

6. J.-P. Richard, «Servitude et grandeur du minuscule», dans *L'État des choses*, Gallimard, 1990, p. 87-106.

7. G. Noiray, «*Vies minuscules* : une poétique oblique de la nouvelle autobiographique», dans *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres du Moyen-Âge à nos jours. Actes du colloque de Metz 1995*, V. Engel Guissard dir., vol. 1, Ottignies (Belgique), Quorum, 1997, p. 289-300.

nouvelles peut se lire comme une autobiographie oblique ou fragmentaire, se vérifie et se dérobe à la fois dans *Contes de Galicie*. Au premier abord, il s'agit d'un recueil de nouvelles racontant les fragments de vie des habitants de Żłobiska, bourgade d'une région reculée du Sud-Est de la Pologne, à la frontière de la Slovaquie et de l'Ukraine, durant la période de la transition du communisme au capitalisme. Le changement, plus économique que politique, pour ces ruraux déshérités, ne parvient qu'avec retard, dilué ou caricatural, souvent décevant. Leurs «vies minuscules», généralement lacunaires, sont recueillies ou reconstituées par un narrateur que l'on se prend à reconnaître d'une nouvelle à l'autre – ce qui demande à être vérifié. La tentation de récapituler ce que l'on peut savoir sur son compte nous conduit rapidement à lire l'autoportrait du narrateur comme celui de l'auteur. Mais la forte résistance que trahit le choix de la forme fragmentaire n'incite-t-elle pas à prendre en compte l'écart entre autoportrait et autobiographie, et à en rechercher les raisons du côté des autres tentations génériques du recueil : celles de l'essai et du roman ?

Dans un recueil de nouvelles qui se présentent comme autant de biographies des personnages, l'autoportrait du narrateur est, du moins au premier abord, introuvable. Neuf des quinze nouvelles ont pour titre le nom, ou plus souvent le prénom, d'un personnage. À la différence des *Vies minuscules* de Pierre Michon où, très souvent, le titre de la nouvelle est un leurre, parce que le narrateur se raconte longuement avant d'en venir au personnage éponyme⁸, dans les *Contes de Galicie*, les personnages de pauvres ruraux occupent le premier plan. À plusieurs reprises, le narrateur leur cède massivement, voire totalement, la parole, dans une trame où les interminables conversations entre buveurs constituent souvent l'événement le plus marquant de la nouvelle. Le cas de la XII^e nouvelle, intitulée «Maryśka», est exemplaire, car le narrateur délègue entièrement le récit à un habitant de Żłobiska, qui tient commerce et lui fait la conversation, pendant qu'il consomme (XII, p. 111). Dans plusieurs autres nouvelles, le narrateur alterne la restitution des propos de ses interlocuteurs en style direct avec des passages au style indirect libre qui lui permettent de résumer et, parfois, de se livrer à des commentaires. C'est le cas lorsqu'il remercie Jósek de l'avoir dépanné quand sa voiture s'enlisait, en lui payant à boire (I), quand il écoute tout un après-midi le forgeron Kruk raconter les différents voyages qu'il a effectués pour rendre visite à ses fils (III), ou encore le soir où Lewandowski le reçoit chez lui et lui confie

8. P. Michon, *op. cit.*, «Vie du père Foucault». Le narrateur raconte ses frasques de buveur sur treize pages (p. 137-149) avant que n'entre en scène le personnage éponyme de la nouvelle.

l'essentiel de sa vie (VII). Avec ce dernier, le narrateur souligne, non sans humour, que son interlocuteur lui impose un effacement total : « De toute façon, on s'est entendu. Je l'écoutais. [...] On n'eut pas de mal à s'entendre. Je l'écoutais. » (VII, p. 65-66) À l'inverse, dans la IX^e nouvelle, « Mémé », le narrateur se montre moins discret dans le dialogue avec la vieille paysanne : « Et votre homme, Mémé ? » (IX, p. 84). La tournure de ces échanges nous rappelle que la critique polonaise rattache certaines œuvres de Stasiuk à la tradition du « reportage littéraire ».

La place accordée à ces « minuscules », gens de peu et sans voix de l'Histoire, a logiquement pour contrepartie la discrétion du narrateur sur le plan énonciatif, qu'il soit impliqué dans les conversations ou témoin silencieux, comme dans la VIII^e nouvelle, « Le bar », où il capte des échanges entre clients. Les passages où le narrateur dit « je » sont rares, mais, ce qui étonne davantage, souvent insignifiantes, comme lorsqu'il hésite entre deux hypothèses pour s'expliquer le teint mat de la barmaid (VIII, p. 71). Parmi tous ces portraits, la V^e nouvelle, « Le lieu », fait figure d'exception car le narrateur en est l'acteur principal. Il y évoque ses multiples visites à une église orthodoxe des environs. Celles-ci s'étalent sur une longue période : époque communiste, où l'église était délabrée, effondrement du communisme et réouverture des frontières de l'Est, permettant à ses anciens fidèles, chassés « cinquante ans auparavant⁹ », de s'y recueillir de nouveau ; puis démantèlement et transfert du bâtiment dans un musée en plein air. Le visiteur y échange quelques propos laconiques avec un touriste. Il se rappelle surtout y avoir recueilli les propos d'un vieillard, âgé de quatre-vingt-dix ans, qui y avait été baptisé (V, p. 52). Ce dernier point démontre que, même lorsqu'il est à peu près seul en scène, la disposition dominante du narrateur reste l'écoute, l'attention à autrui.

Mais les silences du narrateur sont trop nombreux pour que l'ego de ses interlocuteurs en soit seul responsable. Nous ne connaissons jamais ni son âge, ni sa situation de famille, ni son métier, ni les raisons de sa présence dans la région. La manière – assez malicieuse au demeurant – dont il nous dérobe son prénom est l'indice d'une réticence délibérée :

Après une heure, une bouteille de vodka et pendant les bières salvatrices, il [Jósek] remplaça mon prénom par un autre qui jadis avait participé à sa vie, pour ensuite le retrouver et m'inviter dans le futur, au printemps, à la pêche aux truites [...] (I, p. 12)

9. Il s'agit de l'expulsion de la minorité orthodoxe des Lemkoviens, à ne pas confondre avec les Ukrainiens, dont bon nombre sont, dans cette région, uniates. Ils ont été chassés par les autorités communistes dans les années 1945-1947. Voir A. Stasiuk, *Fado*, 2006, traduit du polonais par Ch. Zaremba, 2009, p. 121, ainsi que le film de Krzysztof Kraus, *Mój Nikifor* (2004), consacré à un peintre naïf d'origine lemkovienne.

L'autoportrait se révèle donc introuvable à l'échelle des nouvelles prises à l'unité. Mais qu'en est-il à l'échelle du recueil ? S'agit-il du même narrateur d'une nouvelle à l'autre, doté d'une identité stable ? La recherche d'une unité – à travers l'habitus, le caractère, le ton et le regard porté sur les personnages – fait émerger ce qui ressemble fort à une concession : un autoportrait sous forme fragmentaire.

Si l'autoportrait ne procède pas d'un « je » parlant de soi, c'est qu'il est construit par autrui, et en l'occurrence par une pluralité d'Autres, à travers ce qu'ils disent de lui ou ce qu'ils lui disent. Dans ce recueil, ce sont les habitants de Żłobiska qui distillent les rares informations dont nous disposons. Le commerçant bavard, qui répète au narrateur qu'il n'est « pas d'ici » (XII, p. 109-III), ou Lewandowski qui sympathise avec lui sur la base d'une connaissance partagée de Varsovie, où tous deux ont vécu (VII, p. 63-64). D'une manière plus décisive, les confidences que lui font ses interlocuteurs successifs dessinent les contours d'une écoute. Confiance et liberté caractérisent leurs échanges. Ainsi, Lewandowski, l'ancien homme à tout faire des fermes collectives, lui dévoile peu à peu son intimité : ses séjours en prison, son mariage tardif et heureux, et enfin la chambre nuptiale, pieusement conservée intacte, depuis son veuvage prématuré. Le naufrage de Lewandowski provoque l'un des très rares épanchements du narrateur :

Il voulait savoir s'il y avait toujours ce bar, au 160 de la rue Grochowska, je n'en savais rien, mais pour ne pas lui faire de peine j'acquiesçai, je lui dis que tout était comme avant. Et je ne sais pas ce que j'aurais encore dit pour lui faire plaisir, [...]. (VII, p. 69)

La connivence – faite de proximité géographique et affective – se trahit dans la grammaire du texte. Les habitants de Żłobiska désignent par la troisième personne du pluriel toutes sortes d'ennemis que le narrateur est censé reconnaître. À la traduction, l'effet est beaucoup plus spectaculaire, car le français emploie ici le pronom « ils » comme cataphorique, tandis que le polonais exprime simplement un verbe au pluriel dont le sujet est inconnu. On peut reconstituer que ce pronom désigne tout à tour ce que les personnages perçoivent comme instances répressives – le personnel médical, les travailleurs sociaux ou la police :

Y aura plus personne aujourd'hui, dit-il. Jasiiek est à l'hôpital, ils l'ont pris hier. Tous les autres, c'est des enculés. Ils viennent ici pour fouiner dans les casseroles et après ils racontent que chez moi, c'est la misère. (VII, p. 65)

Il est révélateur que le narrateur préfère cultiver le ton de l'entre soi, au risque d'exclure le lecteur – Polonais de la plaine et des villes, ou Occidental – et restitue toutes les formes d'implicite de la conversation avec ce menu peuple du Sud-Est montagneux de la Pologne.

Les voix du recueil esquissent donc un portrait troué, lacunaire, dépourvu de descriptions et d'anecdotes. Mais à ce stade de l'analyse, les récurrences – il est disponible, boit et fume en compagnie de pauvres gens qu'il écoute – suggèrent qu'il s'agit du même narrateur d'une nouvelle à l'autre. La proximité géographique et affective avec ses personnages en fait davantage un voisin qu'un reporter – ou un reporter qui aurait fini par s'implanter sur le terrain de son enquête. Il a quitté Varsovie pour cette zone de montagne, qu'il fréquente depuis les dernières années du communisme. En revanche, si le texte reste muet quant à sa position sociale, plusieurs indices trahissent une grande distance culturelle entre ses personnages et celui-ci.

Bien qu'il s'en défende, il est nourri de haute culture. Lorsqu'il critique la longueur du récit de voyage du forgeron Kruk (III, p. 27-31), c'est tout un pan de la littérature européenne qui lui sert de terme de comparaison et de repoussoir :

[...] et la grandeur et l'ennui de cette histoire font penser à la grandeur et à l'ennui de tous les Don Quichottes de la littérature réunis : les Tolstoï, les Proust et les Joyce [...]. (III, p. 32)

Lorsqu'il visite le site de l'église orthodoxe, et remonte, par l'imagination, au temps de sa construction, il fournit l'un des rares éléments d'autoportrait explicite : « Je ne suis pas amateur de ruines [...] » (V, p. 54). Il ne faut pas se méprendre sur ce refus d'endosser le rôle du touriste cultivé. Il s'agit d'une position critique vis-à-vis de la culture officielle, institutionnelle, et non d'une revendication d'ignorance. La reconstitution imaginaire de l'histoire du lieu trahissait déjà une certaine information historique. La suite le confirme. Notre visiteur reproche, par anticipation, aux historiens de l'art, de manquer le véritable enjeu. Preuve qu'il maîtrise parfaitement les termes du débat académique :

Plus tard, les examinateurs de pattes d'insectes se disputeront sur le caractère russe ou latin des frises et des représentations. [...] Seulement un lieu n'est pas amovible. [...] Voilà pourquoi je ne suis pas tout à fait certain qu'elle ait été enlevée. (V, p. 54)

Au fil du recueil, un intérêt typiquement contemporain pour les sagesses orientales affleure, avec une comparaison ironique de Jósek aux « maîtres zen » (I, p. 9) et du kiosque coloré de Władek avec un « mandala » (II, p. 21). Le nouvel arrivant pense à *Locus Solus* de Raymond Roussel, lorsqu'il converse avec Jósek (I, p. 11) et compare, entre autres, Władek à « Ariel au milieu des Calibans » (II, p. 23).

La ténuité de « l'autoportrait par autrui » qui se dégage de l'analyse ne rend pourtant pas compte d'une impression contradictoire faite de réserve et de forte présence du narrateur. L'effacement du « je » peut s'expliquer, en

premier lieu, du fait de la ressemblance du narrateur avec l'auteur et du refus d'écrire son autobiographie. Mais si l'auteur tient autant à se préserver, pourquoi est-il si présent? Tout indique qu'il ne résiste pas à sa « pente spéculative », à son goût pour l'essai : multiplications des réflexions abstraites, maximes, prises de position volontiers provocatrices. L'autoportrait fragmentaire serait un compromis entre la propension à l'essai – exposer à quoi l'on pense, comment l'on sent – et le refus de l'autobiographie – raconter ce que l'on fait et ce qui nous meut.

L'autoportrait fragmentaire du narrateur ne serait autre que celui, masqué, notamment par son caractère épars, de l'auteur. Ce que résumant les notices d'éditeurs¹⁰ correspond pour l'essentiel à l'ensemble qui se laisse reconstituer dans *Contes de Galicie*. Il a quitté Varsovie en 1987 pour s'établir dans un petit village de montagne des Beskides où il habite encore. Les articles et interviews confirment et éclairent l'ambivalence à l'égard de la culture. Né en milieu ouvrier, ayant eu un parcours scolaire chaotique, Andrzej Stasiuk est un autodidacte¹¹. Cette trajectoire explique sa capacité à se rendre accessible aux humbles, voire aux marginaux, que l'on retrouve dans son œuvre : pauvres ruraux, alcooliques et anciens détenus. La récurrence du motif de la prison (VI, p. 60-61 ; VII, p. 66-67 ; XIV, p. 142-143) est l'un des traits les plus clairement autobiographiques¹² :

Dans sa jeunesse, militant pacifiste, il refuse de faire son service militaire. Il passe alors deux ans en prison, expérience qu'il racontera plus tard dans son livre *Mury Hebronu* (« Les murs d'Hébron¹³ »).

Ces éléments ne doivent cependant pas nous abuser, car le refus de l'autobiographie se loge précisément dans l'écart qui sépare l'autoportrait d'une autobiographie en bonne et due forme. Le narrateur se peint à un moment de sa vie, sans jamais articuler ni de récit ni d'analyse de son parcours. Contrairement à ce que pratique Pierre Michon dans ses *Vies minuscules*, le narrateur ne fournit pas d'archéologie du sujet – rien sur les parents,

10. Voir la présentation, par D. Bouchery, de *Par le fleuve*, (1996), traduit du polonais par Fr. Laurent, Nantes, Le Passeur-Cecofop, 2000. Curieusement, *Contes de Galicie* est édité sans notice biographique, laquelle figure dans *Dukla*, (1997), traduit du polonais par A. Zuk et L. Alaux, Christian Bourgois, 2003. Pourtant, certains journalistes ont présenté l'ensemble comme une trilogie dont les *Contes de Galicie* seraient le premier volet, suivi de *Dukla* et *L'Hiver*.

11. M. Semo, « La balade du Polonais Stasiuk vers l'est à travers l'Europe déglinguée », dans *Libération Livres* du 24/05/2007.

12. Fr. Armanet, G. Anquetil, « Les débats de l'Obs- À la recherche de l'« Autre Europe » », entretien avec A. Stasiuk dans *Le Nouvel Observateur* du 26 avril 2007.

13. A. Stasiuk, *Dukla*, op. cit., notice. *Mury Hebronu*, 1992, Varsovie, Głódnych Duchów, non traduit en français.

l'enfance¹⁴, et surtout pas de « contes de filiation¹⁵ ». Et, pour bloquer définitivement une lecture autobiographique de ses nouvelles, le narrateur ancre – tardivement, il est vrai (XI, p. 99) – l'action dans un lieu fictif. Le nom de la bourgade que les personnages désignent par l'adverbe « ici », où l'on peut situer le bar, l'église et le commissariat, Żłobiska, est le seul qui ne figure pas sur une carte – contrairement aux autres toponymes, tels que Dukla, Rzeszów, Tarnów, Krosno...

Mais les raisons profondes du refus de l'autobiographie sont sans doute à la fois esthétiques – le goût du mystère, de ce qui laisse place à l'imagination – et politiques – pour vivre libres, vivons cachés. L'indice que ce choix dépasse la protection de la vie privée de l'auteur est l'homologie du traitement de l'autoportrait et des biographies de ses personnages. Dans les deux cas, prévaut le fragment : une conversation au bar, un coup de main entre voisins, un trajet en bus. Le narrateur ne proscriit pas seulement l'exhaustivité pour faire pièce à l'ennui des formes longues contre lesquelles il s'élève à la fin du « Forgeron Kruk », mais aussi pour respecter le mystère de chaque personnage. Nous ne saurons pas si Janek s'est enrichi honnêtement ou pas, en Suède (IV), ni ce qui a provoqué la déchéance de Maryśka durant ses années passées à Rzeszów (XII). Le fragment est une forme qui préserve le secret, lequel est une composante de la liberté, y compris lorsque celle-ci consiste en quelques délits mineurs ou contournements du règlement, qui rencontrent l'indulgence d'un narrateur visiblement proche de la sensibilité anarchisante de Stasiuk (I, p. 13). L'esthétique du fragment et du mystère est consubstantielle à une éthique de la liberté. Le récit linéaire, exhaustif et logique, renvoie ici à des usages répressifs, sert à surveiller et punir, comme l'indique avec force le souvenir que garde Gacek de son interrogatoire, durant ses années de prison pour le meurtre de Maryśka :

« Raconte dans l'ordre comment ça s'est passé » gueulait le policier dans son uniforme déboutonné au commissariat de Krosno, mais lui n'avait pu se rappeler aucun ordre, aucune succession, aucun sens. (XIV, p. 143)

Gacek, amoureux transi de Maryśka, terriblement ivre et submergé par l'émotion au moment des faits, puis gagné par la panique de qui n'a aucune instruction, ne sait ni raconter ni argumenter, ne sait pas lui-même ce qui s'est passé et devient aisément, aux yeux de la police, le coupable désigné. Contrairement

14. Stasiuk se départit quelque peu de sa réserve dans *Fado* (*op.cit.*) en évoquant à trois reprises sa fille (p. 134-135, 141) et dans le chapitre « Notre jeu éducatif » qui lui est entièrement consacré, (p. 141-144). Il évoque aussi ses vacances chez ses grands-parents, au chapitre 24 qui clôture ce recueil, sous le titre « La sérénité ». En revanche, il reste d'une grande discrétion sur ses parents et sa femme.

15. P. Michon, *op. cit.*, p. 244.

au spectateur de *Quatre nuits avec Anna*, film de Jerzy Skolimowski (2008), qui traite d'une situation analogue, et où l'accusé est innocenté, bien après avoir purgé sa peine pour viol, le lecteur d'Andrzej Stasiuk reste dans l'incertitude. L'un des enseignements de l'époque communiste serait que la forme est politique. Au régime totalitaire, il faudrait opposer le refus de la totalité ?

Le refus de l'autobiographie s'éclaire par une autre raison de fond : le goût du narrateur pour la spéculation et la métaphysique. Comme l'a fort bien analysé Dominique Viart, le rapprochement avec le genre de l'essai est l'une des potentialités de la nouvelle contemporaine, et c'est ce qui se confirme à la lecture des *Contes de Galicie*¹⁶. Le récit adopte à plusieurs reprises une modalité interrogative. Celle-ci structure la VI^e nouvelle, scandée par la question inquiète : « Qui était Kościejny ? » (VI, p. 56, 59). C'est l'anaphore d'une interrogation qui sous-tend l'incipit de « Seconde nuit » : Que devient cette clarté surnaturelle lorsque l'obscurité et la nuit tombent sur les âmes ? [...] Que devient cette lumière [...] ? » (XIV, p. 129). Le narrateur multiplie les énoncés gnomiques – ce qui explique la rareté du « je » : maximes sur le temps (IV, p. 41), sur la sacralité des lieux (V, p. 54), sur l'imagination et la foi (V, p. 46), sur la liberté (VI, p. 57), sur les relations de séduction (XI, p. 104). Le récit s'interrompt souvent au profit de réflexions, étrangères aux personnages, comme celles sur l'effondrement du communisme (I, p. 10), sur la ressemblance de Jósek avec Raymond Roussel (I, p. 11-12) et sur le salut de son âme (I, p. 16).

Ce dernier exemple attire notre attention sur l'échappée constante hors du monde matériel vers le spirituel, « fenêtre qui donne de l'autre côté de l'être » (II, p. 21), permanence du sacré à l'emplacement de l'église orthodoxe, démontée et reconstruite dans un musée (V, p. 54). Si les convictions religieuses du narrateur sont difficiles à identifier, en raison de sa forte ambivalence – la satire se mêle à une tendresse certaine pour la tradition – au point que l'on ne sait s'il est un « catholique libertaire », ou, comme dirait Pierre Michon, un « athée mal convaincu », habité par la nostalgie du sacré, sa prédilection pour les questions métaphysiques ne fait aucun doute. Le refus de la psychologie domine le recueil et l'identification du nœud existentiel de chaque destinée s'exprime le plus souvent en termes « d'âme » (*dusza* en polonais), soit le terme qui désigne, dans le domaine religieux, notre part immortelle, et sinon, notre dimension intellectuelle, l'esprit opposé au corps. Le protagoniste de la II^e nouvelle, Władek, n'a pas la vocation de la terre. Il s'agit alors d'une erreur « lors de la distribution des âmes », car la sienne est

16. D. Viart, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées » dans *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, M. Dambre et M. Gosselin dir., Presses universitaires Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 331-346.

« trop spirituelle » (II, p. 18). Ces analyses ne confirment pas seulement un refus de l'autobiographie, mais la mise en concurrence permanente de l'autoportrait avec d'autres tentations génériques, la biographie puis l'essai, mais aussi, à partir du milieu exact du recueil, « l'effet roman ».

Cet effet s'impose tardivement dans le recueil. Les sept premières nouvelles présentent des vies de personnages séparés, sans autre lien qu'une proximité géographique et une homogénéité sociologique. Dans cette première moitié du recueil, l'autoportrait du narrateur, la permanence de son regard, de son ton, sont le seul principe unificateur. « L'effet roman » se construit en plusieurs étapes. Les histoires se révèlent liées dans la VIII^e nouvelle, intitulée « Le bar », avec le retour des lieux et des personnages. La scène se déroulant au même endroit que la fin de VI^e nouvelle, c'est-à-dire au bar, on y retrouve logiquement la barmaid et la serveuse. Mais il y est aussi question de l'église orthodoxe, site de la V^e nouvelle, quand le narrateur évoque les nuits à la belle étoile qu'y passe Zalatywój, le cordonnier tzigane (VIII, p. 177-178). Le lecteur reconnaît parmi les clients Lewandowski, protagoniste de la VII^e, et le sergent Roux, apparu pour la première fois dans le dénouement de la VI^e nouvelle, puisque c'est à lui qu'est venu se livrer Kościejny. Mais le retour de personnage le plus décisif est celui de Kościejny sous la forme d'un fantôme (VIII).

Son retour crée un effet de suite narrative, en parallèle de laquelle se développe à partir de la XI^e nouvelle, une seconde intrigue, centrée sur Maryśka, jusqu'à la fin, où les deux intrigues se retrouvent liées. Le texte met en scène une nouvelle apparition, à la serveuse du bar, du fantôme de Kościejny (VIII, p. 72-73), dont on sait, depuis la nouvelle VI, qu'il a tué Semen, l'amant de sa femme, publiquement, dans ce même bar, et qu'ensuite, il est mystérieusement mort de froid, lors de l'une de ses permissions de sortie de prison. Le lecteur finit par apprendre ce que réclame ce fantôme (XIII, p. 127), qui apparaît aussi au sergent Roux (X), déambule toute une nuit d'été dans la bourgade et est peut-être le témoin de la mort de Maryśka (XI). La demande du fantôme est adressée par le sergent au curé, dans la nouvelle XIII, et c'est elle qui lie le sort de Kościejny à celui de Maryśka. Il s'agit de dire une messe à l'intention de Kościejny, en échange de quoi il fera des révélations sur la mort de Maryśka qui innocenteront Gacek et il trouvera enfin la paix. Mais le « roman » – la liaison des deux faits divers – ne tient pas ses promesses, hormis dans la scène inoubliable de la messe finale, comique et métaphysique, de la nouvelle XV, lors de laquelle le curé accède à la demande qu'il n'a cessé de trouver absurde. En effet, il accepte de célébrer une messe – sur fond de croyance païenne – à l'intention du fantôme d'un assassin cherchant à innocenter un autre présumé assassin – et cela sur la demande d'un milicien

athée. Le narrateur ayant opté pour un dénouement déceptif, du moins sur le plan narratif, le lecteur ne saura ni comment est morte Maryśka ni même si le fantôme de Kościejny a eu le temps et la force de faire ses révélations au sergent. Son sourire final reste ambigu. Exprime-t-il la satisfaction, voire la gratitude d'avoir obtenu la célébration qui lui rendra la paix, ou l'ironie, la ruse du fantôme qui n'avait rien à révéler, mais s'est servi des croyances des vivants ?

Dans ce dénouement ouvert, empreint d'ironie tendre, le fantôme constitue un auxiliaire ou un double parfait du narrateur, que « l'effet roman » est loin de faire disparaître de cette seconde moitié du recueil. Cette coïncidence finale résulte d'un long processus qu'il est nécessaire de reconstituer. Dans « Le bar », le fantôme est donné comme la perception subjective de la serveuse. Il semble qu'elle seule le voie. Mais la scène est d'emblée ambiguë, d'abord du fait que ceux qui ne le voient pas, comme la barmaid, y croient sans doute. Celle-ci lui sert à boire et lui conseille de se signer ; seconde ambiguïté, la notation qui décrit le fantôme passant du bar à la rue. Il est impossible de savoir s'il s'agit toujours de la vision de la serveuse ou d'une perception convergente du narrateur, consommateur silencieux de ce bar : « Le fantôme de Kościejny passe à travers la foule qui descend du bus municipal [...] » (VIII, p. 73). Cependant, les premières apparitions sont toutes relayées par la perception subjective d'un personnage : celle d'Irka, la serveuse, à laquelle il se manifeste à midi (VIII, p. 73) et celle du sergent, à qui il est apparu au moins deux fois. Ces apparitions obéissent à une progression. Le fantôme, d'abord muet, se met à parler, au sergent. Le texte nous confronte typiquement, dans les nouvelles VIII et X, à l'hésitation propre au fantastique. Le fantôme existe-t-il ou s'agit-il d'une hallucination ? Quel regard porte le narrateur à son endroit ? À cet égard, « La nuit » (XI), constitue un tournant, car le narrateur nous invite à suivre la déambulation nocturne du fantôme, sans autre témoin que lui-même. Le récit semble alors basculer dans le surnaturel. À cela près que le fantôme présente toutes les qualités requises pour remplir les fonctions d'un narrateur omniscient : mobilité et invisibilité, qui lui permettent, notamment, d'assister probablement à la mort de Maryśka. Dans cette perspective, « Seconde nuit » (XIV) aide à trancher entre l'hypothèse surnaturelle et une lecture rationaliste. Son titre est en partie un leurre, car il souligne l'analogie de situation avec « La nuit » (XI) : il s'agit d'une nouvelle panoramique, passant en revue un grand nombre de personnages déjà rencontrés. Mais le coup de force narratif tient à ce que cette fois le fantôme est absent, a été purement et simplement remplacé par le narrateur qui use et abuse des privilèges de l'omniscience. En effet, dans la XI^e nouvelle, le fantôme ne percevait que les faits et gestes des personnages qu'il visitait, tandis

que dans « Seconde nuit » le narrateur pénètre les consciences, nous livre des bribes de monologue intérieur, de rêves ou de fantasmes, surprend quelques secrets. Dès lors, le fantôme se donne à lire comme le masque ou la métaphore du narrateur en romancier, autrement dit comme la continuation de l'autoportrait par d'autres moyens¹⁷. En d'autres termes, le « roman » se mue en fable réflexive.

La fable réflexive ne se limite pas à une réflexion esthétique, à la fois moderne et humoristique, soulignant quels procédés sont à peu près interdits au romancier depuis « l'ère du soupçon » – sauf à recourir à l'artifice exceptionnel du fantôme et à détourner le fantastique de ses usages traditionnels. Le fantôme n'est pas seulement le double d'un narrateur de fictions. Il relaie rigoureusement le narrateur dans son rôle de créateur de lien. Comme lui, il amène les habitants de Żłobiska à établir des liens entre le présent et le passé. Le narrateur dispose des scènes qui se font écho, et finissent par tracer les contours d'une histoire collective pas toujours glorieuse. Deux épisodes contemporains font apparaître la passivité de la communauté dans certaines circonstances dramatiques : celui, entre folie et affolement, de l'arrestation de Gacek (XII, p. 117-118) après la mort de Maryśka et celui du meurtre de Semen par Kościejny (VI, p. 60). Le narrateur, endossant le rôle d'un reporter, parvient à remonter à des événements antérieurs plus déchiffrables. Mémé évoque, à sa demande, la mort de son mari, Piotr, dans les années 1970. Un soir, après boire, celui-ci décide de rentrer chez lui, mais en traversant la rivière, alors qu'à Pâques, les eaux sont hautes :

Aucun de ceux qui étaient là, en train de boire, ne bougea, comme si cette histoire était en cours, comme s'il allait y avoir une suite. [...] – C'est parce qu'il n'était pas d'ici. (X, p. 85-86)

La passivité est ici liée à une logique d'exclusion. Leur conjonction se retrouve, entre autres, dans un épisode qu'évoque furtivement le bavard, qui retrace la vie de Maryśka, avec « la digue que les Allemands avaient construite avec les dalles des tombes juives » (XII, p. 110). Tombes et cimetières juifs profanés par les nazis, puis laissés en l'état par les autorités communistes... Un souvenir de Mémé nous révèle une autre situation d'exclusion, mais active cette fois. Il s'agit de la profanation et de la détérioration de l'église orthodoxe, une fois que ses fidèles ont été chassés de l'autre côté de la frontière :

Le prêtre qui se tient sur le côté lève la main et dit quelque chose à la foule. [...] Des femmes aux visages rougis tant par l'effort que par l'excitation traînent dans la neige les restes de l'iconostase cassée. (XIV, p. 140)

17. A. Stasiuk, *Dukla*, op. cit., p. 10. « J'aurais dû être un fantôme, pénétrer dans leurs maisons pour espionner ce qu'ils ont à cacher. »

L'exploration du passé permet de comprendre que le lien communautaire est gravement détérioré depuis longtemps. Comme tout retour du refoulé, le fantôme de Kościejny fait, lui aussi, revenir le passé dans le présent. C'est en effet dans le contexte des apparitions que Zalatywój se rappelle celle, bien antérieure, du fantôme de Fedor Fećko (XIV, p. 132-133). Or le cordonnier tzigane, même s'il n'élucide rien, pose la seule question pertinente, celle du lien entre l'apparition et celui qui la voit (XIV, p. 133). Pourquoi apparaît-elle à tel individu et pas à un autre ? Comment fait-elle sens dans son histoire ? En ce qui concerne Zalatywój et Fećko, c'est la révélation furtive du secret de Mémé, quelques pages plus loin (XIV, p. 141), qui éclaire ce qui les lie. Zalatywój a été l'amant de Mémé, et il est le père de Maryśka, dont le départ pour Rzeszów a désespéré Fećko, au point que celui-ci s'est pendu. Le fantôme de Fećko a donc lui aussi opéré, en son temps, un rappel du passé : la paternité secrète et interdite de Zalatywój. La question que se pose Zalatywój incite à relire les apparitions, les visions répétées de la serveuse. Dans ce cas, le refoulé est la culpabilité de la dette, car, peu avant de mourir, Kościejny a laissé un pourboire à Irka (VI, p. 61). Mais ce motif paraît bien mince et n'explique pas pourquoi Kościejny apparaît aussi au sergent, un athée que l'on peut supposer plus rationaliste que ses administrés. Cet élargissement du cercle des « voyants¹⁸ » à la pluralité opère le passage du niveau individuel à l'échelle collective, et nous engage à reformuler l'interrogation de Zalatywój : pourquoi ces deux fantômes hantent-ils cette communauté ?

Les fantômes amènent le lecteur à se demander de quelle culpabilité collective ils sont l'expression. Les torts de la communauté envers Kościejny deviennent en partie explicites, lors de l'entretien du sergent avec le curé (XIII). Sa solitude n'est plus réduite aux indications psychologiques qui ont émaillé le recueil, le présentant comme un mari, non seulement trompé mais ignoré par sa femme, et un alcoolique violent. Sa solitude revêt une dimension sociale, lorsque le curé précise : « Oui, lui je ne le connaissais pas. Il n'était pas de la paroisse. » (XIII, p. 126) et que le sergent conclut : « Même vivant, il n'arrivait pas à trouver sa place, ça a toujours été comme ça » (XIII, p. 127). Son errance *post mortem* est à l'image de son exclusion, vivant. Bien qu'il soit difficile de trancher, le récit de la nouvelle VI souligne tant la passivité des clients et du personnel que l'on peut se demander jusqu'à quel point ils sont complices du meurtre de Semen, l'ont laissé commettre l'irréparable. Quant à sa mort, elle peut se lire de deux manières. Il est mort de froid lors d'une permission de sortie de prison. Comme il avait peu bu, il s'agit soit d'un suicide soit des

18. J'emprunte ce terme à l'anthropologue Elisabeth Claverie, auteur d'un ouvrage consacré aux apparitions de la Vierge à Medjugorje, en Bosnie-Herzégovine, depuis 1986 (*Les Guerres de la Vierge. Une anthropologie des apparitions*, Gallimard, « Essais », 2003).

conséquences d'un refus d'hospitalité. Le cas de Fećko est moins clair. Bien que la chronologie du recueil soit flottante, Zalatywój repense à ce pendu peu après la mort de sa fille, Maryśka. L'eût-elle épousé, elle n'aurait jamais connu ce parcours de femme déchue et la mort violente et lamentable qui s'en est suivie. Mais l'a-t-elle simplement éconduit ? Leur alliance n'était-elle pas frappée d'un double interdit social ? Maryśka étant enfant de l'adultère et tsigane par la mère de son père ? La fille de Zalatywój n'était-elle pas de ce fait impossible à épouser et condamnée à fuir au bras d'un mauvais garçon de Rzeszów ? À moins qu'il ne faille lire dans l'attitude, dénuée de compassion, de Mémé à l'égard de Fećko, la continuation de l'épisode de la destruction de l'iconostase. Fećko a un nom de consonance ukrainienne.

Mais le narrateur renverse les interprétations, informées par la psychanalyse et l'anthropologie, en suggérant que le fantôme est à la fois le symptôme *et le remède* de la communauté. La croyance aux fantômes n'est peut-être pas à combattre mais à utiliser, comme une hallucination fructueuse, parce qu'elle renvoie chacun aux vérités enfouies et induit une dynamique collective qui restaure le lien. La dimension bienfaisante du fantôme est flagrante dans la nouvelle XI, dans la mesure où il défait les solitudes, en tenant compagnie aux insomniaques, en escortant Gacek. Son rôle nous paraît proche de celui des deux anges des *Ailes du désir* de Wim Wenders. Impuissant à infléchir le destin des vivants, il s'offre du moins à être leur témoin, parallèlement à une émergence du motif des anges dans le récit. Il se montre en revanche beaucoup plus efficace sur le plan collectif, en provoquant la rencontre et l'alliance objective du milicien athée et du prêtre catholique (XIII, XV) et en réunissant, pour une fois ailleurs qu'au bar, un grand nombre des personnages du recueil : le curé et son sacristain Gawlicki, le sergent et le fantôme, trois femmes, Janek, Mémé et Zalatywój. Le fait que ceux-ci soient contraints par le sergent à se rendre à la messe sans que son objet soit explicite pourrait rendre la manœuvre inopérante. Mais, peut-être parce qu'au fond d'eux-mêmes ils savent pourquoi ils sont là, leur posture de contrition, l'irradiation lumineuse qui éclaire la scène et le sourire final du fantôme, indiquent qu'à défaut de savoir si la messe a été efficiente sur le plan de la transcendance, elle a assurément accompli un miracle humain. Cette messe permet de donner une place à Kościejny parmi les morts de la communauté ainsi qu'une place à Zalatywój parmi les vivants. Non seulement elle réunit le couple, Zalatywój et Mémé, dans le même lieu, mais elle les juxtapose au plus près, dans la phrase de Stasiuk et sa traduction, pour célébrer symboliquement leur mariage interdit et les funérailles de leur fille.

Dans la mesure où le fantôme est confirmé, sur le plan symbolique, dans son rôle de double du narrateur, quel autoportrait précise ce dénouement ? Il

s'agit d'un narrateur lucide sur la société polonaise, mettant à mal les clichés présentant une communauté soudée par la religion et la résistance au communisme, pour qui la détérioration des liens communautaires est bien antérieure à l'époque soviétique. Est-il abusif de penser que le narrateur accomplit par la grâce de la fiction et de l'écriture ce qui, peut-être, ne déplairait pas à l'auteur lui-même : refonder la communauté non plus sur le principe de l'exclusion, mais sur celui de l'intégration ? À tout le moins, il est permis de reconnaître l'auteur dans ce narrateur, pour deux raisons. D'abord, dans le recours aux fantômes – issus d'une longue tradition littéraire polonaise, il est vrai – mais ancrés aussi dans une appropriation beaucoup plus personnelle dont témoigne *Dukla* :

Puis je pensai à ma grand-mère. Elle croyait aux fantômes, souvent ils lui rendaient visite. [...] Tout le monde croyait à ses histoires. Moi aussi ; c'était de la foi véritable dépourvue de tout soutien empirique, mais ça n'avait rien à voir avec la religion. [...] Ces témoignages [de la grand-mère] étaient totalement désintéressés, ne voulaient rien prouver ni rien promettre. J'y crois encore. (*Dukla*, p. 156-157)

On reconnaît là un propos convergent avec celui qui s'épanouit dans son récit de voyage *Sur la route de Babadag*. L'identité slave que cherchent à assumer les différents narrateurs des œuvres de Stasiuk compose avec l'irrationalité, les forces de l'inconscient, refuse de se couper de ces forces vives, et conserve encore, ne fût-ce qu'en creux, un sens de la communauté qu'ont perdu les sociétés individualistes d'Occident.

En définitive, la lecture des *Contes de Galicie* confirme la plasticité du recueil de nouvelles contemporain, chez un auteur dont les motivations et la généalogie littéraire diffèrent, au moins pour partie, des auteurs sur lesquels se fondent les analystes de « l'éclatement des genres » au ^{xx}e siècle. La comparaison avec l'œuvre inaugurale de Pierre Michon, qui mériterait d'être approfondie, trouve en revanche ses limites qui sont celles séparant l'autoportrait de l'autobiographie, mais aussi deux conceptions du sujet. Pierre Michon explore « l'archéologie » du sujet, l'inscrit dans une lignée, et tend vers un récit qui serait, au choix, « conte de filiation » ou « roman familial ». Andrzej Stasiuk, on l'a vu, isole le sujet et le réduit à l'individu, dégagé de son ascendance. L'effet de continuité romanesque concurrence l'effet de continuité produit par le narrateur, à cela près que le « roman » réintroduit la psychologie que semble éviter le récit, avec le personnage de Maryśka, dont la destinée pourrait se lire comme un drame de la filiation, remontant aux amours, vraisemblablement illicites, de l'un de ses grands-pères avec une

Tsigane. Que ce soit l'histoire de Maryśka, dispersée, au fil des nouvelles IX à XV, ou bien l'église orthodoxe, démontée puis reconstruite dans un musée (V), nous avons à faire à deux échantillons emblématiques de la poétique de Stasiuk, qui refuse *la continuité donnée*, immédiate, mais réserve au lecteur fidèle *une continuité conquise*. Aussi la stabilité des caractéristiques du narrateur, d'une œuvre à l'autre de Stasiuk, est-elle frappante, comme si chacune offrait un fragment d'autoportrait, d'essai ou de roman, à recomposer, à l'échelle de l'ensemble qui s'est construit depuis 1992. Une étude globale de l'œuvre démontrerait, par exemple que le personnage de Maryśka est peut-être tiré des souvenirs de vacances de l'auteur dans les années 1970, qui semblent constituer le substrat d'une séquence de *Dukla* (p. 40-47). Il est aussi patent que le portrait de Zalatywój, le cordonnier à demi tsigane, tout enveloppé de tendresse – celle de Mémé (XIV), celle, plus inattendue, du sergent (X), mais aussi celle plus diffuse du narrateur – préfigure la passion qui se déclare et s'analyse, trois ans plus tard dans *Sur la route de Babadag*, pour les Tsiganes qui, selon Andrzej Stasiuk, composent des contes, mais refusent d'écrire leur Histoire¹⁹.

19. A. Stasiuk, *Sur la route de Babadag*, *op.cit.*, p. 247-249.