



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Witold Gombrowicz face à l'Autre, le moi, la transcendance = De Ander, het ik en de transcendentie bij Witold Gombrowicz

Skapska, E.

Publication date

2008

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Skapska, E. (2008). *Witold Gombrowicz face à l'Autre, le moi, la transcendance = De Ander, het ik en de transcendentie bij Witold Gombrowicz*.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Witold Gombrowicz
face à l'Autre, le moi, la transcendance

Witold Gombrowicz
face à l'Autre, le moi, la transcendance

De Ander, het ik en de transcendentie
bij Witold Gombrowicz

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Universiteit van Amsterdam
op gezag van de Rector Magnificus
prof.dr. D.C. van den Boom
ten overstaan van een door het college voor promoties ingestelde
commissie, in het openbaar te verdedigen in de Agnietenkapel
op donderdag 13 november 2008, te 10 uur

door Elwira Skapska
geboren te Poznań, Polen

Promotor: **prof. dr. M.G. Bal**

Overige leden: **prof. dr. W. Bolecki**
 prof. dr. M. Nowotna
 prof. dr. R. Sonderegger
 prof. dr. W. Weststeijn
 dr. M. Aydemir
 dr. A. van Nieukerken

Faculteit der Geesteswetenschappen

Remerciements

Ce travail de thèse est né dans des conditions, semble-t-il, atypiques. Loin du cadre intellectuel universitaire habituel, sans aucun soutien financier, j'ai mis à jour cet ouvrage en français sur un auteur polonais au cœur même des cultures et langues étrangères. Comme si mon destin m'avait accordé le privilège exceptionnel d'aller confronter les idées occidentales de mon maître Gombrowicz avec la pensée et avec la mentalité des peuples les plus éloignés.

Alors, ma réflexion commencée à Amsterdam passe par Sarajevo, Mostar, Dubrovnik, Brcko, puis par Kiev, Dniepropetrovsk et Lougansk, puis par Hanoï, Dong Hoi et Hué, puis traverse à plusieurs reprises Poznań et Paris pour enfin s'achever à Amsterdam. Un long voyage physique et métaphysique réalisé grâce à tous ceux qui m'ont inspirée, de manière consciente ou inconsciente, tout au long de ce parcours.

Je remercie particulièrement Dimitri Khomienko pour nos discussions philosophiques animées, Inna Vasilenko de la bibliothèque de Lougansk, mon grand ami vietnamien Phan Huynh Nguyen, le recteur de l'Université de Quang Binh qui m'a laissé découvrir les secrets orientaux de sa culture passionnante, mes amis Gaëlle le Yaouanc, Zsofia Rozgonyi, Katarzyna Miernicka, Asja Szafraniec, Wouter Veraart d'avoir prêté une oreille attentive lorsque j'éprouvais un tel besoin et l'irremplaçable Dan Semenescu qui m'a toujours stimulée dans les moments d'insécurité, offrant un soutien psychique nécessaire. Mes élèves et étudiants de Bosnie, Croatie, Ukraine, Vietnam et des Pays-Bas, trop nombreux pour que je les nomme tous, m'ont aussi indirectement guidée lors de l'écriture de cet ouvrage.

Cependant sans l'aide précieuse de Mieke Bal, qui s'est montrée enthousiaste et confiante depuis le début de mon projet, mes idées n'auraient jamais pu prendre forme. J'ai grandement profité de sa richesse intellectuelle, de son expérience exceptionnelle, de ses remarques pertinentes, de sa disponibilité et de sa grande compréhension durant ces nombreuses années. Elle m'a proposé une ouverture d'esprit extraordinaire. Je lui dois une reconnaissance indéfinissable.

Le cadre intellectuel et amical d'ASCA m'était également nécessaire à la réalisation de ma recherche. J'en remercie tous ses membres. J'ai été également sensible au soutien d'Anja-Hélène van Zandwijk qui a bien voulu être ma première lectrice critique, de Joanna Remus-Duda qui m'a gentiment permis d'utiliser ses affiches magnifiques pour concevoir la maquette de la couverture et de Perine Wellen qui m'a aidée à traduire le résumé en néerlandais. Je leur dois un très grand merci.

J'aimerais enfin exprimer chaleureusement toute ma reconnaissance à mes parents, mes beaux-parents, à mes deux trésors - Iśka et Finio, dont l'arrivée, lors de la réalisation de cet ouvrage, m'a offert une source d'énergie extraordinaire et finalement à Lukas qui a été là, qui a cru en moi et qui m'a soutenue (et supportée) toutes ces années. Je lui dois beaucoup plus que ce que mes mots sont capables d'exprimer, quelle que soit la langue que j'utilise pour lui transmettre ma gratitude ineffable.

Table des matières

Introduction	9
Chapitre I : La dimension philosophique de l'Autre	16
Introduction	16
« L'église terrestre » en face de « la Forme »	17
La divinité sans visage	22
La soumission du moi au regard d'autrui. Le « me voici »	26
Le diabolisme omniprésent	32
Identification ou identité ?	35
Soi-même en tant que Autre	38
Le moi terriblement étranger	41
Conclusion	44
Chapitre II : L'apparition corporelle de l'Autre	46
Introduction	46
Celui que l'énonciateur nomme un « tu »	47
Le lecteur pris au jeu du narrateur	54
La douleur que le corps de l'Autre m'inflige	60
L'enseignement de Bouddha	62
La chair avant tout	67
Conclusion	72
Chapitre III: Celui qui dit « je » dans les récits de fiction	74
Introduction	74
Le « je » uniforme	74
L'Autofiction	78
Le narrateur-auteur et sa non-identité	82
Le narrateur-créateur dans le chaos du Cosmos	89
Le narrateur doublé du Diable	93
Conclusion	100
Chapitre IV: La mise en scène	102
Introduction	102
La mise à nu de l'auteur faussement sincère	103
Le théâtre de l'existence	109
Le metteur en scène	112
Le statut du rêveur en train de créer	115
Les jumeaux inconscients	119
Conclusion	123

Chapitre V : Le transpercement langagier, le transpercement visuel	125
Introduction	125
La conception du langage proposée par l'instance Gombrowicz-artiste.....	127
La parole défaillante d'Henri trahi	134
L'emprise de la perception	143
Les yeux trompent terriblement	148
L'inconscient, le maître absolu	155
Conclusion.....	162
Chapitre VI: Les points de repère du moi intime	165
Introduction	165
Les paramètres identitaires spatiaux-temporels	166
Le galop insensé du temps	168
L'idée de l'espace cosmique	175
Le néant fascine.....	179
Conclusion.....	184
Epilogue	186
Bibliographie	188
Résumé en français	197
Résumé en néerlandais: Samenvatting	201
Résumé en polonais : Streszczenie	206

Introduction

Witold Gombrowicz, cet enfant terrible de la littérature contemporaine, n'a jamais servi d'autres causes que la sienne. « Je suis loin de vouloir jamais représenter quoi que ce soit en dehors de ma personne », « chacun de nous ne répond que de lui-même, et reste soi-même »- répète-il souvent dans tous ses écrits comme si ces énoncés représentaient pour lui une espèce de carte de visite.¹ Cependant, voilà l'un de ses nombreux pièges car les paroles du maître ne veulent absolument pas dire qu'il faut considérer l'écrivain comme un individualiste des plus bornés. Au contraire. L'accès à son fameux moi qui est en train de naître devant les yeux du lecteur est entièrement conditionné par la présence de l'Autre. Voilà sans aucun doute ce qui explique la place exceptionnelle et prioritaire que ce concept occupera dans cette étude.

Par le concept de l'Autre, écrit en majuscule, je vise premièrement un être concret et extérieur au Même, au sens philosophique du terme, c'est-à-dire un être corporel que le sujet énonçant veut séduire, interroger et finalement renverser (son lecteur inclus). D'autre part, le concept s'élargit au sens lacanien pour signifier le lieu symbolique qui détermine le sujet dans sa relation au désir.² Dans cette étude, cela signifiera concrètement tout élément imposé à l'être de l'extérieur tel que: la Forme, le langage, la perception, le temps et l'espace, l'inconscient, voire sa propre conscience.³ Le concept de l'autre avec une minuscule, je l'utiliserai par contre au sens psychanalytique du terme pour désigner une pure dualité au sens psychologique, c'est-à-dire un autre moi au visage obscur, incompréhensible et profondément inquiétant.

Par le second concept, c'est-à-dire le moi, crucial dans cette étude, j'entends aussi deux sens. D'une part, il se réfère à l'individu dans sa dimension biologique et psychique, c'est-à-dire dans son ensemble, puis j'utiliserai ce terme pour désigner l'instance que Freud, dans sa seconde théorie de l'appareil psychique, distingue du « ça » et du « surmoi ». Cette ambiguïté terminologique peut paraître paradoxale, mais l'articulation de ces deux sens est au cœur même, on le verra, de la problématique du moi.⁴ On peut ainsi jouer en n'excluant du champ de son emploi aucune des significations attachées aux termes de « moi » et de « je ».

¹ Witold Gombrowicz, *Journal I*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 1995 : 25,27.

² Chez Gombrowicz, il s'agira plutôt de la relation de l'homme à la souffrance et non pas au désir car, on le verra dans cette étude, le monde gombrowiczien est dominé surtout par la cruauté.

³ Lacan pose la question de l'altérité, c'est-à-dire de la relation de l'homme à son entourage, à son désir et à l'objet dans la perspective d'une détermination inconsciente. Mais il faut radicalement distinguer l'inconscient de la psychologie de l'inconscient lacanien vu comme un tiers-lieu échappant à la conscience. La distinction lacanienne entre L'Autre (un tiers-lieu) et l'autre (la dualité du moi) est introduite dans l'article « Introduction du grand Autre » dans *Séminaire livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (Paris, Seuil, 1979 : 275-288). La distinction a comme objectif de marquer cette différence. Cependant, comme je le mentionne dans l'Introduction à cette étude, mon concept de l'Autre s'étend plus largement incluant aussi bien la présence concrète d'un être extérieur au Même que les éléments extérieurs (tiers lieux) comme dans la proposition lacanienne.

⁴ Cette ambiguïté recouvre un problème de fond présenté, entre autre, par J. Laplanche et J-B. Pontalis *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris, Presses Universitaires de France, 1967: 241-242) ainsi que par Jacques

La question de la transcendance, en revanche, sera analysée non pas comme un concept au sens théologique ou strictement philosophique du terme, mais plutôt comme un espace ambigu qui, certes, effleure les différents concepts, mais fuit toute référence théorique qu'on voudrait lui accorder. Dans *L'Encyclopédie philosophique universelle*, la transcendance est définie comme « la situation de ce qui est au-dessus du monde, et plus précisément du monde sensible, ce qui est au-delà des frontières du connu, de l'expérience (...) Ceci peut alors avoir pour référent ou bien un inconnu, voire un inconnaissable, et au-delà ou au-dessus vaut négativement comme ce qui n'est pas dans le monde, mais le lieu de transcendance est vide; ou bien la transcendance réfère à un transcendant, qui est un être, Dieu sans doute ».⁵

Chez Gombrowicz, il ne s'agira aucunement d'un être surnaturel au-dessus des êtres qui serait objet d'un culte et qui garantirait l'existence comme c'est le cas dans la religion. Il ne s'agira pas non plus d'un être parfait et éternel d'Aristote, ni de l'esprit absolu de Hegel. Ce sera plutôt une espèce de lieu qui inclut l'au-delà des frontières du connu et qui se réfère à plusieurs définitions et propositions. J'essaierai alors d'élucider ce que c'est ce non-hasard qui domine le monde gombrowiczien, cet ordre respectable qui suggère tantôt le courant de pensée appelé déisme, tantôt la proposition de la cosmologie bouddhique sans correspondre ni à l'un, ni à l'autre entièrement.⁶ On verra comment ce grand provocateur a tué Dieu-Absolu sans pour autant le moindre du monde mettre à mal les lois qui en découlent. L'ambiguïté et la complexité du transcendant gombrowiczien, vivement controversable dans le discours critique, deviendront le fil d'Ariane tout au long de ce travail.

Il est pourtant capital de constater au début de cette étude que quoi que je fasse, quoi que je dise sur l'auteur et son œuvre, l'écrivain polonais a prévu un dispositif de défense qui me piégera au sein même de mes propos. Il m'échappera finalement, comme il le dit à la fin de son œuvre majeure *Ferdydurke* « la gueule entre les mains », car son texte résiste à toute forme d'herméneutique, car Witold n'est jamais sans masque. Il se commente dans toute son œuvre ayant consciemment recours aux contradictions qui brouillent les pistes de son art. Je dirais même que c'est dans l'ambiguïté que se constitue le sens gombrowiczien.⁷ C'est pour cela que l'écrivain décèle constamment des erreurs dans la façon même dont fonctionne la critique littéraire, qu'il dénonce son attitude qui manque « d'envolée, d'élan, de charme,

Caïn « Identification et identité: de l'un aux autres, et inversement » (in *L'identification. L'autre c'est moi*, Paris, Tchou éditeur, 1978 : 11-24).

⁵ *L'Encyclopédie philosophique universelle*, volume II *Les Notions philosophiques*, tome 2 (Paris, Presses Universitaires de France, 1990 : 2635).

⁶ Parfois, on le verra, ce lieu de refuge s'approche du concept de nirvana bouddhique.

⁷ Gombrowicz avoue à plusieurs reprises : « Ma vérité et ma force, c'est que je brouille sans cesse moi-même mes propres cartes. Je brouille les miennes et celles des autres. » (*Journal II* : 303). Voir aussi, à propos de la stratégie de fuite, le brillant ouvrage de Dominique Garand *Portrait de l'agoniste: Gombrowicz* (Montréal, Liber, 2003), l'analyse de Lakis Proguidis, *Witold Gombrowicz ou un écrivain malgré la critique* (Paris, Gallimard, 1989), l'article de J. Decottignies « Mes aventures avec la forme » (in *Witold Gombrowicz*, Revue des Sciences Humaines, 1995-3 : 11(11)-34).

d'éclat, de poésie, de fantaisie », la critique est, affirme-t-il, comme « un doigt posé sur la corde: elle tue la vibration ».⁸

Vis à vis d'une telle stratégie de l'écrivain, il est impossible d'ouvrir sa bouche de chercheur sans ressentir une grande angoisse de se tromper, de passer à côté de l'essentiel. C'est pourquoi avant de prendre le taureau par les cornes, on doit nécessairement se poser cette question du maître concernant la critique en général: « A quoi ça sert ? A qui ça sert ? » La question peut devenir même profondément dérangeante si l'on prend trop au sérieux les propos de l'instance narratrice et si l'on ignore mettre en jeu sa propre parole de commentateur. Par conséquent, pour ne pas rendre mon analyse ni caduque, ni futile, je tiens à prendre en considération, dans la mesure du possible, mes propres limites. De plus, j'essayerai de démontrer que la question de Gombrowicz ne sert qu'à exercer sa provocation. En réalité, l'écrivain qui affirmait « plus c'est savant, plus c'est bête » devait croire à l'utilité des analyses critiques donnant fréquemment les pistes pour décoder son œuvre et celle des autres.

La thématique de mon travail sera essentiellement tournée vers le sujet gombrowiczien, vers son moi qui, profondément imprégné par la métaphysique, tend son regard inquiet pour pénétrer l'incommensurable de l'univers. Mais avant de comprendre quoi que ce soit du monde extérieur, ce moi gombrowiczien se penche sur soi afin de définir son identité et ainsi pouvoir exister. Si le récent ouvrage *Czarny nurt* (le courant noir) du critique littéraire polonais Michał Paweł Markowski (2004) est une étude approfondie et parfaitement convaincante de la vision maladroite et monstrueuse de l'univers qui ressort des textes gombrowicziens, il ne s'arrête pas suffisamment longtemps d'une part, sur l'altérité angoissante que j'appelle l'Autre, d'autre part, sur les raisons du diabolisme du moi.⁹

Markowski s'engage plutôt à peindre, avec beaucoup de pertinence, le courant noir qui représente une métaphore de la vie trouble qui, comme un fleuve déchaîné, sort de ses rives pour nous emporter et y noyer. En revanche, l'étude qui suit propose une réflexion sur les troubles intérieurs du moi comme si les eaux montées du fleuve en question, avant d'inonder le terrain avoisinant, provoquaient d'abord sa propre noyade, pour emprunter la belle métaphore de Markowski.

J'aimerais donc fortement insister sur le fait que la vision sombre de l'univers qui se dessine devant les yeux du lecteur ne vient pas directement de l'univers qui posséderait en soi la cruauté, mais de la subjectivité du sujet qui le regarde en voulant pénétrer ses secrets, voulant se situer pour exister. C'est sa perception personnelle qui le rend si ténébreux. Gombrowicz souligne constamment, comme ici, que « l'essentiel de notre vie se déroule en cachette, sans sanction venue d'en haut, dans cette sphère familiale, crasseuse » (*Journal I* :

⁸ Witold Gombrowicz, *Journal I* : 491-492.

⁹ Cette brillante analyse de M.P. Markowski, *Czarny nurt* (Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004) je l'ai découverte en septembre 2005. Suite à sa lecture j'ai dû modifier mon étude car la ressemblance de certaines de mes remarques avec celles de Markowski, (la polémique avec la philosophie de Lévinas, Sartre et Heidegger, la psychanalyse de Freud et Lacan que moi j'explore dans cette étude et que Markowski cite dans son analyse) pourrait suggérer un plagiat. J'insiste alors sur le fait que de nombreuses similitudes viennent simplement de la nature de l'écriture de Gombrowicz.

488) que le moi qualifié de « fils de la ténèbre, du hasard aveugle et de la bêtise » (*Journal I* : 248) est « désespérément égaré dans l'inaccompli » (*Journal I* : 626). C'est justement les raisons de honte, de solitude et d'angoisse, c'est-à-dire des sentiments provoqués par « cette sphère familiale, crasseuse » et profondément négative au tréfonds du moi, que j'aimerais éclairer dans cette étude.

Mon second objectif consistera à exposer l'épreuve diabolique que l'Autre (au sens philosophique, puis lacanien) impose au Même et la solution de s'en sortir qui se dessinera au fur à mesure que l'analyse avancera. Le dernier objectif de mon étude sera lié à la solution (ou à son manque) que l'œuvre de Gombrowicz nous propose. L'approche de Markowski diffère donc de la mienne, même si souvent je suis entièrement d'accord avec ses propositions.

Il y a plusieurs manières de lire Gombrowicz. La plupart des critiques, surtout en Pologne où il y a une véritable école littéraire appelée « gombrowiczologia » qui s'occupe principalement de lui, veulent voir en Gombrowicz un écrivain stratège parfaitement conscient de ses paroles, des processus historiques, de la littérature contemporaine, de la philosophie que l'auteur manipule à sa guise, construit, commente, met en scène.¹⁰ Il y a aussi des interprètes qui ne savent qu'apprécier le rôle social ou historique de l'œuvre gombrowiczienne. Ma manière de voir est différente et là, encore, je me mets d'accord avec Markowski qui présente dans son livre un Gombrowicz « nébuleux, gargouillé, surprenant », « effrayé » et « conscient de l'échec dont tout texte, toute compréhension de la Réalité soient infligés ». (2004:12-13) Ce même Gombrowicz fait objet de cette étude.

Dans ma démarche méthodologique, l'analyse textuelle sera essentielle. Seul le texte me semble pertinent, aussi laisse-je consciemment de côté l'autobiographie de l'auteur et tous les témoignages qui esquissent Gombrowicz - l'homme vivant. Non pas évidemment que cet homme soit inintéressant, bien au contraire, mais pour privilégier et rester fidèle à sa conception de l'écriture justement, la conception selon laquelle le texte s'écrit soi-même par sa propre logique faisant naître l'identité de son auteur et non pas l'envers, comme on pense

¹⁰ Parmi les spécialistes polonais de Gombrowicz qui font partie de l'école critique « gombrowiczologia » on peut nommer beaucoup de noms, parmi eux Jan Błoński, Jerzy Jarzębski, Michał Głowiński, Włodzimierz Bolecki, Janusz Margański, M-P Markowski. La liste des ouvrages, désormais classiques, est aussi très longue. Entre autre, il faut mentionner les livres cultes de J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, (Warszawa, PIW, 1982) et *Podglądanie Gombrowicza* (Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001); l'ouvrage de J.Błoński *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, (Kraków, Wyd. Znak, 1994); le livre récent de J.Margański, *Gombrowicz, wieczny debiutant* (Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001); l'ouvrage de W. Bolecki 1982 *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz* (Wrocław, Zakład Narodowy Ossolińskich, 1982); l'ouvrage déjà mentionné de M-P.Markowski (2004). En ce qui concerne les ouvrages bibliographiques parus en Pologne, voir R. Kalicki, *Tango Gombrowicz* (Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984); S. Kaszyński *Nieznany śladem Gombrowicza*, (Kraków, Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza, 1991); T. Kępiński *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, (Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1976) et *Witold Gombrowicz. Studium portretowe* (Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1988); A.Kowalska *Conrad i Gombrowicz w walce o swoją wybitność*, (Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986); K.Głaz *Gombrowicz w Vencie*, (Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1989); J.Siedlecka, *Jaśniepanicz*, (Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1987).

traditionnellement. D'où l'enjeu de ma stratégie d'alléguer de nombreuses citations que je poursuivrai amplement tout au long de mon propos.¹¹

Dans l'ensemble des textes que je présenterai, c'est l'approche interdisciplinaire qui m'offrira des pistes intéressantes pour éclairer ma problématique et poursuivre la polémique qui en résulte. Il s'agira plus précisément, d'abord de la linguistique d'énonciation au sens de Benveniste et de Culioli, c'est-à-dire des relations logiques et modales entre locuteurs lors de l'acte de la parole.¹² Puis, de la sémiotique qui rend intelligible les phénomènes langagiers apportant le sens cherché dans toute analyse textuelle. Ces approches paraissent indispensables pour aborder concrètement les textes de la modernité et montrer leur fonctionnement.

Ensuite, je me servirai de la psychanalyse qui s'intéresse principalement à la réalité subjective de l'être (son affectif, l'imaginaire, l'intuition, l'inconscient) tout en contestant le discours pragmatique et toutes ses certitudes. La phrase gombrowiczienne, énoncée par le narrateur de la *Pornographie*, qui peut s'appliquer à tout énoncé de son sujet: « (...) je ne me guidais, dans mon monde étrange, que sur des intuitions, des impulsions », suivra entièrement, on le verra, le discours psychanalytique.¹³ La position freudienne de l'inconscient et ses nombreux concepts qui ont révolutionnés la théorie du sujet et son psychisme seront au cœur de ma réflexion.¹⁴ La perspective ouverte par Jacques Lacan, une des plus grandes figures du mouvement psychanalytique du XX siècle, me semble également pertinente pour mon étude dans la mesure où elle fait apparaître le sujet dans le langage comme celui qui décentralise l'ego transcendantal, le coupe et l'ouvre à une dialectique. « La loi de l'homme est la loi du langage » nous dit Lacan dans ses *Écrits*. Je pourrai même dire que l'objectif de ma recherche sera par moments celui de la psychanalyse, c'est-à-dire connaître le « je » profond, intime, effrayé, éparpillé, désireux, souffrant et honteux, le « je » qui est totalement discordant avec l'identité fictive et totalement imaginaire (la gueule gombrowiczienne) que nous portons comme vraie tous tout au long de notre vie.

Finalement, l'approche philosophique de l'oeuvre en question nous permettra de comprendre les principes clefs de l'univers gombrowiczien et le fonctionnement existentiel de celui qui le raconte. Je me servirai des concepts de Sartre, Lévinas, Heidegger, Ricoeur,

¹¹ Il est impossible de séparer l'auteur physique du moi fictif créé par ce premier. Chez Gombrowicz, ces deux instances s'entremêlent constamment, ce que je présenterai dans cette étude dans le sous-chapitre « L'autofiction ». Cependant, j'analyse et je ne parle que de l'instance narratrice.

¹² Je me réfère plutôt à l'ouvrage culte de Benveniste *Problèmes de linguistique générale I et II* (Paris, Gallimard, 1966).

¹³ W. Gombrowicz *La pornographie* (Paris, Christian Bourgois éditeur, 1980 : 80).

¹⁴ L'inconscient freudien n'est pas simplement ce qui ne relève pas de la conscience. Par inconscient, Freud entend à la fois un certain nombre de données, d'informations, de désirs tenus hors de la conscience, mais il entend aussi l'ensemble des processus qui empêchent certaines données d'arriver à la conscience et permettent aux autres d'y accéder, comme le refoulement, le principe de la réalité, le principe de plaisir, la pulsion de mort. Ainsi, Freud pose l'inconscient comme origine de la plupart des phénomènes conscients eux-mêmes. Voir, à ce propos, l'article de Freud « Sur L'inconscient » (*Das Unbewusste*, 1915) et les autres articles freudiens dans *Essais de psychanalyse* (Paris, Payot, 1965). Une définition psychanalytique, sur laquelle je reviendrai plus tard, on trouve dans *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis (Paris, Puf, 1967: 197-199).

Merlau-Ponty, Schopenhauer, Bergson, de la pensée bouddhique et d'autres. On y verra comment la littérature contemporaine polémique avec le discours philosophique contemporain, comment elle l'élargit, déforme et dépasse finalement. Ce regard multidisciplinaire démontrera, semble-t-il, la gravité, l'universalité et l'actualité des problèmes évoqués par l'œuvre de Witold Gombrowicz.

Et pour y parvenir je suivrai le plan suivant. Dans le premier chapitre de cette étude, je présenterai la dimension philosophique du concept de l'Autre qui ressort du texte gombrowiczien. Cette approche nous permettra de comprendre l'importance et la priorité du discours philosophique avec lequel l'œuvre littéraire de Gombrowicz dialogue sans cesse. On verra que le désir artistique gombrowiczien d'annexer toutes les limites existantes en une totalité n'est qu'un désir de toute pensée métaphysique. « L'église terrestre » et « la Forme », deux notions clefs pour notre auteur, y seront confrontées à la pensée de Sartre, Ricoeur et Lévinas. Les concepts psychanalytiques compléteront parfaitement notre réflexion concernant le Même, l'Autre et la relation entre ces deux instances.

Au chapitre deux, j'explorerai le côté charnel et concret de l'Autre. On y analysera premièrement la place et le rôle du lecteur qui est un « tu » par excellence, puis le jeu que l'instance narratrice gombrowiczienne met en place pour déstabiliser et remettre en question le confort habituel dans lequel le lecteur se trouve. Notre réflexion continuera à travers la question de la souffrance, puis de la séduction que le corps de l'Autre nécessairement implique dans la position de face à face. On verra comment la douleur, qui est pour notre écrivain l'épreuve essentielle de l'existence, se propage à travers le corps de l'Autre afin de contaminer le sujet observant. Et enfin, on suivra de près comment les propositions littéraires polémiquent avec la philosophie de Schopenhauer et l'enseignement bouddhique.

Dans le troisième chapitre, il sera question du deuxième concept, c'est-à-dire du moi. On y analysera les différentes faces de celui qui dit « je » dans les trois textes romanesques. On étudiera son caractère, le parcours de sa recherche et les difficultés rencontrées, autrement dit sa quête identitaire fortement compliquée et mouvementée. L'évolution de ses pouvoirs et de ses limitations y sera centrale.

Au chapitre quatre, l'analyse s'élargira grâce aux deux autres incarnations du problème du sujet, à savoir l'instance narratrice du *Journal*, puis le personnage de la pièce *le Mariage* - Henri qui incarne le « je » gombrowiczien, malgré qu'il soit sur scène. Le rêve freudien s'avérera un modèle pertinent qui permettra de comprendre l'acte créateur en général grâce auquel on pourra mettre en parallèle Henri - l'auteur du rêve et Gombrowicz fabriqué - l'auteur de l'œuvre.

Dans le cinquième chapitre, j'explorerai la question du transperçement langagier et visuel face à l'épreuve de l'Autre. D'abord, je redéfinirai le rôle du langage car, aussi bien pour Henri en scène que pour Gombrowicz-artiste, c'est le langage qui tient le rôle déterminant dans la construction du moi. Puis, on complétera notre réflexion par l'importance

du regard et l'emprise de son pouvoir qui jouent également le rôle crucial dans « l'église terrestre ». La pénétration dans la sphère cachée de notre psyché, grâce à la polémique avec le discours freudien, complétera notre savoir sur l'instance énonciatrice gombrowiczienne.

Et finalement, dans le dernier chapitre de cette étude, je présenterai le temps et l'espace, autrement dit les deux points de repère qui font partie du cadre nécessaire pour que la subjectivité puisse se produire. On analysera l'existence extérieure du sujet énonçant réalisée dans le monde. L'espace du vide qui se propage du cosmos, dès que la Forme s'anéantit, promettra au sujet un soulagement libérateur tant cherché.

Les questions gombrowicziennes seraient probablement restées sans réponse de ma part s'il n'y avait pas eu l'écriture justement. En fait, j'ai eu toujours l'impression que ce monstre m'a cherchée pour prendre forme, qu'il m'a saisie et emprisonnée dès ma première lecture, clandestine encore dans la Pologne communiste. J'ai dû avoir 18 ans lorsque j'ai découvert Józio de *Ferdydurke* qui, bizarrement, pensais-je, décrivait l'univers comme moi je le sentais. L'univers étrange et angoissant, monstrueux par moment. Alors très naturellement, cet être éparpillé, cherchant et vulnérable est devenu mon sosie. Et depuis, je ressens cette complicité comme quelque chose de pesant, incroyablement inconfortable, contaminé par une dose mortelle d'une maladie terrible dont je veux évidemment me libérer. Pour cela justement, j'ai décidé d'écrire sur lui.

Les pistes d'ouverture que je propose dans cette étude m'ont permis de m'approcher du monstre pour, enfin, mieux me libérer de son emprise. Pas complètement, bien sûr, car les mots « se coalisent traîtreusement derrière notre dos » pour dire autre chose que le « je » voulait exprimer, comme le remarque le personnage Henri dans la pièce le *Mariage*, car il y a une marge terrible entre ce que dit le sujet (discours vide) et ce qu'il pense et veut dire (discours plein), constatera Henri dans les termes lacaniens.¹⁵ Je suis parfaitement consciente que les efforts de critiques, parfois même pointus, ne consistent qu'à jouer ridiculement à la marelle face à l'interprétation sérieuse de la musique classique proposée par le maître. Puisque, en effet, comment exprimer l'incommensurable qui ressort du monde gombrowiczien habillant tout ça en paroles qui, elles, d'après notre auteur, se moquent du sujet parlant et vivent par leur propre rythme troublant, ressemblant au brouillard nébuleusement embrouillé ? Comment exprimer l'inexprimable ?

Cependant, après avoir éclairci quelques points essentiels qui expliquent, de travers comme tout le reste lié au maître, les raisons du caractère démoniaque de l'homme, de la maladresse de ce monde perçu et de toute sa confusion que ce moi effrayé essaie d'esquisser, je me sens à présent comme ressuscitée. Oui, j'admets et avec enthousiasme, seulement ainsi on a pu s'approcher de sa chair, la chair de ses livres: de travers, de manière provocante et incomplète comme lui-même s'approcha de nous - ses lecteurs et ses admirateurs. Et bien sûr, sans conclusion définitive, comme dans sa conception de l'univers.

¹⁵ W. Gombrowicz, *Mariage* in Théâtre I (Paris, Ch. Bourgeois Editeur : 178).

Chapitre I : La dimension philosophique de l'Autre

Introduction

Pour pouvoir pénétrer l'incommensurable qui ressort de l'esprit du sujet parlant gombrowiczien, je me pencherai premièrement sur quelques-uns de ses principes philosophiques, car la complexité de cette œuvre m'y oblige. Gombrowicz est l'un des écrivains polonais à avoir le plus longtemps discuté de la philosophie. Tout son univers est profondément métaphysique bien que l'écrivain lui-même refusât catégoriquement le statut de philosophe.¹⁶ Il estimait que la philosophie comme système n'apportait rien, que seul l'art échappait aux nombreuses contraintes de la Forme donnant à l'homme un peu de liberté. Cependant, sa véritable passion pour la philosophie obsède constamment sa vie et son art. Alors, comme un philosophe professionnel, il tente de connaître les limites du monde pour pouvoir les intégrer en une totalité, en un sens achevé. A la fin de sa vie, il réalise même une reconstruction personnelle de la philosophie moderne intitulée *Cours de philosophie en six heures un quart* où il expose de façon originale sa propre pensée à travers celle des autres.¹⁷ Cet exposé plein de sarcasme et d'humour qu'on verra, par moment, dans cette étude, donne un certain éclaircissement qui aide à comprendre l'œuvre narrative et théâtrale profondément métaphysiques.

En 1936, son ami, un autre écrivain polonais du nom de Bruno Schulz, lui dit prophétiquement : « (...) ta sensibilité pathologique aux antinomies n'est rien d'autre que la nostalgie de l'universel, le désir d'humaniser les zones barbares, d'exproprier les idéologies particulières pour les annexer sur le vaste terrain de l'unité ».¹⁸ Certes, tout lecteur gombrowiczien le moindrement attentif se rend compte que la vérité universelle obsède l'esprit de l'écrivain, qui ne cesse jamais de s'écarter des questionnements métaphysiques, comme ceux de l'angoisse, du morcellement, du chaos, de la conscience, du transcendant, de l'altérité.¹⁹ Dans ce contexte philosophique, je tâcherai alors d'expliquer ce que c'est « l'église interhumaine » et « la Forme » - deux conceptions clefs pour notre auteur, souvent

¹⁶ Dans toute son œuvre Gombrowicz défend obstinément l'idée d'une opposition évidente entre l'art qui symbolise la liberté et la philosophie qui représente un système logique et strict comme la science. Pour ne citer que deux exemples de ce divorce: « Je ne joue pas au philosophe car je suis poète et j'ai un dégoût inné pour la pensée abstraite » (*Journal II* : 90); « Contrairement au philosophe, au moraliste, au théologien, au penseur, l'artiste est un constant jeu de miroirs, sa conception de l'univers ne se limite pas à un seul point de vue - il est le siège de glissements incessants et au mouvement du monde il ne peut opposer que le sien propre » (*Journal II* : 198).

¹⁷ W. Gombrowicz, *Cours de philosophie en six heures un quart*, Paris, Editions Payot (Rivages), 1995. Voir aussi la brillante introduction de cet ouvrage « La philosophie de Gombrowicz » écrite par Francesco M. Cataluccio (7-37).

¹⁸ B. Schulz, *Correspondance et essais critiques*, Paris, Denoël : 146-147.

¹⁹ Voici deux de nombreux exemples qui illustrent l'intérêt gombrowiczien pour les interrogations métaphysiques: « (...) Mon Dieu, sauve-moi de ce fleuve extérieur qui me baigne, et de l'autre, pire encore, qui me traverse à grande allure, de mes remous internes, de ma dispersion en milliers d'instant ! De ma nébuleuse ! De mon tourbillon ! De la panique que je suis. » (*Journal II* : 76-77); « Se limiter ! Avoir un Dieu limité ! » (*Journal I* : 599).

d'ailleurs mentionnées et analysées par la critique. Ce que je tiens à souligner dans ce chapitre, c'est avant tout le côté double et contradictoire de ce rapport de l'homme avec son prochain. Afin de bien saisir cette particularité, j'introduirai tout d'abord l'aspect existentiel que l'Autre (en tant qu'altérité) offre à son partenaire, puis le côté négatif, emprisonnant et diabolique de sa présence.

On y verra clairement comment le texte gombrowiczien polémique avec la philosophie contemporaine, plus concrètement avec la proposition de Paul Ricoeur, puis le concept d'Emmanuel Lévinas appelé « l'accueil du visage » et celui de Sartre nommé « le regard d'autrui ». On essaiera de voir s'il existe le même paradigme intellectuel entre le discours philosophique de la modernité représenté par ces trois penseurs et les textes littéraires de Witold Gombrowicz. Après m'être interrogée philosophiquement sur tous ces concepts, je proposerai la réflexion sur les concepts psychanalytiques concernant l'identité. Cette approche me permettra d'affronter le sentiment d'inquiétude et de honte que le sujet gombrowiczien ressent étrangement tout au long de son énonciation. On essaiera de comprendre le pourquoi de sa non-puissance, de son déchirement, de son malaise.

Ma réflexion continuera par une comparaison de l'Autre (extérieur au moi) avec le Même afin de relier ces deux conceptions et finalement en tirer quelques conclusions sur l'identité du sujet littéraire dans l'œuvre gombrowiczienne. Cette démarche nous révélera des similitudes et d'éventuelles différences entre les concepts philosophiques du Moi et de l'Autre qui sont au cœur de cette étude et qui, par ailleurs, nourrissent intensément la réflexion de la modernité dans son aspect général.²⁰

« L'église terrestre » en face de « la Forme »

La découverte de « l'Eglise interhumaine (ou terrestre) » dans les décombres de celle de Dieu, où l'un crée l'autre, où notre prochain devient sanction de l'acte commis, est essentielle dans l'œuvre gombrowiczienne. C'est une expression fort bien connue par la critique littéraire, cependant j'aimerais redéfinir ce qu'elle signifie précisément.

Dans le monde gombrowiczien, sans Dieu, l'être suprême c'est l'homme. Il est la seule divinité qui, plus ou moins bien, crée de l'ordre dans l'univers qui l'entoure.²¹ Il n'est probablement pas d'exemple plus convaincant que le monologue d'Henri, protagoniste du

²⁰ Voir, à ce sujet, l'ouvrage de Vincent Descombes *Le même et l'autre* (Paris, Les Editions de minuit, 1979) dans lequel l'auteur analyse l'héritage de la pensée française sur l'altérité. En ce qui concerne l'apport de l'analyse socio-philosophique, voir le livre de Gilles Lipovetsky *L'ère du vide* (Paris, Editions Gallimard, 1983).

²¹ Dans l'œuvre gombrowiczienne il n'est jamais question d'« un Dieu absolu dans le haut des cieux. Mort pour moi ce genre de Dieu »- annonce Gombrowicz dans son *Journal I* : 378. Cependant, la question d'une force divine traverse ses textes fréquemment. On verra par la suite de cette étude que le caractère divin de l'humain, souvent souligné, comme « En vérité, je ne vois guère de raison pour que l'angoisse métaphysique de ce temps ne s'exprime pas dans une divinisation de l'homme, du moment que Dieu nous fait défaut. » (*Journal I* : 597) n'est qu'une tentative, car le divin n'est lié ni à l'humain, ni à l'interhumain. On le comprendra au fur et à mesure de notre réflexion.

Mariage, dans lequel il rejette catégoriquement toute croyance et demande l'apparition de l'homme. Cet Autre lui est nécessaire, voire vital pour qu'il puisse prendre la place de Dieu et se conférer à lui-même le sacrement du mariage. Henri récite:

Henri- (...)

Je ne crois pas à la Raison ! en Dieu non plus !

Plus de Dieux, assez ! Donnez-moi l'Homme !

Qu'il soit comme moi, trouble, inachevé, informulé, obscur et embrouillé

Pour que je danse avec lui ! Que je m'amuse !

Que je lutte avec lui !

Que je feigne devant lui ! Que je lui fasse des grâces

Et que je le violente, que j'en tombe amoureux, qu'en lui

Je me forge, que je me forge toujours neuf,

Que je devienne lui et qu'en même temps

Je célèbre moi-même ma propre noce dans

l'église des hommes! (1982 :223-224)

Dans cette scène Henri demande l'apparition d'un être qui représenterait l'humanité entière, un homme à la hauteur d'un Dieu.²² Avec cet Autre, comparable à lui - « qu'il soit comme moi » - Henri prévoit une interaction spéciale qu'il appelle « l'église des hommes » où tout devait être possible - l'amusement, la danse, la lutte, l'amour, même la violence et la célébration de son propre mariage. On voit dans le sujet un désir quasiment passionnel de rencontrer l'Autre, comme si sans sa présence il ne pouvait point fonctionner.²³ Remarquons encore que le dernier souhait évoqué suggère fortement le désir de créer, dans cette interaction avec autrui, la puissance divine, d'autant plus que le mot polonais utilisé dans la pièce « ślub » (traduit « noce ») ait une signification plus large qu'en français. D'une part, il signifie le mariage, d'autre part, le serment. Alors, le désir en question - « que (...) je célèbre moi-même ma propre noce dans l'église des hommes » - est une métaphore d'une entrée beaucoup plus générale qu'Henri doit effectuer dans le monde. On y comprend alors qu'un être solitaire ou isolé ne possède aucun poids, seule l'interaction avec l'Autre crée une puissance qui peut avoir une dimension divine.

Certes, l'Autre paraît nécessaire, voire indispensable pour créer quelque chose de très puissant et unique. De plus, l'écrivain considère cette relation comme la seule force vitale qui

²² Dans la traduction française, l'homme apparaît ici en majuscule, ce qui ne correspond pas au choix gombrowiczien dans le texte original, même si ce mot reste essentiel dans ce fragment.

²³ Le fragment en question: « Que je lui fasse des grâces, et que je le violente, que j'en tombe amoureux, qu'en lui je me forge, que je me forge toujours neuf, que je devienne lui (...) » devrait être traduit par ceci : « que je le charme, que je le viole, que j'en tombe amoureux, qu'en lui je me forge toujours neuf, qu'en lui je gonfle et ainsi en gonflant (ma proposition) ». Le texte original évoque plus clairement le désir érotique face à l'Autre, derrière lequel se masque l'homosexualité du moi gombrowiczien.

sera reconnue dans le futur et qui sera la seule capable de déterminer l'humain moderne. Le fragment suivant décrit cette nouvelle vision du monde:

(...) ce n'est que sur le cadavre de toutes ces visions du monde que pourra naître une troisième vision: l'homme en rapport avec un autre homme, et concret - moi par rapport à toi, avec lui ...

L'homme à travers l'homme. L'homme par rapport à l'homme. L'homme créé par l'homme. L'homme augmenté par l'homme.

Est-ce de ma part une illusion si je vois là une réalité aussi nouvelle, et secrète?

(*Journal I* : 54)

Selon Gombrowicz, cette nouvelle réalité apparaîtra comme la seule acceptable car l'homme individuel n'aura aucun pouvoir et ne vaudra rien. Il ne prendra le poids qu'en relation avec son prochain, seulement un Autre lui permettra aussi bien de créer le monde que d'exister en tant qu'individu, puis d'évoluer et d'agir. L'homme existera seulement: « à travers », « par rapport à », « créé par », « augmenté par », c'est-à-dire uniquement en relation étroite et directe avec son prochain. Ou encore l'homme sera cerné dans la Forme, cette dernière fabriquée avec les autres dans « l'église interhumaine ».

La Forme avec un F majuscule, à laquelle l'individu est soumis, représente le deuxième principe clef pour Gombrowicz; elle est à la base de tout, même s'il ne nous sera jamais donné de l'appréhender de façon claire.²⁴ Elle représente tout comportement auquel l'homme se conforme lui-même pour exister et être accepté, autrement dit ce sont les traditions, la structure sociale, l'art, la religion, les sciences, l'écriture. Il semble que c'est une espèce de résultat construit et complexe qui se produit dans « l'église terrestre », une tyrannie et énergie que le sujet gombrowiczien essaie de déboulonner. Mais c'est aussi une force créatrice profondément impénétrable qui cache d'innombrables possibilités de formes toujours nouvelles et à chaque fois plus surprenantes.²⁵

Gombrowicz développe cette idée dans toute son œuvre commençant par son roman majeur *Ferdydurke*. Dans cet ouvrage, le narrateur déclare passionnément:

Mais dans la Réalité voici ce qu'il est: l'être humain ne s'exprime pas d'une façon directe et conforme à sa nature, il passe toujours à travers une forme définie. Cette forme, ce style, cette manière d'être ne viennent pas seulement de lui-même, mais lui sont aussi imposés de l'extérieur - et voilà pourquoi le même individu peut s'extérioriser sagement ou au contraire sottement, sanguinairement ou angéliquement,

²⁴ La Forme, comme concept, est évoquée chez Gombrowicz toujours par un F majuscule. Je conserve ce choix dans mon étude. Voir aussi, au sujet de la Forme et sa non-définition, l'article de J. Decottignies « Mes aventures avec la forme » (in *Witold Gombrowicz*, Revue des Sciences Humaines, 1995-3 : 11(18)-34).

²⁵ Dans la suite de mon travail (chapitre V), je comparerai le concept gombrowiczien de la Forme avec l'instance freudienne du surmoi.

avec ou sans maturité, en fonction du style qui lui échoit et de sa dépendance à l'égard d'autrui. (...) nous passons notre temps, nous, à la poursuite de la forme, nous nous battons avec d'autres hommes pour un style et un genre de vie; que nous allions en tram, conduisons une voiture, nous amusons, nous reposons ou faisons des affaires, toujours et en toute circonstance nous cherchons la forme, nous jouissons ou nous souffrons par elle, nous nous plions à elle ou nous la violons et la brisons, ou nous la laissons nous recréer, amen.

O puissance de la Forme ! Par elle meurent les nations. Elle provoque des guerres. Elle fait surgir en nous quelque chose qui ne vient pas de nous. Si vous l'ignorez, vous ne pourrez jamais expliquer la sottise, le mal, le meurtre. C'est elle qui commande nos plus infimes réactions. C'est elle qui se trouve à la base de la vie collective.²⁶

Comme on le voit dans cette déclaration de principe, la dépendance de l'homme de son autrui est essentielle pour comprendre la conception de l'homme, lui, toujours dépendant du monde extérieur, c'est-à-dire des autres dans « l'église terrestre » et de la Forme. Ainsi, créé artificiellement et à chaque fois différemment, l'homme gombrowiczien ne peut être jamais authentique (ou nu). L'éventail de possibilités se tend à l'infini, « sage ou sot selon les circonstances », ce qui fait sous-entendre que l'humain peut être imprévisible, étranger, peut-être même dangereux à soi-même. Il ne maîtrise ni ses actes, ni ses paroles; tout lui est imposé de l'extérieur par la Forme. On peut évidemment s'amuser avec elle, la violer ou combattre, ce que j'analyserai par la suite, mais jamais pour une longue période car elle seule a la possibilité de recréer l'homme à nouveau.

Le passage cité est d'autant plus pertinent qu'il présente, à nouveau, le pouvoir quasi divin de la Forme. D'abord, l'énumération rythmique de ses bénéfiques et pouvoirs terminée par le mot « amen » évoque une prière louable, puis l'apostrophe « O puissance de la Forme » nous fait déduire que le sujet traite la Forme avec beaucoup de respect.²⁷ Elle dirige notre quotidien extérieur et intérieur, elle est à l'origine de toute vie comme une force surhumaine, voire divine. On remarque que dans ce cadre l'humain ne peut jamais exister sans elle. Il n'est qu'une fonction des tensions que la vie crée et qui se créent entre les autres hommes. Ce constat est résolument douloureux puisqu'il dit qu'en définitive l'homme, éternellement pétri par la culture jusque dans le fond de son intimité, n'a l'accès qu'à la liberté aliénante et sclérosante dans ce que Gombrowicz appelle « l'église interhumaine ». Remarquons seulement à cette occasion que la notion du moi dans la théorie freudienne annonce à peu près le même diagnostic. L'autonomie de ce moi central, menacé triplement par la réalité d'un

²⁶ W.G. *Ferdydurke*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 1995: 118-119.

²⁷ L'apostrophe, je rappelle, est une figure rhétorique qui consiste à interrompre le discours et à adresser la parole à quelqu'un ou quelque chose de façon inattendu. Voir la définition complète dans le dictionnaire *Gradus. Les procédés littéraires* de Bernard Dupriez (Paris, Union générale d'Éditions, 1984 : 65-68). Dans le cas analysé, l'orateur s'adresse soudainement à la Forme.

côté, par les revendications du « ça » de l'autre, et par la censure du « surmoi » troisièmement, n'est que relative.

Il reste à voir comment tout ce qui se crée entre les humains - les relations, les situations, les formes prévues et imprévues, comment tout cela fait naître une divinité et quel est le véritable caractère de « cette église terrestre » à laquelle les humains doivent se soumettre. Dans « l'idée du drame », une préface écrite pour sa pièce *Le Mariage* (1982 :105), Gombrowicz redéfinit explicitement l'un des thèmes constitutifs de son œuvre:

L'individu est dépendant de ce qui se crée « entre » les hommes et il n'est pour lui d'autre divinité que celle qui naît des hommes. Telle est justement cette église terrestre qu'Henri découvre en songe. Les humains s'y unissent en certaines formes de Douleur, d'Effroi, de Ridicule ou de Mystère, en de mélodies et rythmes imprévus, en des relations et situations absurdes; se soumettant à cela, ils sont créés par ce qu'ils ont créé eux-mêmes. Dans cette église terrestre, l'esprit humain adore l'esprit interhumain.²⁸

L'adoration de « l'esprit interhumain » par les humains signifie encore une fois que l'Autre, grâce auquel l'interaction peut naître, est existentiel et essentiel pour l'homme. Dans ce sens, le concept gombrowiczien de « l'église terrestre » n'est pas sans rappeler celui de Sartre nommé « le regard d'autrui » ou celui de Lévinas appelé « l'accueil du visage » auxquels tout être humain est soumis.²⁹ Pour ces trois penseurs du vingtième siècle, on le verra dans cette étude, l'homme n'a l'accès à soi-même que grâce au fait que son existence est liée à l'existence de l'Autre. Il faut préciser aussi qu'avant de parler de l'existence collective constituée par les autres dans « l'église terrestre », il s'agit chez Gombrowicz, comme chez Lévinas et Sartre, de l'existence singulière d'un seul être dans la position de face à face.

Revenons à présent aux idées esquissées plus haut qui décrivent et définissent cette interaction divine des relations interhumaines. Elles sont premièrement comparées à « de mélodies et rythmes imprévus », puis qualifiées d'absurdes, ridicules, douloureuses et effrayantes ce qui les met dans une lumière sombre, voire totalement négative. Elles provoquent les sentiments péjoratifs invoquant l'inconnu, la peur et l'absurdité. On en déduit qu'elles n'apportent rien de positif, qu'elles ne peuvent pas être consciemment dirigées par leurs auteurs, qu'elles sont plutôt les résultats d'une force inconnue, a priori négative. Remarquons encore qu'en mettant quelques substantifs en majuscule, l'instance narratrice

²⁸ W. Gombrowicz, *Ivonne, princesse de Bourgogne, Mariage* in Théâtre I (traduit par K.A.Jeleński, G.Serreau, K.Chanska, G.Sédir, Paris, Ch. Bourgois Editeur, 1982 : 105).

²⁹ Il s'agit de *L'être et le néant* de de J.P.Sartre : « Le chemin d'intériorité passe par l'autre. » (Paris, Gallimard, 1943 : 284) et de la thèse lévinassienne élaborée dans toute son œuvre qui dit que dans le « face à face » avec le visage, le Même perd l'avidité de son regard et peut enfin sortir de son égoïsme. Cependant, dans « l'accueil du visage » chez Lévinas s'instaure forcément un rapport éthique avec Autrui, ce qui marque une différence avec la conception gombrowiczienne de « l'église terrestre », différence que j'analyserai plus tard. A propos de Lévinas, voir l'étude de S. Plourd *Emmanuel Lévinas. Altérité et responsabilité* (Paris, Editions du Cerf, 1996).

ridiculise les grands sentiments humains qui se créent mutuellement entre les hommes.³⁰ Cependant la chose la plus frappante, que le narrateur souligne dans ce fragment, est que ces relations déterminent l'homme en le soumettant à ses lois. L'homme paraît donc, non pas comme le maître de sa production, mais au contraire, comme un être assujéti par elle.

Avant d'entamer le problème de la soumission du sujet gombrowiczien, il faudrait encore s'interroger sur l'expression choisie par Gombrowicz. Pourquoi parler de « l'église interhumaine » ? Le deuxième terme se comprend facilement tandis que le premier paraît problématique dans une œuvre qui critique ouvertement la religion et l'église en général.

La divinité sans visage

Afin de comprendre ce choix et répondre à la question posée plus haut, je me propose de suivre le raisonnement de l'instance narratrice:

Là, je rejoint la doctrine catholique. Je partage son sentiment aigu de l'enfer inhérent à la nature humaine et sa crainte de l'excessive dynamique qui anime l'homme. (...) En se méfiant ainsi de l'homme, l'Eglise m'est devenue plus proche ; (...) L'Eglise a peur de l'homme et j'en ai peur, moi aussi. (...) L'Eglise autant que moi-même, nous prônons le dédoublement de l'homme - l'Eglise en y distinguant l'élément divin et l'élément humain, et moi, la vie et la conscience. (*Journal I*, 1995 :73)

Ce qui surprend ici ce sont les comparaisons, provocantes par ailleurs, qui mettent en évidence les similitudes entre lui, incroyant et l'église catholique ou, pour être plus juste, entre ses principes existentiels et les dogmes religieux de l'église. Mais si l'on analyse bien les comparaisons en question, elles ne sont pas très profondes. En fait, elles ne consistent qu'à remarquer la méfiance de l'homme essentiellement mauvais (« l'enfer (est) inhérent à la nature humaine ») comme élément commun liant les deux comparés, alors que cet argument peut être valable dans beaucoup d'autres domaines. Il semble alors qu'il faut prendre ces paroles un peu différemment.³¹

Tout d'abord, il faut signaler que l'univers gombrowiczien, dépourvu de Dieu - garant de l'ordre sur terre, n'est tout de même pas l'espace athée. La fréquence de certains termes comme divin, Dieu, sacré, divinité, absolu, au-delà, qui apparaissent tout au long de son œuvre, n'est pas habituelle dans les réflexions de quelqu'un qui, soi-disant, ne s'occupe plus de la question du divin et se proclame incroyant. Gombrowicz cherche incontestablement à comprendre la frayeur de l'existence, il a besoin de l'ordre supérieur et du sens, d'où

³⁰ Les majuscules des substantifs chez Gombrowicz semblent personnifier les forces du mal.

³¹ Il est évident que Gombrowicz, venant d'un pays et d'une famille à forte tradition catholique, connaissait parfaitement les valeurs spirituelles et les dogmes de l'église catholique.

l'ambiguïté de ses affirmations à ce sujet. Il reste à découvrir le caractère et la puissance véritable de cet ordre divin.

Avant de se pencher sérieusement sur cette problématique, remarquons d'abord que la Forme, qui représente une espèce de construction complexe réalisée grâce aux relations « interhumaines », a été traitée dans *Ferdydurke* et dans d'autres œuvres avec un respect digne d'une divinité.³² Puis, comme je le montrerai par la suite, les héros gombrowicziens (Frédéric de la *Pornographie*, Witold du *Cosmos*, Henri du *Mariage*) se comportent souvent comme un démiurge en créant et en détruisant selon ses envies. On peut en déduire qu'à première vue la question du divin est liée à l'humain et l'interhumain, ce que, d'ailleurs, le narrateur affirme tout au long de son énonciation.

A ce sujet, j'aimerais mentionner une analyse philosophique de Leszek Nowak intitulée *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi* (Gombrowicz. L'homme en relation avec les hommes) où l'auteur, en s'interrogeant sur la question de Dieu interhumain chez Gombrowicz, affirme ceci:

Dieu Interhumain, c'est ce qui permet aux hommes de coexister aussi bien dans les mesures négatives que positives de la Forme. (...) c'est une naissante gravitation sociale. (...) Une Forme des formes sociales. [Il] n'est pas un être transcendant puisqu'il ne dépasse pas le monde humain. (...) C'est un être réel, seulement de nature sociale.³³

En effet, cela peut paraître ainsi si on prend les paroles du maître au premier degré de l'énonciation. Cependant, l'analyse textuelle nous montrera que l'espace du divin est lié à tout autre chose qu'à l'humain et à « la naissante gravitation sociale » qui se crée dans « l'église terrestre », comme le propose Nowak. Bien au contraire. La divinité gombrowiczienne doit obligatoirement dépasser le monde humain.

Cette affirmation prend toute son ampleur lorsqu'on découvre, par exemple, que l'emprise de l'église interhumaine ne soumet pas tout homme à ses principes. C'est comme si, pour les peu nombreux, il existait une possibilité d'échappement à ce principe. A cet égard, on lit dans le *Journal I*:

Si seulement je pouvais, moi, ou moins, en tant que personne, fiché le camp, échapper à l'Idée, établir ma demeure dans cette autre église faite d'hommes ! Si je pouvais m'imposer à moi-même d'une telle divinité, et ne plus me soucier d'absolu, me contenter de sentir au-dessus de moi, pas trop haut, à peine un mètre au-dessus de ma

³² Certes, c'est une force puissante, nommée divine, cependant au lieu de proposer quelque chose de positif, on le verra, elle n'est finalement qu'une tyrannie diabolique.

³³ Leszek Nowak, *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi* (Gombrowicz. L'homme en relation avec des hommes), Warszawa, Prószyński i S-ka, 2000 (ma traduction du fragment).

tête, ce jeu de forces créatrices, engendrées par nous comme le seul Olympe accessible, et l'adorer. (...) Jamais je n'ai réussi à me prosterner; toujours, entre le Dieu interhumain et moi, le grotesque prenait la place de la prière ... (1995 : 599)

Cet aveu suggère d'abord un écart existentiel qui sépare l'instance narratrice des autres hommes. On y constate avec stupéfaction qu'il lui est impossible de s'imposer à soi-même cette divinité interhumaine afin de la mettre sur un piédestal et l'adorer. Devant sa création, le narrateur est incapable de s'agenouiller et prier. C'est alors une divinité que lui-même peut ignorer. Il faut en déduire que certains hommes, dont le narrateur fait partie, peuvent échapper à l'emprise de l'église terrestre, par conséquent, le Dieu interhumain fabriqué sur terre ne possède pas la totalité du pouvoir sur l'humanité. Il n'est donc pas omnipotent. Cette remarque fait sous-entendre que l'espace du divin doit dépasser le monde humain, au moins dans certains cas. Ce fait devient plus clair lorsqu'on découvrira, dans le sous-chapitre suivant, la nature immorale et non pas morale de cette église terrestre.

La quête de l'absolu non-religieux doit donc se poursuivre et c'est la raison pour laquelle le narrateur gombrowiczien ressent constamment en lui-même le besoin de s'interroger sur sa nature, comme ici, lorsqu'il constate: « ce n'est pas moi, mais bien ce qui se passe en moi qui réclame Dieu » (*Journal I* : 372).³⁴ Il a clairement besoin de donner un sens à tout ce monde qui se disperse continuellement sous son regard et dans sa pensée. Il y a pour Gombrowicz « une sorte de mise en relation multiple » qui suit « une trajectoire dans le chaos » (*Journal II* : 482). Il affirme que « dans la vie il y a des coïncidences indiscrettes qui révèlent une tendance cachée ... ce hasard, à mon avis, n'en est pas vraiment un » (*Journal II* : 548). Ces constatations et beaucoup d'autres annoncent que d'après l'instance narratrice tout ne vient pas du hasard, que tout ne se laisse pas expliquer et démontrer raisonnablement. Il y a parfois des chemins déjà façonnés qu'on doit respecter, il y a des forces cachées, encore impénétrables par l'esprit, qui établissent un ordre à suivre, il y a aussi des coïncidences qui échappent totalement à l'esprit fini de la compréhension humaine.³⁵

Jean-Pierre Salgas, un critique français, qualifie Gombrowicz d'un « athée radical » qui « ne cesse de poser une question : comment relier (les parties du corps, de la société, du monde, dans un tout) sans *religion* ? Si Dieu est mort, que deviennent les identités anciennes ? (...) quelle littérature écrire ? »³⁶ Salgas parle de « l'athéisme généralisé » pour souligner que l'œuvre gombrowiczienne déborde la sphère religieuse pour s'étendre aussi sur les croyances laïcisées. Mon opinion est plus mitigée à ce sujet. Selon moi, Gombrowicz-

³⁴ *L'Encyclopédie philosophique universelle* définit Dieu comme « Etre suprême, éternel, infini, immuable, omniscient, omnipotent, possédant toutes les perfections, indépendant et bon, par lequel toutes choses visibles et invisibles ont été produites. » (Les Notions philosophiques, tome 2, Presses Universitaires de France, Paris, 1990 : 646). Chez Gombrowicz il s'agira de définir une expérience humaine de l'absolu appelé divin, la nature duquel je développerai au fur et à mesure de mon analyse.

³⁵ Cette constatation suggère l'analogie de la pensée gombrowiczienne avec les méditations mystiques, entre autre - la loi karmique du bouddhisme que je présenterai dans le chapitre II en analysant la souffrance.

³⁶ Jean-Pierre Salgas, *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé* (Paris, Seuil, 2000 : 16).

narrateur, c'est-à-dire l'instance projetée, n'est certainement pas un athée bien qu'il l'ait affirmé plusieurs fois.³⁷ Il n'oubliait jamais la transcendance, il réfléchissait et construisait son monde comme si, sans se nommer ainsi, il était partiellement un déiste, c'est-à-dire quelqu'un qui admettait l'existence d'une force suprême qui transcenderait l'homme et serait aussi l'énergie de l'univers en refusant d'appliquer toute détermination précise, rejetant les dogmes, les pratiques, la révélation.³⁸ Par contre, en ce qui concerne l'extension de son entreprise sur les domaines non-religieux, je souscris entièrement à l'opinion de Salgas.

Mon analyse s'accorde davantage avec la proposition de Janusz Margański, un spécialiste littéraire polonais qui, dans son livre *Gombrowicz wieczny debiutant* (Gombrowicz un éternel débutant), affirme pertinemment:

(...) l'anéantissement de Dieu n'annule pas la transcendance, mais seulement la décale, ainsi le discours créé pour évoquer le Dieu se développe constamment comme s'il évitait cette question, alors que celui qui nie l'existence de Dieu interpelle sans cesse les moyens qui, dans la tradition, devaient justement affirmer son existence.³⁹

Certes, la transcendance gombrowiczienne existe, mais s'avère décalée car elle ne se réfère pas traditionnellement à un Dieu-Absolu, garant de l'ordre, des valeurs, de l'existence. Je souscris entièrement à cette affirmation, même si l'analyse de Margański ne développe plus cette piste de lecture.

En revanche, Jerzy Jarzębski, un autre spécialiste de Gombrowicz en Pologne, examine plus amplement la question de l'athéisme ambigu de Gombrowicz. Dans son article « Trudno być Bogiem » (Il est difficile d'être Dieu), l'auteur affirme que le Dieu gombrowiczien est « un outil, un point de repère, un terme qui sert à communiquer, à établir les valeurs socialement admises », que « dans le monde athéiste gombrowiczien, Dieu (...) décide si le monde nous semblera monstrueux, plein d'aberrances sauvages ou plutôt l'espace

³⁷ Affirmant qu'il est incroyant dès son enfance, Gombrowicz ne cesse d'avoir une attitude ambivalente sur ce sujet. Il affirme par exemple : « Dieu. Rien à faire. Comment pourrais-je rêver à un Dieu absolu dans le haut des cieux, un Dieu de style ancien ? Mort pour moi, ce genre de Dieu, mort réellement (...) Un autre Dieu reste toujours possible ; un Dieu - moyen de fortune, chemin et pont conduisant jusqu'à l'homme. » (*Journal I* : 378). Par ailleurs, il s'oppose nettement aux athées en se mettant dans un autre camp : « Décidément, je ne vous comprends pas, athées ». (*Journal I* : 597). Une lettre à sa sœur Réna, datée du 23 octobre 1957, révèle également cette ambiguïté : « En aucun cas le catholicisme ne peut nous séparer, moi-même je ne suis pas si éloigné de ces problèmes, mieux encore je pense que sans aucun doute tu as raison d'être catholique (...) Je puis dire que lorsque je pense à ta vie et aussi à ta personnalité, telle qu'elle s'est formée, j'entre moi-même dans les catégories de la foi, pour la raison que je respecte le besoin même qui crée la foi, cette nécessité qui se trouve à sa base. » *Gombrowicz, vingt ans après* (Paris, Christian Bourgois, 1989 : 306)

³⁸ J'utilise ici le terme « déiste » bien qu'il ne me satisfasse pas entièrement pour définir la position gombrowiczienne, d'où le mot modificateur « partiellement ». Voir la définition du déisme dans l'ouvrage de R. Popkin en A. Stroll *Filozofia* (Poznań, Zysk i s-ka, 1994 : 295) ou dans *Les mots de la philosophie* d'Alain Lercher (Paris, Editions Belin, 1985 : 96).

³⁹J. Margański *Gombrowicz wieczny debiutant* (Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001 : 110-111, ma traduction du fragment).

dans lequel se réalise l'idée d'un ordre supérieur». ⁴⁰ L'idée de l'espace me convient parfaitement.

De plus, tout ce qui se réalise chez Gombrowicz sur terre, j'adhère totalement à la remarque de Jarzębski, est lié plutôt au diabolisme. Continuant sa réflexion le critique écrit:

Le monde plein de douleur sans raison des êtres vivants s'avère insupportable, c'est une sorte de blague diabolique jetée au visage de notre besoin d'ordre moral. (193)

Cette proposition rejoint complètement ma vision de cette problématique. Pendant la conférence littéraire consacrée à Gombrowicz, qui a eu lieu en mai 2005 à la Faculté de la slavistique de l'Université d'Amsterdam, présidée par Willem Weststeijn, j'ai présenté une étude intitulée « Les forces divines doublées du Mal » dans laquelle j'ai fortement insisté sur le fait que toutes les divinités terrestres de Gombrowicz se caractérisent non pas par la bonté, qui serait logique et adéquat à l'idée du divin, mais par la méchanceté, l'immoralité et le diabolisme, c'est-à-dire son contraire. J'y avance alors une hypothèse que si Dieu devait exister dans l'univers fictif gombrowiczien, il serait obligatoirement méchant et diabolique. ⁴¹ L'espace du divin (sans qu'il soit religieux) existe donc clairement au-delà du terrestre et interhumain. C'est nécessairement un lieu transcendant qu'on déterminera au fur et à mesure de ce travail.

Ainsi, d'une part, l'Autre, on vient de le voir, confère premièrement le pouvoir au sujet en lui permettant d'exister, puis de créer l'univers et la Forme. D'autre part, il le limite et le soumet à soi. A présent, on analysera précisément le côté dangereux et immoral du concept de « l'église terrestre » afin de comprendre les raisons de la soumission qu'il impose au sujet.

La soumission du moi au regard d'autrui. Le « me voici »

Comme tout s'accomplit à travers la Forme que l'individu crée dans la zone de l'« interhumain », les hommes s'imposent mutuellement les manières de parler, d'agir, de vivre, d'être. Chaque individu déforme ses prochains tout en étant déformé réciproquement par eux. L'homme gombrowiczien n'est donc pas « seulement inséré dans un ensemble d'autres hommes, mais « 'chargé' par eux tel un accumulateur, inspiré par eux. » (*Journal I* : 207) Comment peut-on comprendre l'épithète « chargé » dans ce contexte?

L'individu « chargé » des autres signifie ici l'homme qui ne comporte en soi que les idées et les valeurs appartenant aux autres. Il n'est pas seulement déterminé par les autres dans « l'église terrestre » mais en plus il ne possède que ce de quoi les autres le remplissent.

⁴⁰ Jerzy Jarzębski «Trudno być bogiem » in *Podglądanie Gombrowicza* (Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2000 : 191-203 (192-193)).

⁴¹ Voir mon article « Les forces divines doublées du Mal » (in *Russian Literature* LXII 2007 I : 469-478).

Son identité, sa manière de penser, parler, agir lui sont attribuées, rien ne lui appartient personnellement. Dans son livre *Gombrowicz, écrivain et stratège* Joanna Peiron remarque que l'unique liberté de l'homme créé par les autres « consiste à se déformer, à choisir qui va le créer (...) ». ⁴² Mon opinion est plus mitigée car pour moi l'homme façonné dans l'église terrestre ne choisit absolument rien, ce que j'aborderai en analysant de différentes gueules de Jojo, le personnage principal du roman *Ferdydurke*. L'Autre en face duquel le moi se trouve, y compris le lecteur, apparaît par hasard, sans aucune influence du sujet, tandis que cet Autre peut le créer comme cela lui plaît. Le sujet ne s'expose pas aux yeux de l'Autre, ce qui sous-entendrait la réalisation active de sa volonté. Au contraire, il est en position passive car il est exposé, c'est-à-dire il ne peut exister que selon les circonstances et l'envie de celui qui le crée devenant tantôt diable, tantôt ange. Cette constatation implique inévitablement une réalité tout à fait nouvelle. C'est justement cette position de la révoltante passivité face à la totale dépendance de l'Autre qui provoque son drame.

Afin de justifier cette idée, je cite un fragment du *Journal I* où le caractère purement hasardeux de l'apparition de l'Autre est parfaitement exposé:

(...) l'homme est aussi l'œuvre d'un individu, un autre lui-même, rencontré par hasard, n'importe quand. Dans la mesure où moi, je suis en permanence *pour autrui*, conçu pour être vu par autrui, doté d'une existence définie uniquement par quelqu'un et pour quelqu'un, et où j'existe en tant que forme, à travers autrui. (484)

L'homme existe, dit Gombrowicz dans ce passage, « *pour autrui* », c'est-à-dire pour être vu et pénétré par lui comme un objet exposé que les spectateurs doivent voir. ⁴³ Cette exposition du Même aux yeux de l'Autre est aussi remarquée par Markowski qui souligne: « Nous sommes exposés publiquement, un Autre nous expose (...) et ainsi il nous dépossède du contrôle sur nous-mêmes ». ⁴⁴ En aucun cas il ne peut être donc question de liberté du sujet face à la rencontre de l'Autre suggérée par Peiron.

Il faut encore remarquer que la gueule que l'Autre m'attribue ne peut être que terriblement négative. Ainsi le sujet doit s'en méfier, tout comme Gombrowicz se méfie du peintre qui fait son portrait:

Plusieurs fois j'ai posé pour des peintres chaque fois avec inquiétude, à cause de ce regard étranger glissant sur ma forme, à cause de ma transformation en proie sous ces

⁴² Joanna Peiron *Gombrowicz, écrivain et stratège*, Paris, L'Harmattan, 2002 : 152.

⁴³ Je remarque ce point pour éviter les malentendus qui pourraient venir du fait qu'en général on associe la pénétration à la sexualité. Chez Gombrowicz, comme chez Proust, la pénétration sexuelle paraît inenvisageable. Le mot « pénétration » j'utilise alors dans mon étude comme synonyme du transpercement (langagier ou visuel) produit par l'Autre.

⁴⁴ Markowski (2004 : 42, ma traduction du fragment)

yeux attentifs, tendus, presque trop vigilants... Et lui là-bas, derrière son chevalet, qui faisait de moi ce qui lui plaisait. (*Journal I*, 1995 : 554)

On note ici, en effet, que les « yeux attentifs » du peintre et son « regard étranger » provoquent de l'inquiétude, de la honte aussi car, semble-t-il, la vue du peintre a le pouvoir de pénétrer le sujet sans aucune pudeur. Elle peut le rendre totalement transparent et par là vulnérable, ce qu'on voit lorsque Gombrowicz avoue se sentir capté comme une « proie » dans les mains d'un chasseur. On peut en déduire que le sujet ne veut pas montrer à l'Autre ce qui se passe en lui comme s'il avait peur de dévoiler son intérieur, c'est-à-dire comme s'il avait peur d'exister sans recours à l'artifice. Au lieu de montrer comment il est véritablement, comment est son intérieur, le sujet ne permet pas qu'on devine ce qui se passe en lui. N'est-ce pas là un paradoxe ?

Certes, cela peut paraître absurde, mais cette crainte trouve ses raisons. Tout d'abord, l'homme dépendant de l'Autre ne peut jamais avoir une confiance en son prochain. « Ce qu'un autre a en tête » - affirme le narrateur du *Cosmos* (1966 : 197), est inconnu et totalement imprévisible, par conséquent il convient de s'en méfier et de garder les distances nécessaires. L'Autre, qui me fabrique comme cela lui plaît, peut se montrer extrêmement dangereux. Sa pénétration n'est jamais innocente, mais au contraire, elle possède bien un but et ce but est clairement négatif.⁴⁵

Selon Gombrowicz, l'Autre veut avant tout « manigancer quelque chose » contre le sujet, lui causer des « misères », se moquer de lui, le tromper, trahir ou encore torturer, comme en témoignent de nombreux fragments. Voici deux exemples:

Henri- (...) Qui sait ce que cet homme

Pense

Chez lui, là -bas...

(...) Il est possible que chez lui

Il se moque de moi

Il me trompe... avec lui... avec elle... Ah les

Traîtres!

Ils me trahissent! (*Le Mariage*, 1982 : 197-198)

(...) mais ce que je désire avant toute chose, c'est qu'autrui évite de me mordre, de me torturer et me couvrir de crachats. (*Journal I*, 1995 : 72)

Dans le premier fragment on retrouve la description négative de ce rapport avec l'Autre: « il se moque de moi », « il me trompe », puis la désignation « traîtres », étant fortement péjorative, accuse l'Autre de malhonnêteté et de méchanceté vis à vis du sujet. Dans le

⁴⁵ Le caractère négatif de la divinité interhumaine apparaît ici pour la deuxième fois. Je reviendrai plus amplement sur ce point dans le sous-chapitre suivant.

second, on remarque le désir du narrateur d'être épargné par l'Autre qui peut, selon lui, le « mordre », « torturer », « couvrir des crachats ». Ces trois verbes liés à la rencontre du prochain suggèrent résolument que l'épreuve de l'Autre se veut non seulement négative, mais surtout inquiétante, dangereuse, voire diabolique. C'est un contact fortement douloureux aussi bien physiquement que psychiquement.

Soulignons aussi que dans l'univers déterminé par « l'église terrestre » que l'instance narratrice nous présente tout au long de son récit, on ne trouve nullement la compassion ou la clémence. Il n'est jamais non plus question d'un quelconque attachement affectif entre les hommes. Il n'y a ni amour, ni vraie amitié, ni bonté paternelle.⁴⁶ Le sujet gombrowiczien est incapable de s'attacher émotionnellement à l'Autre bien que ce dernier lui soit indispensable pour exister. L'Autre ne lui est donc jamais favorable comme si, par sa nature, il n'était pas seulement indifférent et émotionnellement insensible, mais aussi profondément mauvais.⁴⁷

Ce rapport négatif avec autrui impose ici, de manière évidente, la comparaison avec la conception du « regard d'autrui » dans la philosophie de Sartre que le philosophe expose dans son livre *L'être et le néant*. Sous l'influence directe de Heidegger, le raisonnement sartrien se fonde tout entier sur la distinction de l'être entre deux régions radicalement opposées, « deux régions incommunicables » (30) qui sont: l'être en soi et l'être pour soi. Le premier, « l'être en soi » se caractérise par une identité absolue, il est si bien enfermé en lui-même qu'il n'a de rapports avec rien, même pas avec lui-même.⁴⁸ N'ayant aucune relation il ne peut pas apparaître et être connu. Par contre, l'être pour soi, c'est-à-dire une région de la conscience, qui est une antithèse de l'être en soi, doit nécessairement avoir une relation avec autrui. Sartre nous propose de considérer l'Autre comme le moi qui n'est pas moi. Ce « ne-pas » qui indique le néant est une structure fondamentale de toute relation entre autrui et moi; c'est même, selon Sartre, l'« absence première de relation »⁴⁹. Selon lui, l'homme est cet être par qui le néant vient au monde. Dans cette relation la honte apparaît comme un sentiment immédiat. Sartre dit:

(...) j'ai honte de moi tel que j'apparais à autrui (...) car c'est comme objet que j'apparais à autrui. » (260)

⁴⁶ Voir, sur cette question, les analyses de Jarzębski exposées dans *Gra w Gombrowicza* (Warszawa, PIW, 1982).

⁴⁷ Voir ici aussi la citation où les humains s'unissaient « en certaines formes de Douleur, d'Effroi, de Ridicule ou de Mystère ». (« L'idée du drame »: 105) Il n'y a aucun sentiment affectif entre les hommes, non seulement dans ce fragment, mais dans tout son univers fictif.

⁴⁸ En parlant de ce concept Sartre dit : « Il ne connaît donc pas l'altérité: il ne se pose jamais comme autre qu'un autre être; il ne peut soutenir aucun rapport avec l'autre » (*L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943:33). Dans son roman *La nausée*, l'être en soi est une pâte massive et absurde dont on peut seulement constater la présence, ressentie par Antoine Roquentin comme malaise accablant qu'il appelle la nausée. (*La nausée*, Paris, Gallimard, 1938).

⁴⁹ *L'être et le néant* (1943 : 269). Sartre affirme la dualité de l'être en l'être (qui est) et en néant (qui n'est pas), le néant étant postérieur.

Puis, plus tard, le philosophe continue:

La honte pure n'est pas sentiment d'être tel ou tel objet répréhensible mais, en général, d'être *un objet*, c'est-à-dire de me *reconnaître* dans cet être dégradé, dépendant et figé que je suis pour autrui. La honte est un sentiment de *chute originelle* (...) du fait que je suis « tombé » dans le monde, au milieu de choses et que j'ai besoin de la médiation d'autrui pour être ce que je suis. (328)

Sartre admet explicitement que l'Autre lui sert de médiateur nécessaire pour avoir une relation à soi. Grâce à son regard, le moi peut se reconnaître, mais cette reconnaissance ne peut être que négative. Le moi apparaît comme un « être dégradé, dépendant et figé », il devient nettement « *un objet* », ce qui provoque chez lui le sentiment de honte. D'où vient cette sensation ?

Cela paraît logique dans le raisonnement de Sartre qui considère la liberté comme le fondement de son système moral. Il y a, selon lui, un libre choix dans une situation donnée dont l'homme seul est responsable. C'est pourtant, on le remarque dans l'énoncé mentionné, le regard de l'Autre qui enlève au moi sa liberté lorsqu'il doit admettre la présence d'autrui comme « condition nécessaire de toute pensée que je tenterais de former sur moi-même. » (1943 : 310) Alors, c'est grâce à la présence de l'Autre que le moi peut gagner son objectivité; il peut devenir un objet pour soi-même ce qui provoque le sentiment de honte devant autrui et ce que Sartre refuse par ailleurs, car « être objet c'est précisément n'être-pas-moi. » (281). Bref, l'un exclut l'autre. Cette constatation fait dire à Sartre que l'existence de l'Autre est douteuse, ce qui affaiblit fortement sa proposition.⁵⁰

Mais la honte ressentie par le moi devant le regard de l'Autre lie fortement la pensée de Sartre avec celle de Gombrowicz constatée dans « l'église terrestre ». Dans le raisonnement de ces deux penseurs, l'être possède une conscience aiguë de se transformer en esclave, c'est-à-dire en objet, face au regard pénétrant de l'Autre qui constitue le sujet selon ses envies, selon « des qualifications nouvelles » (1943 : 260), comme le suggère Sartre. Cet Autre est par conséquent la condition nécessaire de me former, même si cette condition ne peut être ressentie que comme humiliante, inquiétante et honteuse.⁵¹

De telles remarques me conduisent également à m'interroger sur la réflexion de la philosophie de Lévinas qui propose également un dialogue pertinent avec le texte gombrowiczien. Mais si l'on veut comparer le concept de « l'église terrestre » avec « l'accueil du visage » chez Lévinas, un concept élaboré par le philosophe dans son œuvre entière, il faut immédiatement souligner de nombreuses différences. La différence essentielle consiste à remarquer que dans la position fondamentale lévinassienne du « face-à-face » s'instaure

⁵⁰ Il faut rappeler que non seulement la proposition sartrienne concernant l'autre est finalement manquée par son auteur, mais toute son ontologie n'apportant aucune solution dans la conclusion de *L'être et le néant*.

⁵¹ Cette honte gombrowiczienne face à l'Autre s'étend sur tous les domaines de la vie, aussi sur l'acte d'écrire.

obligatoirement un rapport éthique qui place autrui avant toute chose, ce qui n'est aucunement le cas chez Gombrowicz. Autrui pour Lévinas, comme selon l'expression biblique, est « l'étranger, la veuve et l'orphelin », par conséquent la fraternité qui s'installe avec ce premier venu dans la position de face à face est en dehors de toute logique, en dehors de tout lien biologique. Lorsque le visage s'exprime, le regard de l'Autre me pénètre de sorte que son contenu sensible fait appel à moi, non pas me privant de ma liberté, mais au contraire, me donnant la possibilité d'y répondre. Dès lors, la subjectivité se reconnaît engagée, de sorte que le Même perd l'avidité de son regard, sort de son égoïsme et devient responsable de l'Autre. Ainsi « la présence de l'Autre se fait épiphanie et son discours, révélation. »⁵² Dans *Totalité et infini*, Lévinas souligne.⁵³

C'est moi qui supporte autrui, qui en suis responsable.

(...) je suis même responsable de la responsabilité d'autrui.

Avec cette conception de la responsabilité illimitée envers autrui, il faut assumer une véritable ouverture à l'appel de l'Autre; le moi doit s'arracher à son égoïsme pour devenir le serviteur inconditionnel de l'Autre.⁵⁴ On a ici « l'un-pour-autre en tant que l'un-gardien-de-son-frère, ou encore en tant que l'un-responsable-de-l'autre ». ⁵⁵ La relation entre le moi et l'Autre est donc dissymétrique, c'est la non-priorité du Même qui y règne. Le moi s'offre à l'Autre pour être dépouillé, malgré lui, de son impérialisme. Dès lors, l'identité est posée à l'accusatif: « me voici ».

Chez Gombrowicz en revanche, il n'est jamais question d'une responsabilité pour autrui, d'une relation éthique avec lui. Le Même gombrowiczien, on l'a vu, a besoin de l'Autre en tant que témoin devant lequel il pourrait s'exposer. La rencontre de l'Autre fait naître dans le Même non pas la bonté où « la manifestation de la hauteur où Dieu se révèle » qui commende « tu ne tueras point », comme c'est le cas chez Emmanuel Lévinas, mais justement le contraire, c'est-à-dire la méchanceté où la cruauté et le meurtre sont acceptés.⁵⁶ Alors la conception de l'être en tant que le « pour-Autrui » chez Lévinas s'oppose au concept du moi gombrowiczien que je pourrais définir, par opposition, en tant que le « contre-Autrui ». Cette opposition sera fondamentale entre Gombrowicz et Lévinas, même si le concept du moi se rapproche dans les deux visions aussi bien par ses origines que par sa

⁵² Voir l'analyse brillante de l'œuvre de Lévinas par S. Plourde *Emmanuel Lévinas. Altérité et responsabilité*, Paris, Editions du Cerf, 1996 : 22. Consulter aussi l'article de Roger-Pol Droit « L'autre avant tout » et Bernard-Henri Lévy « Génération Levinas ? » in *Le monde. Des livres* (2006 : 6-7).

⁵³ E. Lévinas *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, M. Nijhoff, 1961 : 96-97.

⁵⁴ Avec cette conception de la responsabilité illimitée envers Autrui, l'éthique lévinassienne s'est permise en quelque sorte de détrôner la métaphysique comme philosophie première.

⁵⁵ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* (La Haye, M. Nijhoff, 1961:10).

⁵⁶ Lévinas écrit : «Autrui n'est pas l'incarnation de Dieu, mais précisément par son visage, où il est désincarné, la manifestation de la hauteur où Dieu se révèle » (1961 : 51).

position vulnérable « me voici ».⁵⁷ Cette expression lévinassienne, qui exprime la totale exposition du moi en tant qu'objet face à l'Autre, se prête parfaitement à décrire la position identitaire du moi gombrowiczien, même si finalement chez Lévinas cette position rend au moi son statut de sujet par le fait qu'éthiquement son existence devient justifiée.⁵⁸

Remarquons encore que cette position prend toute son ampleur lorsque la peur, que le sujet gombrowiczien exposé au regard de l'Autre peut ressentir, est omniprésente. Elle est aussi liée à sa propre personne. Je me tourne à présent vers l'étendu de son diabolisme.

Le diabolisme omniprésent

Comme je l'ai déjà mentionné, l'angoisse gombrowicziennne liée à l'épreuve de l'Autre s'élargit amplement sur la propre personne du moi réfléchissant. Il en est ainsi, car face à la pénétration de l'Autre, on ne sait plus qui est qui et qui pense quoi. L'Autre transperce mon intérieur, moi je transperce le sien, par conséquent l'Autre porte en soi le moi, moi je porte en moi l'Autre. C'est le cas, par exemple, dans *la Pornographie*, où les personnages principaux, Witold et Frédéric se pénètrent continuellement. Pour Gombrowicz c'est une situation logique, la seule possible. Néanmoins, le pouvoir de l'Autre peut aller plus loin tout en s'avérant trop puissant. L'Autre pourra, par exemple, placer sa pensée dans l'esprit du sujet et le mener au meurtre, ce qui se passe dans *Ivonne, princesse de Bourgogne*, dans *le Mariage* et dans *la Pornographie*, où les manipulations prennent l'allure d'un jeu diabolique qui obligent les innocents à périr.

Par le jeu diabolique j'entends, d'une part, un acte profondément tentant, il est difficile de résister à son goût interdit; d'autre part, définitivement méchant et immoral. Gombrowicz souligne souvent qu'il n'y a pas de moralité dans le monde où « l'homme peut être un Dieu pour l'homme » (*Journal I*, 1995 : 596), où « l'homme peut tout faire de l'homme » (1995 : 53). Mieux encore, il croit en existence menaçante d'une possibilité en dehors de la nature qui évoque le diable, compris comme une personnification de l'incommensurable et du mal sur terre.⁵⁹

Ainsi, les bourreaux manipulent leurs victimes par les insinuations linguistiques et gestuelles. La pièce *Ivonne, Princesse de Bourgogne* par exemple, met en scène l'histoire d'une femme muette et laide qui, par sa présence à la cour, fait naître d'étranges complications. La famille royale se sent dérangée par cette jeune fille en trouvant en elle,

⁵⁷ En parlant des mêmes origines du concept de moi je pense au fait qu'aussi bien le moi gombrowiczien que le moi lévinassien est un sujet concret au cœur de sa vie quotidienne. C'est un être sensible qui vit et souffre en vertu de son corps propre avant de le considérer comme un corps objectif sur lequel on peut réfléchir théoriquement.

⁵⁸ Son existence devient justifiée, car le moi trouve le sens de son existence dans le fait de servir l'Autre. Ce n'est pas le cas chez Gombrowicz pour qui le sens est à chercher en dehors de la relation avec l'Autre.

⁵⁹ Voir *Journal I* : 381 où le narrateur avoue : « J'ai réellement peur de voir apparaître quelque chose ... (...) Si par exemple cette table cessait d'être table et se changer en ... Pas forcément en chose diabolique le diable n'est qu'une des possibilités en dehors de la nature, il y a en effet l'incommensurable ».

comme dans un miroir, le reflet de ses propres imperfections ou celles d'autrui. Son caractère appelle à la violence, alors ils décident de se débarrasser d'elle. Après le meurtre d'Ivonne, déclenché verbalement par le Roi, la famille royale retrouve la paix. On en conclut que dans l'univers où règne le diabolisme, la mort d'une victime n'est aucunement condamnable. La moralité chez Gombrowicz est liée également à l'espace « interhumain » et non pas, comme c'est d'usage, à la responsabilité individuelle. Cette constatation s'oppose encore une fois au concept même de l'éthique dans la philosophie de Lévinas, où le visage d'autrui commande le respect et résiste fortement à la violence et au meurtre.⁶⁰

Dans ce contexte, on peut se demander comment le diabolisme incarné par l'Autre se propage sur la propre personne du moi. La réponse n'est pas si complexe si l'on admet que le besoin de se pencher sur l'autrui est lié au besoin purement personnel du moi qui veut se saisir par l'intermédiaire du corps de l'Autre. Ce corps, rappelons-nous, lui sert de miroir qui lui reflète sa propre image, son propre caractère dans le processus de l'identification. Grâce à l'Autre et seulement grâce à lui on peut se voir, puis connaître, comme la psychanalyse l'avance d'un côté et comme le sujet gombrowiczien le met en scène de l'autre. Je prendrai deux passages pour analyser ce mécanisme:

Le Prince

- (...) Vous agacez, comprenez-vous, quand on vous voit, on voit rouge, c'est de la provocation. Ha! Il y en a qui sont nés pour exciter, harceler, exacerber, rendre fou.
(...) Non, je deviens fou! Chacun a quelque part un être prédestiné à le rendre fou, et pour moi, cet être c'est vous! Vous serez à moi! (*Ivonne*, 1982 : 21)

Le Prince

- (...) Je suis en elle. Elle m'a en elle. Je ne peux pas la mépriser ... si elle m'aime. Je ne peux pas être méprisant ici, si là, en elle, je suis bien-aimé. Ah, moi qui pensais pendant tout ce temps-là que j'étais ici, que j'étais moi-même – et tout à coup clac ! Elle m'a attrapé – et je suis en elle comme dans un piège! (1982 : 44)

Dans le premier passage, on constate qu'Ivonne, un être à part, agace le prince Philippe jusqu'à vouloir la tuer, car dans les imperfections de la jeune fille le Prince retrouve les siennes et cela l'effraie. Ivonne n'existe que pour « exciter, harceler, exacerber, rendre fou » le sujet. Le fait que, grâce au transpercement visuel, Ivonne possède le Prince en elle, comme on le voit dans le deuxième fragment, le rend hors de lui car apparemment sa propre image (comme celle du Roi et de la Reine) lui semble totalement inadéquate avec la réalité ressentie pour pouvoir l'accepter comme sienne. Cette constatation présuppose clairement que le sujet

⁶⁰ Voir ici *Totalité et infini* d'Emmanuel Lévinas, où il est dit que le premier message de la non violence s'annonce non pas du dehors, mais de haut. Dans « cette dimension de hauteur où me vient Autrui » se trouve « l'impossibilité éthique de commettre (le) meurtre » (145-146).

gombrowiczien cherche en autrui son propre moi, par conséquent, il respecte ou aime l'Autre s'il se respecte ou s'aime soi-même. Par contre, s'il ne s'accepte pas ou encore s'il se déteste, l'Autre le dérange par ce pouvoir extraordinaire qui consiste à lui renvoyer, comme un miroir, son propre image, négative dans ce cas-là.

Ce diagnostic évoque le concept psychanalytique de l'introjection introduit par l'élève de Freud, Sandor Ferenczi. Ce dernier le définit comme une extension du moi au monde extérieur par l'introduction des objets extérieurs dans la sphère du moi.⁶¹ D'après les recherches en psychanalyse, il se crée dans notre psychisme une fusion entre les objets ou les êtres aimés (ou détestés) et nous-mêmes. Ce mécanisme inconscient est nécessaire car, nous dit Ferenczi: « l'homme ne peut aimer que lui-même, et lui seul: aimer un Autre équivaut à intégrer cet Autre dans son propre moi ». ⁶² Seulement grâce à cette fusion avec l'Autre, l'homme est capable de construire son identité et d'aborder le monde extérieur. L'œuvre gombrowiczienne illustre perpétuellement ce concept psychique de l'identification, comme ici, dans le fragment de *la Pornographie*:

Frédéric répondit au respect que lui manifestait Albert par le respect le plus profond; il lui céda le pas à l'entrée du salon et ce n'est que sur un geste de l'autre qu'il consentit, comme on se plie devant une volonté expresse, à pénétrer le premier dans la pièce - en un mot nous étions à Versailles. Puis commença une véritable joute de politesse, mais, chose curieuse, chacun d'eux manifestait des égards envers soi-même et pas envers l'autre. (64)

On est en face du mécanisme psychique esquissé plus haut, qui montre comment fonctionne la reconnaissance de soi grâce à l'Autre dans le beau monde qui respecte des règles de savoir-vivre et du « bon goût ». Gombrowicz démystifie ici ce que l'homme cache inconsciemment, autrement dit, cette unique relation à soi grâce à l'épreuve de l'Autre. Il s'y passe une « chose curieuse », souligne le narrateur, car le respect de Frédéric envers Albert n'est en vérité qu'un respect de Frédéric envers soi-même. Toute la politesse que l'un envoie à l'Autre n'est que le camouflage d'une vraie intention, celle que l'homme ne possède qu'envers sa propre personne, la seule aimée (ou détestée) selon les principes psychanalytiques.

Cette vision confirme la constatation déjà énoncée que l'Autre me sert de miroir pour que je puisse me voir, comprendre et exister en tant que moi. Or, le jeu des reflets ne s'arrête pas là. L'Autre de Gombrowicz bouleverse cette convention en élargissant le champ de son pouvoir. L'épreuve de l'Autre permet aussi au sujet de cristalliser en soi sa propre conscience, ce que je présenterai de près dans la suite de cette étude.

⁶¹ Le mouvement symétrique s'appelle la projection. Je le définirai par la suite.

⁶² Voir l'ouvrage de S.Ferenczi *Introjection et transfert* cité dans *L'identification. L'autre, c'est moi* (Tchou éditeur, 1978 : 27-47). Voir aussi, à ce propos, la définition psychanalytique du terme dans le dictionnaire J. Laplanche et J-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Puf, Presses Universitaires de France, 1967: 209-210.

Par le biais des analyses textuelles on peut alors constater que le sujet gombrowiczien, n'ayant aucun pouvoir individuel, est totalement conditionné par son prochain. L'Autre décide sur tout, y compris la sphère la plus intime du sujet. Par conséquent, nous sommes entièrement remplis, littéralement « chargés » des idées, des sentiments, des préférences qui ne nous appartiennent guère et qui sont essentiellement mauvais, car fabriqués par la présence d'autrui. L'épreuve de l'Autre se veut donc profondément douloureuse et par là - diabolique. Et ce diabolisme gombrowiczien, contrairement au divin cherché, ne dépasse jamais l'espace humain du monde sensible.

Identification ou identité ?

Afin de mettre en place la signification et la portée de la quête identitaire du sujet gombrowiczien, revenons à présent vers le concept d'identification, fondamental dans la psychanalyse. On peut immédiatement remarquer que ce concept appartient aux deux registres. A la langue commune où il est pris dans un sens transitif, l'« action d'identifier, c'est-à-dire de reconnaître pour identique » et à la langue philosophique et psychanalytique dans un sens réfléchi, « correspondant au verbe s'identifier » qui recoupe « toute une série de concepts psychologiques tels que : imitation, (...) sympathie, contagion mentale, projection, etc. »⁶³

Il est à remarquer que Freud utilise ces deux acceptions en considérant l'identification comme l'opération centrale grâce à laquelle le sujet humain se constitue.⁶⁴ Mais depuis Freud et ses premiers écrits, le concept d'identification a subi une évolution considérable. Les travaux de ses successeurs, dont surtout Melanie Klein, apportent de nouveaux éclaircissements dans ce domaine. Il est incontestable aujourd'hui que l'identification projective est primordiale dans la formation du moi. C'est un mécanisme observé par Klein dans le développement de l'enfant à partir du sixième mois. Il consiste « en une projection fantasmatique à l'intérieur du corps maternel de parties clivées de la propre personne du sujet » (enfant) en totalité ou en partie pour la contrôler, la posséder ou lui nuire par l'amour ou par haine. Cette projection permet à l'enfant, premièrement de se défendre contre l'angoisse de morcellement de son corps, puis de s'identifier à une partie de soi-même projetée dans le corps maternel (plus tard dans tout objet extérieur).⁶⁵

Par la suite, la psychanalyste Alice Balint, dans *La chambre d'enfant*, retrace les principales étapes du développement et des acquisitions de l'enfant. L'identification forme donc une espèce de pont qui conduit de l'amour du moi à l'attachement au monde extérieur.

⁶³ J. Laplanche et J-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris, Puf, Presses Universitaires de France, 1967 : 187-190).

⁶⁴ Presque tous les livres et articles de Freud reprennent et modifient le concept d'identification. Voir son *Totem et tabou* (Paris, Payot, 1951); *Essais de psychanalyse* (Paris, Payot, 1965); *Vie sexuelle* (Paris, PUF, 1965); *Cinq psychanalyses* (Paris, PUF, 1966); *Métapsychologie* (Paris, Gallimard, 1968).

⁶⁵ Voir le dictionnaire de J. Laplanche et J-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (192-193).

Par le mécanisme d'identification, qui est une base commune de l'affection et de la compréhension, le moi cherche à se rendre semblable à ce qui s'est proposé comme modèle afin d'apprendre à se connaître et à connaître le monde.⁶⁶

Toujours est-il que c'est à travers l'identité qu'on peut examiner la problématique du sujet. Pour distinguer de façon imaginaire l'identification de l'identité, on peut se référer à un travail de De Mijolla sur Rimbaud où l'identification est comparée au plâtre pendant le temps de la fracture qui permet la soudure; l'identité, par contre, est parçue comme aliénation définitive ou permanente liée au vécu et aux pulsions du sujet.⁶⁷ Bien entendu, pour se pencher sérieusement sur cette question il est nécessaire de prendre en considération les découvertes actuelles que la psychanalyse et la philosophie proposent. Grâce au dévoilement des ces doubles, tels que le même et le différent, le semblable et le dissemblable, le particulier et le commun, on s'interroge aujourd'hui sur l'identité de manière différente.

Dans la première section de ce chapitre, j'ai cherché à montrer l'importance de l'Autre par rapport à la construction de l'identité, autrement dit ce que signifie pour Witold Gombrowicz « l'église interhumaine ». Cette bizarre collaboration, cet « étrange engrenage » (*Cosmos*, 1966 :172) où l'un entraîne l'autre, où l'un fabrique l'autre (lui attribue une gueule) nous conduit à nous interroger philosophiquement sur le caractère du moi et de l'Autre, ce dernier - extérieur au Même. On vient de constater que l'Autre a deux fonctions: une positive et une négative. Interrogeons-nous à présent sur la question de son identité. Est-il absolument extérieur au Même ou plutôt un autre même, un alter ego husserlien?

Il est difficile, voire impossible de définir ces concepts dans l'œuvre gombrowiczienne sans se référer à la philosophie contemporaine française qui, depuis l'interprétation de Hegel par Kojève dans les années 30, s'occupe principalement de la séparation entre le Même et l'Autre.⁶⁸ C'est en confrontant la pensée de Ricoeur, puis celle de Lévinas au texte gombrowiczien qu'on verra cette problématique.

Dans son livre *Soi-même comme un autre*, méditant sur la notion de sujet, Paul Ricoeur nous dit qu'il n'y a pas de position immédiate de sujet, telle qu'elle s'exprime à la première personne: « je pense donc je suis ».⁶⁹ Selon le philosophe la médiation réflexive est nécessaire et cette médiation montre que l'identité du sujet se partage en deux figures inséparables.⁷⁰ Ricoeur parle de l'identité au sens d'*idem*, « le même », élément non changeant de la personnalité selon lequel le sujet dure dans le temps, ainsi qu'au sens d'*ipse*, « le différent », élément changeant, variable selon lequel l'homme est singulier, unique et

⁶⁶ Voir les articles de M. Klein « La psychanalyse des enfants » et de A. Balint « La chambre d'enfant » mentionnés in *L'identification; l'autre, c'est moi* (Paris, Tchou éditeur, 1978 : 18-19 et 49-59).

⁶⁷ A. De Mijolla, *La désertion du capitaine Rimbaud*, Paris, R.F.P, 1975.

⁶⁸ Kojève présente Hegel par sa dialectique du « maître » et de « l'esclave » où le moi combat Autrui pour le dominer. Voir, à ce propos, Vincent Descombes *Le même et l'autre*, Paris, Les éditions de minuit, 1979 : 21-33.

⁶⁹ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Edition du Seuil, 1990. Voir aussi l'article de Guy Petitdemange « La notion du sujet » in Magazine littéraire dossier Paul Ricoeur N.390, sep.2000 : 58-63.

⁷⁰ Le courant réflexif en philosophie, dont Ricoeur fait partie, considère que le point de départ de tout savoir réside dans une certitude immédiate de soi. Voir *Filozofia transcendentalna* (Warszawa, Oficyna Naukowa, 1994).

changeant à travers le temps. La différence entre *idem* et *ipse* n'est autre que celle entre une identité formelle, stable et l'identité narrative, sans cesse renouvelée. C'est par l'ipséité qu'on est voué à une singularité et à une solitude propres à chacun. Seule la structure invariable, indépendante permet d'assurer une certaine permanence du moi, car le temps introduit le changement. Sans cette permanence il ne peut s'agir que de l'identité en quelque sorte ponctuelle, momentanée. Ricoeur le dit très explicitement dans son ouvrage:

L'homme dont on suit le développement de la naissance à la mort, c'est la mêmeté qui prévaut; l'élément commun à tous ces exemples, c'est la permanence de l'organisation.
(151)

Toute la problématique de l'identité personnelle tourne normalement autour de cette quête d'une forme de permanence dans le temps qui soit une réponse à la question « qui suis-je? ».

La vision philosophique de l'altérité pour Ricoeur va dans le même sens. Le philosophe affirme, que dans la conception de l'identité comme mêmeté, tous les sujets se mettent au même rang, alors que l'Autre, extérieur à soi, est distinct, contraire, divers. Par contre, la conception de l'identité comme ipséité « implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas passer sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre comme on dirait en langage hégélien » ou encore que soi-même est considéré « en tant que ... autre ». (14)

Emmanuel Lévinas, par contre, mettant en lumière la vulnérabilité du moi dans sa position « me voici », propose une dissymétrie entre ces deux concepts. Le philosophe offre une sortie du concept ontologique qui, dans la tradition occidentale, subordonne le rapport à l'Autre. Dans *Ethique et infini* on lit:

(...) Autrui n'est pas celui qu'il faut se représenter, englober et dominer, mais celui qui affecte le Moi au sein d'une relation éthique.⁷¹

Le je souverain est confronté avec un autrui dans la droiture d'un face-à-face et à partir de cette rencontre, joliment appelé « l'éveil du Moi par Autrui », l'altérité s'installe à demeure dans une subjectivité. Le moi « affecté » devient le « pour-l'autre » inconditionnel, il se vide de son impérialisme et de son égoïsme, il devient naturellement responsable de l'Autre. Et c'est une responsabilité sans bornes et sans fin, sans symétrie non plus. Le philosophe parle même de la « non-égalité du Même et d'Autrui » car le moi supporte le tout sans attendre la réciprocité. Sa position est, on l'a vue, « me voici ».

Il existe cependant une relation exceptionnelle que Lévinas appelle « la filialité ». Le philosophe affirme:

⁷¹ Voir E. Lévinas, *Ethique et infini* (Paris, Biblio essais (Livre de poche), 1982) cité par S. Plourde, *Emmanuel Lévinas. Altérité et responsabilité* (Paris, Editions du Cerf, 1996 : 10).

La filialité est encore plus mystérieuse: c'est une relation avec autrui où autrui est radicalement autre, et où cependant il est, en quelque façon, moi ; le moi du père a affaire à une altérité qui est sienne, sans être possession ni propriété.⁷²

On y voit une situation unique dans laquelle le Même peut s'identifier à l'Autre et réaliser en lui ses autres possibilités. Il s'opère ici un changement substantiel parce que, dans l'enfant, le moi est un autre. Le père se voit en son fils, et pourtant il est différent de lui. Grâce au fils, le père a la possibilité de sortir de la clôture de son identité. L'autrui en tant que fils a donc deux fonctions en même temps: il est l'Etranger, au corps extérieur (un Autre) et il est le moi du père (le Même).⁷³ Ainsi, à la dissymétrie dans le rapport éthique lévinassienne, s'oppose une sorte de symétrie dans le rapport érotique. J'examinerai à présent comment Gombrowicz se place par rapport à la question de l'altérité et comment son texte polémique avec ces deux propositions philosophiques.

Soi-même en tant que Autre

Je me propose, dans la suite de cette réflexion, de suivre de près le texte. Par le biais de deux fragments, tirés du *Journal* et de *Ferdydurke*, on tentera de résoudre cette problématique. Dans le premier fragment, Gombrowicz explique à son lecteur:

(...) pour comprendre (...) le sens véritablement cosmique que l'homme a pour l'autre l'homme, il faut imaginer la scène suivante: je me trouve absolument seul, en plein désert; je n'ai jamais vu d'être humain, je ne devine même pas qu'un autre homme soit possible. Alors, dans le champ de ma vision, apparaît tout à coup un être analogique qui pourtant n'est pas moi, le même principe incarné dans un corps étranger, quelqu'un identique, et autre pourtant; et voilà que je me sens, moi, miraculeusement complété, en même temps que douloureusement dédoublé. Cependant, tout est dominé par une révélation unique: voici que je suis devenu illuminé, à moi-même imprévu, multiplié dans toutes mes possibilités par cette force fraîche, étrangère et pourtant identique qui s'approche de moi comme si moi, venant de l'extérieur, je m'approchais de moi-même. (*Journal I* : 52-53)

Dans cette scène, le caractère bipolaire de l'Autre peut être nettement saisi. D'une part, il est identifié comme un être analogue, identique au sujet, comme dans la vision de Ricoeur de l'identité comme ipséité. D'autre part, il est une force extérieure, « étrangère », absolument autre, comme chez Lévinas. Cela veut dire que dans un premier temps l'Autre peut être reconnu comme le moi qui complète le sujet en lui montrant « toutes (ses) possibilités ». Par

⁷² Lévinas *Ethique et infini* : 62.

⁷³ Le rapport du fils au père répète le paradoxe d'une liberté créée, car on y est libre au sein d'une dépendance.

contre, dans un deuxième temps, il est considéré comme un étranger qui dédouble le sujet. Les deux adverbes choisis par le narrateur dans ce fragment « miraculeusement » et « douloureusement » renforcent encore cette dualité.

Pour comprendre davantage le caractère de l'Autre, donc de soi-même, on verra maintenant une scène analogue et différente en même temps - la rencontre de Jojo, protagoniste de *Ferdydurke*, avec son double:

(...) Il y avait un autre homme dans la chambre. (...) j'avais flairé un homme comme un chien flaire un autre chien. (...) C'est moi-même qui me trouvais près du poêle ! Cette fois, ce n'était pas un rêve : il était vraiment mon sosie. Je remarquai cependant qu'il avait encore plus peur que moi. Il se tenait la tête basse, les yeux baissés, les mains aux côtés, et sa crainte me donna du courage. De dessous de ma couverture, à la dérobée, je le regardai comme s'il ne s'agissait pas de moi et je vis ce visage qui était et qui n'était pas le mien. (...) voilà mon nez... Voilà mes lèvres... mes oreilles, ma maison. Salut, recoins bien connus ! Combien connus ! Comme je la connaissais, cette crispation de la bouche qui masquait l'angoisse ! (...) Signes et symptômes d'une double influence, visage que se disputaient deux forces, l'une extérieure et l'autre intérieure. Cela était moi, ou c'est moi qui étais cela, ou bien ce n'était pas moi, et j'étais cela quand même. Tout d'un coup, il me parut invraisemblable que cela pût être moi. Comme lorsque vous apercevez par hasard dans la glace, vous vous demandez un instant si c'est bien vous, de la même façon, je fus surpris et irrité par le réalisme frappant de ces formes. (...) Donc voilà ce que j'étais. Aussi étrange en vérité, qu'une Mme Pompadour. Et fortuit. Pourquoi fait ainsi et pas autrement ? Question de calendrier. (...) Il était comme un rat attrapé au milieu de la pièce. (...) je claquai brutalement son visage. Dehors, dehors ! Non, ce n'était pas moi du tout ! C'était quelque chose de fortuit, quelque chose d'étranger, d'adventice, une sorte de compromis, ce n'était pas du tout *mon* corps ! Il gémit et disparut d'un bond. Je restai donc seul – ou plutôt non, je n'étais plus seul, je ne me retrouvais pas, je ne me sentais pas exister, chaque pensée, chaque mouvement, chaque geste, chaque parole, tout semblait ne pas venir de moi, mais être décidé en dehors de moi, fait pour moi – et moi j'étais en somme un autre ! (*Ferdydurke* : 23-25)

On remarque plusieurs aspects pertinents dans ces deux fragments.

Dans le premier passage, tiré du *Journal*, on a un homme qui voit pour la première fois un Autre, extérieur à soi. Cet Autre se révèle « identique et autre pourtant ». Dans le deuxième fragment, la situation se renverse, car Jojo se voit soi-même, autrement dit, il voit son corps que, dans un premier temps, il reconnaît « c'est moi-même qui me trouvais près du poêle », « voilà mon nez... Voilà mes lèvres... mes oreilles, ma maison ». Puis, il le rejette catégoriquement « non, ce n'était pas moi du tout ! ». L'angoisse et la colère provoquées par

l'apparition de cet autre moi conduisent Jojo à gifler son double, puis à nier totalement son existence.

Cette attitude du sujet qui se regarde comme « dans une glace » et qui finalement ne s'y reconnaît pas évoque fortement le concept psychanalytique du stade du miroir que Lacan définit « *comme une identification au sens plein* », comme « la transformation produite chez le sujet quand il assume une image » (1966 :90).⁷⁴ L'identification dans le sens lacanien consiste alors à assumer son image et cet acte est possible grâce au fait qu'à côté, il y a des autres. Le moi s'identifie dès lors à « l'imgo du semblable » (95), autrement dit, à travers l'Autre et uniquement par l'Autre le moi a une relation à soi.⁷⁵ Mais pour rester fidèle au message de Lacan, il ne faut pas voir ce concept seulement comme une unification de l'image du soi qui jusqu'à là demeurerait morcelée.

Au contraire, en découvrant son image dans le miroir, le sujet (le petit enfant dont parle Lacan, qui a entre six et dix-huit mois) ressent une forte inquiétude, à la différence de l'animal le plus évolué qui, lui aussi peut se regarder, mais pas se reconnaître et ressentir quelque chose vis à vis de son image. Cette inquiétude de l'enfant face à son image est fortement liée au fait que toute la richesse intérieure de l'être ne se reconnaît pas dans le reflet du corps qui apparaît dans la glace.⁷⁶ Cette déception fait naître un doute persistant, comme Jojo gombrowiczien le témoigne: « Cela était moi, ou c'est moi qui étais cela, ou bien ce n'était pas moi, et j'étais cela quand même », qui se finit dans *Ferdydurke* par la frustration et le rejet catégorique de son image. Dans cette scène, Jojo n'a pas trente ans, mais il symbolise le petit enfant lacanien devant son image apparue dans le miroir. Grâce à la rencontre avec son double qui n'est qu'« une identification illusoire », comme le remarque à juste titre Markowski (2004 : 250), le sujet gombrowiczien affronte le sentiment d'inquiétude dans la formation de son identité. Il n'est pas tout-puissant, mais hésitant et vacillant. Il est donc pertinent de souligner cette concordance des paradigmes intellectuels entre la pensée de Lacan et le texte littéraire de Gombrowicz qui la met en scène.⁷⁷

En passant d'une scène à l'autre des deux fragments, la position que le concept de l'Autre occupe change radicalement. Ce qui reste néanmoins frappant dans les deux situations, c'est que le résultat s'avère le même. Ce double sentiment d'être cet autre homme et de ne pas l'être en même temps « je vis ce visage qui était et qui n'était pas le mien » (*Ferdydurke*), « quelqu'un identique, et autre pourtant » (*Journal*) on le retrouve dans les

⁷⁴ Lacan présente cette conception en 1936 au Congrès International de Psychanalyse de Marienbad, puis élabore ce concept dans son livre *Ecrits I*, dans le chapitre intitulé « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » (Paris, Editions du Seuil, 1966: 89-97).

⁷⁵ Dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis on lit que « du point de vue de la structure du sujet, le stade du miroir marquerait un moment génétique fondamental : constitution de la première ébauche du moi » (452).

⁷⁶ Dans le reflet de miroir, le sujet qui se découvre, ressent aussi une autre inquiétude - un corps condamné à vieillir et à mourir. Cette image ne correspond aucunement à l'idéal du moi qu'il a construit dans son psychisme. Alors frustré de cette illusion, le narcissisme contiendra une rage qui aura pour objet la négativité, l'effet que Freud a désigné sous le nom d'instinct de mort.

⁷⁷ La concordance des idées entre Gombrowicz et Lacan se développera davantage au cours de cette étude.

deux fragments. Ceci permet d'avancer une affirmation que le caractère de l'Autre et le caractère du moi ne comportent aucune différence. Les deux se reconnaissent tout en ressentant en soi un étranger, comme si ces deux caractéristiques ne s'excluaient pas, mais devaient co-exister en harmonie. Il y a donc, chez Gombrowicz, une symétrie entre les deux concepts, autrement dit - l'Autre est le Même.

Mais ce n'est pas tout. Je me tourne à présent vers une situation à l'envers. Dans le sous-chapitre suivant on analysera dans quelle mesure le moi comporte en soi des éléments étrangers, puis dans quelle mesure l'Autre comporte des éléments identiques.

Le moi terriblement étranger

Selon la gifle assignée à soi-même, qui force le double à disparaître, le moi ressent en soi un étranger qui, par son caractère extérieur et incompréhensible, fait peur au sujet. Ce sentiment étrange qui nous habite tous est parfaitement saisi par de nombreux artistes, poètes, écrivains. On peut penser, par exemple, à l'écrivaine d'origine bulgare Julia Kristeva, qui dans son livre *Etrangers à nous-mêmes*, décrit cette perception:

Etrangement, l'étranger nous habite: il est la face cachée de notre identité (...) De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même (...).⁷⁸

Cette citation pose le problème de reconnaissance, voire de prise de conscience qu'en chacun de nous se cache un autre qui nous menace et effraie. Le reconnaître en nous permettrait d'être plus tolérant vis-à-vis des autres. Gombrowicz souscrit entièrement à cette constatation, remarquant fréquemment ce sentiment étrange dans ses écrits. J'en cite quelques passages:

(...) enfin seul, tout seul, sans personne et rien sauf moi, seul dans les ténèbres absolues... j'étais donc parvenu à mon extrême, j'avais atteint les ténèbres. (...) je me sentais en moi comme aux mains d'un monstre capable de tout faire, de tout faire avec moi! (*la Pornographie* : 35)

(...) l'obscurité peut libérer en nous des réactions imprévisibles. L'homme vit dans le monde, n'est-ce pas? Et bien dans l'obscurité le monde disparaît. Vous comprenez, il n'y a plus rien ni personne autour de nous, on reste en tête à tête avec soi. (*la Pornographie* : 126-127)

⁷⁸ Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988 : 9.

(...) il ne nous restait rien ni personne hors nous-mêmes, et, dégoûtés de nous-mêmes, il nous fallait bien être avec nous-mêmes dans cette sensualité que nous avions déchaînée. (*la Pornographie* : 85, ma traduction du fragment)

(...) je restai la bouche pleine à examiner... cela... cela... comment l'appeler ? Retour vers l'intérieur, ma propre horreur, ma propre saleté, mes propres crimes, être ainsi emprisonné en soi, condamné à soi, ah ! être ainsi enfermé ! En soi ! (*Cosmos* : 146)

(...) peut-être avait-il peur de rester avec soi-même à la maison. (*Cosmos* : 215, mon adaptation)

Et en m'éloignant j'eus l'impression de ne pas m'en aller ainsi, mais de m'emmener avec moi: juste à côté de moi, ou en moi, ou autour de moi allait quelqu'un de semblable et d'identique, qui participait de moi ou qui m'accompagnait, et il n'y avait pas entre nous d'amour, de haine, de désir, de dégoût, de laideur, de beauté, de rire, de parties du corps, il n'y avait aucun sentiment ni mécanisme, rien, rien, rien ... (*Ferdynurke* : 271-272)

Dans les deux premiers passages, on aperçoit que dans la solitude, dans l'obscurité également le tête-à-tête avec soi devient inacceptable. Quand le monde extérieur disparaît, surgit immédiatement un autre moi qui fait peur au sujet par son caractère monstrueux, « capable de tout faire » du sujet.⁷⁹ Cet autre moi se montre alors immaîtrisable, effrayant et profondément cruel. Dans les fragments suivants, le sujet constate que son intérieur le dégoûte: « ma propre horreur, ma propre saleté, mes propres crimes » et l'emprisonne, ce qui signifie que le moi ne contrôle absolument pas ce qui se passe en lui. L'intérieur lui est étrange et incompréhensible de la même façon que l'extérieur. D'ailleurs, l'emprisonnement en soi et la frayeur envers sa propre personne, qui en résulte, sont ressentis chez Gombrowicz dans toute situation d'isolement. Son sujet est conscient du côté obscur et sauvage de sa personnalité, de ses désirs honteux, donc nécessairement cachés, que chaque être possède dans son psychisme sous la forme pulsionnelle que la théorie freudienne appelle le ça.⁸⁰ En autres, les comparaisons citées auparavant: « comme un rat attrapé au milieu de la pièce », « comme une mouche dans une toile d'araignée, incapable de bouger » (*Ferdynurke* : 24,93), mettent ce sentiment d'angoisse en évidence comme si le sujet y était condamné une fois pour toutes par une étrange fatalité.⁸¹

Quant au dernier fragment cité, il convient d'y préciser que le double (celui de Jojo), avec qui le sujet s'éloigne à la fin du roman, possède non seulement une double

⁷⁹ Je reste fidèle à Lacan dans la conservation de A majuscule pour désigner l'autre extérieur au Même et « un petit a, qui est le moi » (voir Lacan « Introduction du grand Autre » : 276).

⁸⁰ Je présenterai les pulsions du « ça » dans le V chapitre en analysant la proposition freudienne.

⁸¹ L'étrange fatalité, dont il est question, nous conduit encore une fois vers l'idée du non-hasard, c'est-à-dire vers une force transcendante que je veux éclaircir.

caractéristique déjà remarquée, c'est-à-dire, il est en sujet « en moi » et à l'extérieur de lui « juste à côté de moi », « autour de moi », mais en plus il ne propose au sujet aucune relation. Si alors ni l'amour, ni la haine, ni « aucun mécanisme » n'existent entre le sujet et son sosie, cela signifie que parfois émergent des relations interhumaines qui ne produisent rien. Elles mettent seulement les deux incarnations du moi en présence l'un de l'autre sans pouvoir en faire un quelconque « engrenage ».

Ceci présuppose donc qu'il existe de courts moments de paix dans la sphère intime du moi, de rares instants où les différentes faces ne se combattent pas, mais vivent de manière indifférente, neutre, tranquille. Pourtant, ces situations-là ne sont ni quotidiennes ni durables. Jojo prononce ce dernier énoncé juste après la disparition de la Forme. Le sujet y conclut « Oh il vaut la peine de vivre pour la mort » (271) qui dure « pendant un centième de seconde » (272). C'est justement l'apparition symbolique de la mort, qui apporte au sujet l'instant de liberté, comme si seulement au-delà du monde sensible existait la paix envisageable avec l'Autre et avec soi-même. On comprend alors que cette situation exceptionnelle est possible seulement au moment où le contenu se vide de tout. Le reste du temps, il n'y a que de la bataille, de la haine, du dégoût.⁸²

Comme on le voit, Gombrowicz démystifie et met à nu ce qu'on a tendance à vouloir cacher, c'est-à-dire le côté étrange, imprévisible, voire totalement obscur et pervers de notre personnalité. D'après lui, des pulsions inconscientes et honteuses se libèrent dans les moments de solitude et il voit cette caractéristique comme un piège extrêmement dangereux pour le sujet. Son moi, considéré ici comme une totalité, lui est totalement incompréhensible et résolument inaccessible de la même manière que les monstres imaginés ou les systèmes cosmiques, c'est-à-dire les éléments incommensurables et totalement extérieurs. Plus même, il lui est hostile, obscur et diabolique de la même manière que l'était l'Autre. Il est même la chose la plus inaccessible à laquelle l'homme a affaire, comme il l'avoue ici:

Cela m'effraie indiciblement et me désespère de transporter en ces lieux un moi encore plus inconnu que tous les lieux inconnus. Aucun animal, reptile, crustacé, aucun monstre imaginé, aucun système galactique ne m'est plus inaccessible et étranger que moi-même

(pensée banale ?) (*Journal II*, 1995 : 344)

Pourquoi ce moi, derrière lequel l'homme court toute sa vie, lui est aussi étrange, hostile et inaccessible qu'un Autre, qu'on vient de voir ? Pourquoi l'homme a-t-il peur de son intérieur, comme si c'était un monstre terrible capable seulement de lui causer des douleurs ?

⁸² Je reviendrai sur ce point plus amplement en analysant le néant gombrowiczien vu comme un refuge qui libère l'homme de l'Autre et de la souffrance existentielle du soi. Ce principe nous permettra de mettre en parallèle la proposition gombrowicziennne et l'enseignement de Bouddha.

Il en est ainsi, parce que Gombrowicz, comme Foucault et Lacan, propose une nouvelle conception de sujet, le sujet qui n'est jamais chez soi, qui n'a pas de points de repères statiques.⁸³ Il est décentralisé et exposé dans sa position vulnérable « me voici ». La comparaison de l'individu avec « une voix dans l'orchestre qui doit s'harmoniser avec le tout » qu'on trouve dans le *Journal*, souligne encore une fois le caractère partiel de la valeur individuelle. L'homme ne fonctionne que comme un élément d'un tout, il ne représente qu'une petite partie d'une entité complexe qui s'appelle l'église interhumaine, dans le fragment en question symbolisée par « la symphonie » et « la danse ».⁸⁴

Conclusion

Après avoir analysé les concepts existentiels pour Gombrowicz, à savoir « l'église terrestre » et « la Forme », on comprend mieux le rôle primordial que l'épreuve de l'Autre occupe dans la construction du moi. Comme on l'a vu, l'humain est totalement dépendant de sa relation avec autrui dans « l'église terrestre », autrement dit, il n'existe et fonctionne qu'« à travers, par rapport à, augmenté, créé, chargé » par l'Autre dans la Forme. Cependant, cette relation possède deux fonctions qui se contredisent, provoquant ainsi le drame.

A première vue, elle offre l'ouverture vers l'infini, car l'Autre me fabrique dans la zone d'interhumain une quantité infinie d'identités (des gueules) grâce auxquelles j'existe pour le monde. Sans sa présence, je n'ai aucun contenu qui pourrait être interprété de l'extérieur comme une identité. Mais il me permet aussi de me découvrir en me servant de miroir pour que je puisse me reconnaître, comme l'enfant lacanien dans le stade du miroir. Grâce à lui, j'ai un accès à moi. Il m'est donc essentiel et proche. Puis, par le même phénomène, il me limite, enserme, emprisonne sans pitié en me réduisant à un esclave honteux ou à un objet, comme dans l'ontologie de Sartre. La reconnaissance du moi grâce à l'Autre n'est point positive, car le sujet se rend compte que toute la richesse intérieure ne peut pas se refléter dans le corps aperçu dans la glace. Par conséquent, ce n'est pas le moi qui apparaît, mais une identité illusoire.

De plus, le rapport avec l'Autre dans l'église terrestre n'est pas éthique comme chez Lévinas. Loin de là. La proposition lévinassienne, d'après laquelle l'accueil du visage de l'Autre justifie l'existence du moi, donnant le sens à sa vie, ne peut être que rejetée chez Gombrowicz. Le transpercement de l'Autre, selon l'écrivain, n'est jamais positif. Dans la position de face à face, on se crache au visage, on se combat réciproquement, on trahit l'adversaire, parfois même on le tue. Ainsi la posture le « pour-autrui » de Lévinas s'oppose à

⁸³ Je rappelle la phrase lacanienne évoquée dans *le Séminaire, livre II* : « L'homme n'est pas ici maître chez lui » (420).

⁸⁴ « Je suis, moi, une voix dans l'orchestre qui doit s'harmoniser avec le tout, trouver sa vraie place dans la symphonie, je suis ce danseur à qui sa propre danse importe bien moins que le désir de s'intégrer par elle à la danse des autres ». (*Journal I* : 414).

la position gombrowiczienne du « contre-autrui », même si tous les deux peuvent aussi se définir par l'expression lévinassienne « me voici », position d'exposition vulnérable.

Mais l'influence diabolique de l'Autre se projette sans aucune difficulté sur la propre personne du sujet, comme selon les principes psychanalytiques d'introjection et de projection. Ainsi la méfiance envers l'Autre n'est qu'une méfiance envers soi, le dégoût ou la haine envers lui est en fait le dégoût et la haine pour soi. A l'intérieur du moi habite un autre, un étranger monstrueux et pervers. Par conséquent, l'humain peut être imprévisible et dangereux à soi-même. On en déduit que le concept de l'Autre est identique au Même. Ainsi, ce qui prévaut dans cette conception, c'est la vision du sujet comme ipséité où l'Autre devient si intime, si proche qu'on ne le compare pas au Même, mais on l'implique à lui de sorte qu'on peut répéter d'après Ricoeur: « soi-même en tant que autre ». (14) L'Autre est le moi, moi je suis Autre, tel pourrait être le résumé de cet enjeu. Cette vision s'accorde largement avec la philosophie occidentale contemporaine où l'identité de l'Autre est réduite au Même.⁸⁵

La concordance des idées existe également avec Lévinas dans le cas précis de la paternité. Ce que pour Gombrowicz représente une situation normale, quasiment quotidienne, à savoir que le Même égale à l'Autre, pour Lévinas existe exceptionnellement et seulement dans une certaine mesure dans la relation entre père et fils. Par ailleurs, mon diagnostic polémique avec l'affirmation de Dominique Garand qui, dans son livre sur Gombrowicz intitulé *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz*, parle des « scènes où l'Autre fait irruption, non convoqué mais incontournable, à la fois déstabilisant et régénérateur pour le sujet » ce qui provoque « la coupure radicale entre le sujet et l'Autre (...), associée au tragique » dans l'œuvre gombrowiczienne. D'après mes recherches, on vient de voir, - l'Autre agresse le Même, mais le Même fait exactement pareil avec l'Autre, par conséquent ces deux instances s'avèrent pour moi symétriques.⁸⁶

Or, la nature « divine » de l'église interhumaine, qui se caractérise non pas par la bonté ce qui serait adéquat à l'idée du divin, mais par le mal, doit être nécessairement contestée.⁸⁷ Il semble alors qu'au lieu de qualifier son concept d'église par l'adjectif « divine », Gombrowicz devait utiliser le qualificatif « diabolique ». Le sens du divin, chez Gombrowicz, n'est pas lié à l'épreuve de l'Autre, même si le narrateur le prétend fréquemment. L'espace du divin reste à trouver au-delà du terrestre et de l'humain. C'est un ordre supérieur, impénétrable et transcendant, qui pourtant n'a rien à faire avec l'idée de Dieu-Absolu, garant de la justice sur terre. C'est plutôt un lieu de refuge qui nous fait signe de l'espace vide, quand le contenu de la Forme s'anéantit totalement. Mon travail ne fait que commencer avec la saisie de cette réalité-là.

⁸⁵ Lévinas y fait exception en conceptualisant cette relation comme asymétrique.

⁸⁶ C'est une étude brillante et originale qui ne peint pas Gombrowicz - écrivain conscient et puissant, mais, comme Markowski et moi - Gombrowicz tragique et hésitant. Voir Dominique Garand, *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz* (Montréal, Liber, 2003 : 183).

⁸⁷ J'utilise les thèmes du bien et du mal sans me référer précisément à la théologie qui implique la moralité. J'y vise plutôt l'idée générale qu'on peut se faire de la bonté, liée au divin et de la méchanceté, liée au diabolisme.

Chapitre II : L'apparition corporelle de l'Autre

Introduction

Le transpercement de l'Autre aussi bien par la vue que par la parole dans « l'église terrestre » ne peut avoir lieu qu'en face du corps réel et sensible, c'est-à-dire capable de capter, par sa chair justement, tantôt le plaisir, tantôt la douleur. Dans ce chapitre, je m'interrogerai sur cette place réelle et charnelle que l'Autre gombrowiczien occupe dans sa position de face à face. Tout au long de son œuvre Gombrowicz explore la division fondamentale du corps et de l'esprit, privilégiant toujours la partie corporelle qui ressent et perçoit. Dans le passage du *Journal*, par exemple, il est question de cette division douloureuse:

Lorsque, pour vivre, j'eus recours au maximum de conscience, en essayant établir mon existence en elle, je m'aperçus qu'il m'arrivait quelque chose de stupide. Rien à faire ! Rien ne marchait. Il est absolument impossible de se plier aux exigences de l'« existence authentique » et de prendre en même temps son café-crème avec des croissants au goûter - non, il n'est pas possible de concilier la « conscience définitive » avec le fait qu'on circule en pantalon et qu'on parle au téléphone. (...) Comment concilier, comment relier le définitif au quotidien ? (*Journal I* : 397-398)

Cette question gombrowiczienne prendra forme avant tout dans les manifestations littéraires des idées philosophiques.

Puis, l'acte d'énonciation, tel qu'il est présenté par Benveniste et la linguistique moderne, se manifestera chez Gombrowicz de façon particulière. On y verra concrètement pourquoi le narrateur interpelle son interlocuteur, qui se cache concrètement derrière le « tu » et le « vous » interpellés. Le lecteur, c'est-à-dire un « tu » par excellence dans l'acte d'énonciation, se trouvera constamment piégé par les jeux que la stratégie gombrowiczienne mettra en place.

Pour montrer comment Gombrowicz remet en question tous les grands points de la théorie littéraire, à savoir le pouvoir de l'auteur, du texte, du lecteur, du langage, je ferai appel à l'évolution de cette théorie à travers le XX siècle. On reconnaîtra sans peine, au fil des propositions, le déplacement de l'importance de ces concepts. La nouvelle conception narratologique, proposée par Mieke, Bal complétera notre réflexion sur la posture narrative gombrowiczienne qui se veut originale et inhabituelle. On y verra une position inconfortable de l'écrivain qui dévoile les secrets de son métier devant son lecteur afin, semble-t-il, de démythifier l'acte même de l'écriture et ainsi ridiculiser et renverser toute autorité que la théorie, donc aussi la Forme, essaie d'imposer à celui qui se sert des mots.

Ensuite, on s'interrogera sur l'existence charnelle de l'Autre concret, car d'après Gombrowicz « l'homme réel est celui qui a mal ». ⁸⁸ Nous verrons un être gombrowiczien qui face au problème classique de l'unité de l'âme et du corps essaiera de comprendre pourquoi ces deux constituants ne fonctionnent jamais en équilibre, pourquoi ils ne se complètent pas pour constituer l'unité, mais au contraire, l'un ressent l'autre comme un étranger, comme Jojo se sentait face au miroir. Dans cette dualité tragique, la chair occupera toujours un rôle central car la douleur en soi est, pour notre écrivain, l'épreuve essentielle de l'existence. On verra comment cette expérience inacceptable, en s'étendant à travers le corps de l'Autre, contamine involontairement le sujet. Ainsi on comparera les propositions gombrowicziennes avec la philosophie de Schopenhauer l'enseignement de Bouddha.

Enfin, on se penchera sur le mécanisme de la séduction d'un corps jeune et authentique qui propagera autour de soi de la magie. Ce corps ordinaire de l'Autre deviendra un phénomène divin qui ensorcelle les autres et vainc définitivement l'esprit du moi pour dominer les êtres et les concepts. Cet aboutissement mènera donc logiquement vers l'autre versant de la dualité instable, c'est-à-dire le moi dont traitera le troisième chapitre de ce travail.

Celui que l'énonciateur nomme un « tu »

Deviens « je » celui qui s'approprie l'appareil formel au moment où il prend la parole, devient « tu » celui qui y est présent comme allocutaire. ⁸⁹ Ici je tâcherai de résoudre la question de l'interlocuteur dans l'univers gombrowiczien, autrement dit j'examinerai celui qui, étant un Autre par excellence, se pose ou est posé en face de l'énonciateur. Les rapports entre « je » et « tu » ne se produisent que dans et par l'énonciation. Le sujet gombrowiczien semble se rendre compte de la nécessité et de l'alternance « des formes vides » comme Benveniste appelle ces deux pronoms personnels. Dans le théâtre gombrowiczien Henri constate:

Henri - Tu comprends
Parce que moi, je comprends. Toi? Moi? Qui
de nous deux
Parle à l'autre? Je ne vois pas...
Non, non, je ne vois pas clair... (*le Mariage* :169)

L'alternance est présentée comme un questionnement radical de l'identité du sujet, occupant la position du « je ». La question, d'abord indiquée par les deux points d'interrogation, est

⁸⁸ *Journal II* : 521

⁸⁹ E. Benveniste *Problèmes de linguistique générale* I, Paris, Gallimard, 1966: 232 : « Quand je sors de 'moi' pour établir une relation vivante avec un être, je rencontre ou je pose nécessairement un 'tu', qui est, hors de moi, la seule 'personne' imaginable ».

ensuite posée explicitement. Le sens du verbe « voir », qui suit, doit être considéré comme fort, à la fois « comprendre » et « percevoir ». Le passage suivant suggère un doute également profond:

Henri - Je déclare encore que je tremble encore plus fort...
Mais à qui fais-je cette déclaration? A qui?
Quelqu'un m'entend ... (119)

Le verbe « déclarer » dans ce fragment invoque la théorie des actes du langage, selon laquelle toute locution comporte un verbe déclaratif implicite; le verbe qui est ici rendu explicite.

Dans le fragment suivant, la position de locution est l'enjeu d'un combat virulent:

Firulet – C'est à toi que tu parles ?
Agénor – Non, c'est à toi !
Firulet – A toi moi à moi !
Agénor – A moi à toi moi ! (*L'opérette* : 98)

Dans cette scène, on ne sait plus qui est qui, car ces deux pronoms personnels sont réversibles dans l'acte d'énonciation. En s'interrogeant sur l'alternance du « je » et du « tu » le sujet parlant suggère qu'il se soucie d'être entendu par un interlocuteur. Dans les trois scènes citées, il est nettement question du problème linguistique, à savoir qui parle à qui et dans quel but. L'énonciateur gombrowiczien s'adresse explicitement à un « tu » ou un « vous », car il semble savoir que sans l'existence de l'Autre le « je » parle dans le vide. Son discours semble artificiel, comme Henri le remarque dans le passage suivant:

Henri - si je ne parle à personne,
mais je parle quand -même
je dois être artificiel. (*le Mariage* : 139, mon adaptation)

On le sait déjà, l'artifice est un état tout à fait normal de l'homme dans un monde gombrowiczien où tout est imposé de l'extérieur et de l'intérieur. Mieux encore, l'artificiel joue un rôle prépondérant dans la fondation du moi. Or, dans le fragment en question Henri suppose que par les paroles adressées dans le vide il sera encore plus sophistiqué que d'habitude. Certes, mais n'y a-t-il pas là encore un piège? Je le suppose, car le sujet gombrowiczien est parfaitement conscient que parler à l'Autre c'est avant tout l'appeler à être le témoin devant lequel le moi peut affirmer son existence.

A ce sujet, j'invoque encore Michał Paweł Markowski qui constate aussi le besoin existentiel d'un témoin devant lequel le moi peut se raconter. L'Autre est appelé à devenir le témoin face à un moi qui est en train de créer son identité. En psychanalyse, c'est le

psychanalyste; en littérature, c'est le lecteur; en téléphonant, c'est un interlocuteur qui est obligé de répondre à l'appel. Mais cette exigence demande à l'Autre de devenir mon prisonnier, dès l'instant où j'exige de lui d'être présent à chaque fois que je veux lui parler. Markowski remarque « Tu dois attendre mon coup de fil pour témoigner qui je suis » - telle est la tâche que le moi donne à l'Autre, la tâche qui s'avère impossible, car l'Autre peut être absent ou le téléphone occupé.⁹⁰

Par conséquent, propose Markowski, la relation qui détermine mon identité devrait se créer non pas sur le contact obligatoire avec l'Autre, mais justement sur la rupture avec lui. L'Autre devrait être tenu à distance, le moi devrait parler à soi-même. Telle est la conception du sujet moderne de Descartes à Husserl. Mais Gombrowicz, souligne Markowski, propose une autre solution. Le je gombrowiczien doit téléphoner pour se faire entendre, même si le résultat ne peut être que négatif. L'auto-présentation chez Gombrowicz est vouée à l'échec dès le début, mais il faut continuer le travail, il faut tenter de se définir: voilà l'attitude globale de la stratégie gombrowiczienne. Or, le moi gombrowiczien sait non seulement qu'il faut s'adresser à l'Autre, mais aussi que le langage est profondément artificiel et hypocrite avec ou sans le récepteur du message, ce qu'on verra par la suite.

A présent, il s'agit d'éclaircir qui se cache concrètement derrière ces formes. Au théâtre, quand le personnage principal interpelle un « vous » le lecteur ou le spectateur se sent visé, surtout quand il n'y a aucun autre personnage sur scène:

Henri - (...) moi je peux
Choisir tel ou tel rôle... devant vous
Et pour vous! Mais pas pour moi! Moi je n'ai besoin
D'aucun rôle!
O déclamateurs
(Jetons ce mot avec furie, avec sarcasme)
Qui avez la bouche pleine de moralité
Et de responsabilités! (Grimaçons
De manière méchante et ironique, avec un grand
geste de la main)
Vains sont vos livres, vos systèmes,
Et articles, discours, philosophies
Et raisons, définitions, observations
Inspirations, transports, révélations, (...)
Pendant que vous prenez
Tout le temps une attitude quelconque

⁹⁰ Markowski parle ici d'une conversation téléphonique qui peut suggérer la relation interhumaine gombrowiczienne. On verra par la suite que le transpercement langagier, bien qu'essentiel, n'est pas le seul à déterminer le sujet dans sa quête identitaire. Voir Markowski (2004 : 191-232).

Ici nous nous pinçons à notre façon
Sous le buissons de notre destinée. (*le Mariage* : 222-223)

Le lecteur ressent dans ces paroles une sorte de cri plein d'accusations. Les oppositions entre « je » (moi) et « vous », puis entre « vous » (vos) et « nous » montrent clairement qu'il s'agit de deux groupes opposés. Henri fait partie de « nous », c'est-à-dire des gens immatures « qui grouillent dans un rut éternel, obscur, sauvage et toujours informe »; le « vous » fait partie du monde mature, moral, ordonné, plein de systèmes. Il n'est pas étonnant que le héros gombrowiczien se situe à l'extérieur, en marge, face à la collectivité, ni qu'il mène une sorte de lutte privée avec elle en essayant de l'éduquer selon sa morale. Cela paraît venir du fait que: « Gombrowicz s'est toujours situé comme un être en rupture, socialement et psychologiquement » - remarque, entre autre, Bertrand Barbet dans son article.⁹¹

Mais qui est-ce qui se cache derrière le pronom « vous » interpellé?

La philosophie de Gombrowicz nous souffle qu'il s'agit là de l'humanité entière, y compris nous autres, ses lecteurs et commentateurs. Pendant la lecture de ce monologue, on se sent comme si l'on était coupable de quelque chose. Par l'utilisation de l'apostrophe: « Oh déclamateurs », le sujet gombrowiczien engage un dialogue fait de provocations. Il nous manipule d'une manière directe, violente et ironique en même temps, car il faut souligner le caractère grotesque de cette situation dramatique. La voix d'Henri se confond avec la voix de l'auteur qui se moque en mettant ses commentaires entre parenthèses, dans le genre de : « que mon rire (...) résonne à cet instant », « jetons ce mot avec furie, avec sarcasme », « grimaçons de manière méchante et ironique ». Cette présence directe de l'auteur dans certaines répliques récitées par Henri (métatexte) est, semble-t-il, une nouvelle forme de se mettre en scène.

Bernard Alazet, qui consacre son article « L'écriture faite parenthèse » à ce sujet, remarque pertinemment:

(...) si le narrateur multiplie les parenthèses, c'est semble-t-il parce que quelque chose est là qui reste à exhumer, tapi dans le trop plein des mots: il lui faut être à l'affût, non d'un événement mais d'un signe écrit.⁹²

Certes, la parenthèse qui est une figure de l'inclusion, questionne la parole des personnages ou celle du narrateur lui-même en jouant et ridiculisant clairement les attentes du lecteur. Dans le fragment analysé du monologue il s'agirait du pathos habituellement attendu dans ces circonstances dramatiques. Ainsi, par ce jeu soi-disant innocent, le procédé gombrowiczien

⁹¹ B. Barbet « Mélancolie et rhétorique » in *Witold Gombrowicz*, Revue des Sciences Humaines, 1995-3 : (47)-62

Voir, à ce propos, de nombreux témoignages de Gombrowicz même (*Testament* et *Journal*) et de ses contemporains, qui soulignent l'exil intérieur de l'écrivain, sa place à l'écart des autres.

⁹² Bernard Alazet « L'écriture faite parenthèse » in *Witold Gombrowicz* Revue des Sciences Humaines 1995-3 : 35-45(39).

remet en question le signe même, « le trop plein des mots » - comme propose pertinemment Alazet. De plus, cette présence de l'auteur dans le monologue d'Henri crée une sorte de parenté entre le héros fictif et l'auteur même, comme si Henri en rêve était la projection inconsciente de l'instance que j'appelle Gombrowicz-artiste.⁹³

Il est évident qu'au théâtre, dans la plupart des cas, la forme « vous » vise aussi bien le personnage concret que le lecteur ou le spectateur. Regardons maintenant ce qui se passe quand un interlocuteur physique n'existe pas, par exemple quand le personnage est seul sur scène. Dans les moments décisifs pour saisir ses propres paroles, Henri a un tel besoin d'avoir un Autre en face de soi que, quand cet Autre n'existe pas, il se parle à soi-même par l'intermédiaire d'un « tu ». Il sort de soi-même et se parle utilisant la deuxième personne ou son prénom. Certes, dans le langage le sujet parlant peut s'extérioriser, c'est-à-dire se représenter devant soi-même. Henri réagit ainsi pour probablement mieux s'entendre, mieux comprendre le message, mieux respecter l'ordre que ce message lui impose. Puis, nous l'avons constaté dans le premier chapitre, dans le moi il y a aussi l'autre, donc en se parlant à soi, le moi parle déjà à un interlocuteur:

Henri –

Maintenant que tu es seul, tout à fait seul, tu pourrais au moins arrêter un peu cette incessante récitation

Cette production de gestes

Cette fabrication de paroles...

Mais toi, même quand tu es seul, tu fais semblant d'être seul, et tu passes ton temps, disons-le sincèrement, à faire semblant d'être toi-même, même devant toi-même.

Moi seul. (*le Mariage* : 221-222)

Le passage de la forme « je » (moi) à la forme « tu » (toi) et réciproquement montre que le « tu » n'est personne d'autre que l'énonciateur même. Il se parle comme s'il était extérieur à soi, comme à un Autre, sans doute pour mieux se donner des ordres et saisir leur importance. Dans la reproche qu'Henri se fait à soi-même dans ce fragment on remarque que même quand le sujet est seul, il n'arrête jamais sa mise en scène. Il est obligé de continuer son « incessante récitation », « production » et « fabrication » qui lui permettent d'exister, d'avoir une identité, de fonder son moi. Et cela lui est nécessaire car son moi comporte en soi aussi l'autre, c'est-à-dire une pure dualité au sens psychologique. Cet autre au visage incompréhensible et diabolique peut agresser et trahir. Par conséquent, le sujet ne peut jamais être sincère, son jeu ne peut jamais cesser, car le traître se trouve à l'intérieur de lui.

En outre, le champ sémantique de cet énoncé évoque très clairement le théâtre, et pour cause. C'est l'acteur sur scène qui récite les paroles apprises et bouge le corps en produisant

⁹³ Dans le quatrième et cinquième chapitres de cette étude, je présenterai amplement la comparaison de ces deux actants: Henri en songe et Gombrowicz-artiste.

les gestes. Or, ici, même si c'est Henri seul qui est sur scène, il s'agit de décrire un état général dans lequel se trouve l'homme, éternel et naturel acteur. On remarque le même procédé dans les deux autres pièces de Witold Gombrowicz. Dans le début de *l'Opérette* lorsque le comte Agénor, emporté par les cris des seigneurs, s'appelle par son propre prénom:

Agénor, *chantant*

- Oui, c'est bien le comte, le comte, le comte Agénor,

Oui, c'est bien le comte Agénor ! (20)

puis, dans *Ivonne, princesse de Bourgogne*, où la Reine, avant de commettre le crime, alterne la première et la deuxième personne pour parler à soi:

La Reine

Dois-je y aller décoiffée ? Oh, oh, oh ! Cela peut te trahir ! Si l'on t'attrape avec ces cheveux ébouriffés... Arrête de parler toute seule. Elle parle certainement toute seule. Marguerite, arrête de parler toute seule – cela peut te trahir (...) Grimace, grimace Marguerite ! Oh oui, oui, allons maintenant ! Toi avec moi, moi avec toi. Comment ça, toi avec moi, moi avec toi ? – j'y vais toute seule. Grimace ! Allons ! Rappelle-toi tous tes poèmes et va ! (...) Attends un instant- voilà, barbouillons-nous, encore cela... (*elle se barbouille d'encre*) Oui, maintenant avec ces tâches, ce sera plus facile... Maintenant je suis une autre. (75)

Le monologue de la Reine est d'autant plus pertinent qu'il montre aussi un déchirement intérieur du personnage qui découvre le dédoublement du moi, comme Jojo devant son sosie. Tout en ressentant une confusion « toi avec moi, moi avec toi », la Reine qui se prépare au meurtre change de coiffure et se barbouille d'encre comme si ces changements extérieurs pouvaient faire d'elle une autre personne, capable dans le cas précis, de tuer Ivonne. Elle utilise l'impératif : « arrête », « grimace », « rappelle-toi », « va » pour s'encourager et pouvoir plus facilement passer à l'acte meurtrier. Seulement dans la phrase: « elle parle certainement toute seule », tirée du dernier fragment, la troisième personne du singulier « elle » ne désigne pas la Reine, comme dans les autres énoncés, mais précisément Ivonne, la victime.

Afin de clarifier davantage le « tu » gombrowiczien, rappelons-nous encore une fois Benveniste et sa théorie de l'énonciation. La nomination représente normalement l'acte de fondement par lequel l'être est reconnu et trouve sa place dans l'ordre du discours. Ainsi sa place est marquée, une identité lui est assignée, il existe pour l'autre. Quand le sujet se nomme pour soi-même, cela veut dire qu'il se voit comme autre ou encore qu'il voit en soi une partie qui lui est « comme un autre ». Par conséquent, nos personnages (Henri, la Reine ou Agénor)

qui se parlent par l'intermédiaire de leur prénom ou par la deuxième personne, reconnaissent en soi un autre. Ils possèdent en soi un étranger, comme affirme Kristeva.

La même alternance des formes vides se voit dans le *Journal*, oeuvre qui est pourtant considérée comme un instrument créant l'auteur même.⁹⁴ Le narrateur s'y parle à soi-même en faisant semblant de dialoguer avec les autres. Ce dialogue faussement intime est particulièrement significatif lorsque le sujet parle de son originalité, trait requis pour se distinguer des autres:

(...) je dois être original (...) Attends un peu, réfléchis, ici personne ne te voit (...) pourquoi donc ne pourrais-tu te permettre une simple pensée touchant l'éternité, la nature ou Dieu, pourquoi t'évertuer, t'efforcer à courir après quelque chose de nouveau... (...) sois simple, comme tout le monde, tu en as bien le droit, il n'y a personne (...) Mais moi, je dois être original ! (264-265)

Ailleurs, le narrateur donne voix à l'angoisse de la séduction ainsi qu'à la nécessité concomitante de rester autre:

Rien de plus facile, sans doute, que de me jeter au cou de tous ces gens en leur disant : « Vôtre, je le suis et l'ai toujours été... » Mais attention, prends garde ! Que la sympathie des gens ne t'achète pas ! Ne te laisse ni fondre ni engloutir (...) Sois leur toujours étranger ! Sois peu amical, méfiant, lucide, aigu, exotique ! Tiens le coup, mon gars ! Ne te laisse ni adopter ni apprivoiser par les tiens ! Ta place n'est point parmi eux mais en dehors d'eux. (272)

Premièrement, ces passages sont parsemés des impératifs envoyés à soi-même. Le narrateur s'avertit : « attends un peu », « sois simple », « prends garde », « tiens le coup » comme s'il voulait se protéger aussi bien des autres que de soi-même. C'est qu'il ne peut avoir confiance ni en Autre ni en soi. Puis, sémiotiquement, il se donne du courage. Ses paroles visent à éveiller sa conscience, à être alerte au danger qui vient nécessairement de l'épreuve de l'Autre.

En outre, le fait de se parler par l'intermédiaire d'un « tu » permet à Henri d'être direct sans paraître trop arrogant, ce qui aurait pu être le cas si le « tu » avait été un Autre, extérieur au Même. Finalement, le narrateur s'oppose aux autres, se mettant à part, « en dehors d'eux » comme s'il voulait jouir à tout moment de son « être contre » les autres. Ce point devient explicite dans toute sa démarche narrative. Cependant, en se distinguant des autres, Gombrowicz ne revendiquait jamais « le statut d'individu d'exception » - comme le remarque

⁹⁴ Gombrowicz en parle dans son *Journal I* : 83. Dans le quatrième chapitre consacré à la mise en scène, j'analyserai en détails l'instance narratrice du *Journal*.

très justement le littéraire Garand dans son livre *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz* (73), le statut qui l'aurait opposé à la petitesse des autres. Garand remarque:

Chez Gombrowicz, on ne trouve rien de cette auto-idéalisation. Son cas est très particulier, il se laisse difficilement définir par nos catégories courantes. Par exemple, il crée une force de sa solitude, de son retrait par rapport aux circuits de légitimation habituels, mais il ne fait pas pour autant de cette solitude une position que transcenderait la médiocrité du « Commun »⁹⁵

La place en dehors du groupe signifie plutôt un lieu solitaire qui permet à l'écrivain de rendre manifeste son expérience vécue et ce de manière originale. Cependant, cette solitude à laquelle Gombrowicz se sent condamné, n'est pas seulement sa force, comme suggère Garand, mais aussi sa faiblesse, car il en souffrait profondément.⁹⁶

On voit clairement dans les passages cités que le sujet qui s'exprime veut être entendu par un « tu », mieux encore, il se sent obligé d'être entendu par lui. Sa présence lui est donc indispensable du point de vue linguistique, même si, chose pertinente, cet Autre est absent physiquement. Le monologue intérieur en face duquel se trouve le lecteur permet au sujet gombrowiczien de mener le jeu. Le lecteur est alors manipulé de manière directe, parfois violente, ce qui souligne encore une fois le pouvoir sans contrôle et sans limites que l'Autre (ici l'instance narratrice) impose au Même, son interlocuteur, et vice versa.

Le lecteur pris au jeu du narrateur

En prose, l'Autre à qui le narrateur s'adresse, c'est avant tout le lecteur. Dans la critique moderne, dominée par la philosophie du langage et la linguistique, le lecteur est considéré comme un lieu privilégié où l'unité du texte se produit. Il vient devant le texte avec ses normes sociales, historiques, culturelles (son répertoire ou bagage) pour construire, combiner les éléments en un tout grâce à sa mémoire, à son vécu. Un texte symbolique par rapport à cette place exceptionnelle qu'on accorde au lecteur, c'est évidemment l'article de Roland Barthes « La mort de l'Auteur » (1968) où l'on peut lire:

Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupée; pour elle, il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit.⁹⁷

Certes, à partir de cette proposition de Barthes, le lecteur possède une véritable autorité sur l'œuvre. Dans le même sens s'exprime Michel Foucault pour qui l'auteur n'est qu'« une pure

⁹⁵ Dominique Garand, *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz*, Montréal, Liber, 2003 : 72.

⁹⁶ Les raisons de la solitude et de la souffrance du moi gombrowiczien seront explorées par la suite.

⁹⁷ Roland Barthes « La mort de l'Auteur » in *Le bruissement de la langue*, Paris, Editions du Seuil, 1968 : 61-67.

fonction sociale ». ⁹⁸ Cependant, on l'admet facilement aujourd'hui, la vision de l'itinéraire à parcourir par le lecteur n'est jamais idéale et totale. Celui qui lit n'est qu'un voyageur dans un véhicule, il a un point de vue mobile sur ce qu'il voit (lit) et interprète. Le critique phénoménologique allemand, Wolfgang Iser, dans *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (1978), annonce clairement ce point:

Comme le lecteur passe par les divers points de vue offerts par le texte, et met en relation ses différentes visions et schémas, il met l'œuvre en mouvement, et se met également lui-même en mouvement. ⁹⁹

Pour lui le texte représente un effet potentiel qui se réalise grâce à la lecture. Mais il y a aussi des contraintes imposées par le texte, car le texte demande au lecteur de se plier à ses instructions. Fondé sur le lecteur implicite, qu'on peut définir comme alter ego de l'auteur implicite, le concept introduit par Booth en 1961 permet de considérer l'acte de lecture comme une concrétisation des vues schématiques du texte, comme un établissement d'une cohérence qui dépend du degré d'attention du lecteur.

Mais l'esthétique de la réception représentée par Iser qui s'intéressait au lecteur individuel a dû aussi évoluer. Son second variant a mis l'accent sur la dimension collective de la lecture désignant les systèmes et institutions d'autorité. Réapparaît donc le genre comme code littéraire, ensemble de normes, de règles qui informent le lecteur sur la façon dont il devra lire le texte. La liberté du lecteur est donc contestée, puis reprise jusqu'à ce que le critique américain Stanley Fish réduit les trois autorités (du lecteur, de l'auteur et du texte) à l'autorité « des communautés interprétatives » car, dit le théoricien, la primauté du lecteur pose en théorie littéraire autant de problèmes que celle de l'auteur et du texte. ¹⁰⁰

Cependant, la proposition de Philippe Lejeune, désormais canonique en analyse littéraire, qui consiste à conclure un pacte avec son lecteur reste pertinente dans la mesure où ce *pacte autobiographique* introduit un nouveau rapport entre la référentialité et l'artifice afin, semble-t-il, d'arriver à une nouvelle maîtrise de l'univers décrit. ¹⁰¹

Cela paraît évident chez Gombrowicz qui brouille sans cesse les frontières entre ces distinctions. Le lecteur, chez lui, doit être engagé, l'auteur doit jouer le metteur en scène qui sélectionne, compose, détourne et ainsi garantit l'authenticité du spectacle. L'instance narratrice gombrowiczienne s'adresse directement à ses lecteurs pour déstabiliser quelque peu les attentes qui correspondent normalement à ce rôle. Le lecteur est interpellé souvent et de manière soudaine comme si le contact entre la voix qui raconte et l'oreille qui écoute se faisait

⁹⁸ Michel Foucault « Qu'est-ce qu'un auteur » (1969) repris dans *Dits et écrits*, Paris, Editions Gallimard, 1994 : 789-821.

⁹⁹ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1978 : 22.

¹⁰⁰ Voir ici Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Editions du Seuil, 1999 : 149-175.

¹⁰¹ Philippe Lejeune *Pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1976.

en direct, sans influence de l'intervalle temporelle que l'écriture nécessite. Cependant, il n'est pas seulement interpellé, mais aussi examiné, ironisé, voire agressé par le narrateur.

Il n'est pas d'exemples plus pertinents que ceux où, dans *Fredydurke*, le narrateur radicalise d'une manière dramatique l'autoréflexivité propre à la littérature moderne. Il s'adresse, par exemple, à ses collègues écrivains (« vous » interpellé) et parle en tant qu'auteur:

(...) Dites-moi votre avis : ne pensez-vous pas que le lecteur n'assimile que des parties et de manière partielle ? (...) Et même s'il lisait le tout, pensez-vous qu'il en concevra une vision globale et qu'il comprendra les relations harmonieuses des différentes parties s'il n'en est pas instruit par un spécialiste ? Ainsi un auteur doit peiner pendant les années, il coupe, il arrange, il enlève, il recolle soufflant et suant, pour qu'un spécialiste dise au lecteur que la construction est bonne ? Mais allons plus loin, entrons dans le domaine de l'expérience personnelle. Est-ce qu'une sonnerie de téléphone ou une mouche ne risque pas d'arracher quelqu'un à sa lecture au moment précis où toutes les parties constituantes convergent vers l'unité d'une solution dramatique ? Et que se passera-t-il si le lecteur voit son frère, supposons, entrer dans sa chambre pour lui dire quelque chose ? La noble tâche de l'écrivain est gâchée à cause d'un frère, d'une mouche ou d'un téléphone. Pouah, vilaines mouches, pourquoi vous attaquer vous à une race qui n'a plus de queue pour se protéger ? (...) Devons-nous construire un tout pour qu'une parcelle de partie de lecteur aborde une parcelle de partie de cette œuvre, et encore partiellement ? (104-105)

Ces paroles posent les questions les plus actuelles concernant la réception de la littérature. Ne disent-elles pas que l'interprétation de l'œuvre dépend fortement du lecteur et de sa compétence, ou plutôt de son manque ? L'écrivain oppose, très habilement et d'une manière très drôle, l'effort extrême de l'auteur, qui « coupe, arrange, enlève, recolle soufflant et suant », et la réception légère du lecteur qui, dérangé par son quotidien (le frère qui rentre dans sa chambre ou une mouche agaçante), est incapable d'assimiler ce que l'auteur lui présente. Le lecteur ne peut comprendre qu'une partie du texte et « encore partiellement », à condition qu'il lit le tout, le fait que Gombrowicz met en doute par sa question rhétorique.

Dans le chapitre sur « l'acte de lecture » de l'Écriture Sainte, Paul Ricoeur, insiste sur les attentes du lecteur et sur sa manière de recevoir, elle, dépendante des choses qui se passent dans sa tête.¹⁰² On peut y lire:

¹⁰² Paul Ricoeur, *L'Herméneutique biblique*, Paris, Ed. du Cerf, 2000 : 60.

C'est dans l'acte de lecture que se réalise ce jeu d'interlocution entre l'appel de l'Écriture et la réponse du sujet convoqué (...) Le lecteur vient avec son monde devant le texte.

Cette dernière phrase citée aurait pu être prononcée par Gombrowicz qui suggère clairement, dans le fragment plus haut, qu'on ne lit jamais linéairement. Le lecteur prend ce qu'il veut et comme cela lui plaît, il « vient avec son monde devant le texte », comme cela est dit par Ricoeur. La lecture ressemble plus à une mise en plan personnelle au rythme subjectif qu'à la soumission à une croissance progressive, proposée par la voix qui narre. Dans cette perspective, l'autorité de l'auteur, qui devrait jouer un rôle de guide conscient, s'avère douteuse.¹⁰³

A ce sujet, j'ai recours à l'article de Mieke Bal « Voix\voie narrative: la voix métaphorée » où l'auteur s'interroge sur les concepts narratifs et propose une nouvelle alternative, où la voie-e prend la place de la voix-x. Cette proposition offre une métaphore spatiale. Je cite:

(...) la voie-e propose une construction sémantique dont les briques sont des sens accumulatifs. La métaphore spatiale dit bien qu'en tant que lecteur, on parcourt le texte, mais à chaque étape on continue avec ses bagages. Selon cette métaphore, la linéarité de la lecture se complique d'une « croissance » progressive mais en même temps non-systématique de « couches » de sens. La métaphore architecturale, ici est à prendre au sérieux.¹⁰⁴

Cette nouvelle vision dans la narratologie apporte une libération de l'autorité qu'impose la linéarité du texte représenté par « la voix-x ». Il est évident que la logique temporelle et linéaire du texte existe, mais la métaphore spatiale, donc « non-systématique », donne au lecteur la liberté d'explorer son ouvrage en sautant les passages, en pinçant les morceaux, en explorant le terrain de manière libre, partielle et purement subjective. Selon cette conception, le lecteur ressemble à un voyageur, non pas dans une voiture, ce qu'auparavant suggérait Iser, mais plutôt dans un avion, car il survole littéralement le texte de manière rapide, très incomplète et certes, originale. Il explore « une parcelle de partie de l'œuvre et encore partiellement », comme le remarque et met en scène Witold Gombrowicz.

¹⁰³ Gombrowicz se considère comme un lecteur moyen qui ne fait que parcourir le texte. Il avoue dans son *Journal* : « Et d'abord, vous savez bien que les livres, on ne fait que les parcourir, et ma foi, j'ai fait comme tout le monde » (*Journal II* : 378).

¹⁰⁴ M. Bal, « Voix/voie narrative : la voix métaphorée » in *La voix narrative* Cahier de narratologie N. 10, volume 1, Nice, publication de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, 2001: 9-36(32). Voir aussi le livre antérieur de Bal *Narratologie. Essai sur la signification narrative dans les quatre romans modernes* (Paris, Klincksieck, 1977) où l'auteur analyse pertinemment la théorie de Gérard Genette exposée dans *Figures III* afin de proposer les définitions plus claires de la narration, focalisation, instances, voix et mode.

De plus, la narration, qui prend en considération la structure spatiale, s'approche davantage d'autres œuvres visuelles, du moins du point de vue conceptuel. On voit donc clairement une concordance des idées entre la réflexion de Bal, en théorie littéraire actuelle, et le texte concret de Gombrowicz qui la met en pratique. Cela est évident dans le fragment cité plus haut, mais il y a encore autre chose.

Selon le narrateur de *Ferdydurke*, dont la voix se confond avec l'auteur Gombrowicz, le lecteur aurait besoin d'un spécialiste pour savoir si « la construction est bonne » ou non.¹⁰⁵ Cette sous-estimation n'est évidemment pas très flatteuse pour un quelconque lecteur, mais on peut comprendre cette remarque, par ailleurs très ironique, de deux façons. Au premier abord, quelle que soit la stratégie du lecteur l'œuvre échappe à son interprétation, car le vrai art aspire à l'originalité, à l'échappement, donc à la non-classification. Puis, on voit cette remarque comme une attaque directe des critiques littéraires qui, d'après Gombrowicz, ne font que feindre de comprendre le texte. En vérité, ils n'y comprennent rien, car l'œuvre artistique doit, par principe, rester insaisissable.¹⁰⁶ La parole critique, qui influence l'opinion du lecteur, est donc un ennemi, mais un ennemi nécessaire pour que le texte reste vivant et pour qu'il se renouvelle. Voilà sans doute ce qui explique ce double rôle face à l'Autre. Cette position profondément consciente de sa démarche permet aussi à Gombrowicz de fuir toute gueule imposée, ce qu'on verra dans le chapitre suivant.

Cependant, le lecteur gombrowiczien, fréquemment interpellé dans le texte, ne peut aucunement rester passif. Il doit littéralement épier (même s'il n'en est pas toujours capable) le travail d'écrivain, il doit assister au spectacle qui se déroule devant lui. Et ce spectacle, auquel il est obligé de participer activement, c'est la stratégie gombrowicziennne d'écriture mise en scène par l'écriture justement. Alors, le lecteur se trouve souvent dans des positions inconfortables devant l'écrivain qui hésite, s'excuse, justifie ses choix stylistiques, ridiculise son interlocuteur ou le tourne en dérision.¹⁰⁷ En se montrant en plein travail, mettant en scène ce qui ne sort pas normalement à la lumière du jour, l'instance narratrice force son lecteur à réfléchir sur la sphère privée de celui qui parle, pour, semble-t-il, démythifier l'acte créateur. Et pour y arriver, il va, par exemple, s'expliquer sur une particularité stylistique de son écriture qui consiste à répéter:

Je vous recommande aussi ma méthode d'insistance au moyen de la répétition: en répétant systématiquement certains mots, certains tours, certaines situations, certaines parties, je les renforce tout en augmentant jusqu'aux frontières de la manie

¹⁰⁵ La voix de l'auteur et du narrateur gombrowicziens j'analyserai dans le troisième chapitre.

¹⁰⁶ Toute œuvre gombrowicziennne dénonce explicitement la bêtise intellectuelle qui prétend posséder le savoir. Moi, l'auteur de ce travail, je tente à prendre mes précautions pour ne pas me laisser coincer par mes propres affirmations. L'œuvre analysée restera toujours plus riche que la multitude de toutes les lectures possibles dont le lecteur ou commentateur peut en faire.

¹⁰⁷ Nous avons déjà vu l'utilisation gombrowicziennne des parenthèses.

l'impression d'unité de style. C'est par la répétition, par la répétition qu'on crée le plus facilement n'importe quelle mythologie ! (*Ferdydurke* : 104)

Il ridiculise clairement l'acte littéraire qui, selon ses propos, peut être facilement exercé. Selon lui, il suffit de connaître quelques procédés stylistiques comme, par exemple, la répétition pour pratiquer ce métier. Finalement, il se prononce sur la valeur soi-disant symbolique de ses constructions tout en ironisant la critique littéraire et les chercheurs des symboles, donc aussi ses lecteurs. Il dit:

(...) donc ceux qui voudraient approfondir davantage et mieux comprendre, je les invite à lire mon Philibert doublé d'enfant, car j'ai dissimulé dans son mystérieux symbolisme la réponse à toutes ces questions angoissantes. En effet Philibert, constitué rigoureusement et en vertu de l'analogie avec Philidor, recède dans sa mixture spéciale le vrai sens secret de l'œuvre. (282)

Il est à remarquer que le narrateur-auteur se présente comme parfaitement conscient de son rôle. Il s'adresse à ses interlocuteurs de manière directe et extrêmement sarcastique en utilisant le pronom personnel à la première personne. Il se moque fortement de ceux qui veulent trouver dans un livre « son mystérieux symbolisme » ou « le vrai sens secret », et de ceux aussi qui vont critiquer l'auteur après la parution du roman. Son ton est ironique et ses conseils tournent le lecteur et commentateur en ridicule comme si le narrateur avait peur de confronter le regard de l'Autre de manière sérieuse.

Et c'est justement la spécificité gombrowiczienne: sous un masque de clown, le sujet cache l'angoisse terrible qu'il ressent face à l'épreuve diabolique de l'Autre, ici son lecteur et interpréteur. Il justifie alors toutes ses démarches linguistiques et stylistiques comme si, paralysé par le regard qui l'envisage et déchiffre ses secrets dans « l'église terrestre », il ne pouvait point agir en toute liberté. Alors il joue, se met en scène, détourne l'attention, provoque. En rendant visible la sphère faussement sincère de celui qui écrit et en la confrontant de manière ridicule à la réalité extérieure, le narrateur oblige son lecteur à réfléchir sur le langage critique et sur sa propre position dans le monde. C'est pour cette raison qu'il remet constamment en question tous les points sur lesquels réfléchit la théorie littéraire, c'est pour cela qu'il renverse toute autorité qu'elle essaie d'imposer. La tâche du lecteur, l'Autre en face du narrateur, tantôt coincé dans un piège, tantôt pris dans un jeu, n'est donc ni évidente, ni facile à assumer.

Toujours est-il que le lecteur, même si finalement il se manifeste réellement et corporellement dans l'acte même de lecture, représente avant tout une idée abstraite, car il est impossible de l'affronter en face. L'écrivain ne connaît et ne connaîtra jamais - ni l'ici de son lecteur, ni son maintenant, ni son identité. C'est par l'épreuve terrible de la douleur qu'on abordera l'être sensible et concret que le concept de l'Autre représente.

La douleur que le corps de l'Autre m'inflige

Le principe d'implantation à la vie réelle s'applique à toute idée gombrowiczienne, d'où chez lui une extrême méfiance envers la science (donc aussi la psychanalyse de Freud), tout système philosophique, toutes les idées abstraites.¹⁰⁸ La division entre le fonctionnement de l'esprit et du corps est pour lui nette et douloureuse, même si Sartre en 1943 annonce que « le dualisme de l'être et du paraître ne saurait plus trouver droit de cité en philosophie » car « les apparitions qui manifestent l'existant ne sont ni intérieures ni extérieures: elles se valent toutes ».¹⁰⁹ Gombrowicz prône cependant ce dédoublement, soulignant clairement la supériorité de la chair, car c'est elle qui est concrète (réelle) et qui fait mal.

La douleur, chez Gombrowicz, est considérée comme « le point du départ de l'existence, l'épreuve essentielle, par quoi tout commence et à quoi tout se ramène ».¹¹⁰ C'est le seul sentiment réel et vraiment important, le reste ne joue qu'un rôle de second plan. Dans de nombreuses réflexions, l'écrivain demandait de civiliser la douleur pour rendre, par exemple, le suicide possible car chacun, selon lui, devrait être sûr de mourir sans honte et sans tortures. Il considère même la condamnation du suicide comme la plus grande atteinte à la liberté humaine. Il dénonce son atrocité dans son *Journal*:

Le chantage que comporte l'interdiction arbitraire de mourir est une saloperie qui porte atteinte à la plus précieuse liberté humaine. Car ma liberté suprême consiste à pouvoir me poser à chaque seconde la question d'Hamlet « Etre ou ne pas être » et à y répondre sans contrainte. (*Journal I* : 618).

La mort, dans le sens de libération, apporte alors une dimension positive, car elle cesse l'intolérable, l'intenable que la souffrance provoque. Dans ces revendications, l'expérience personnelle jouait évidemment un rôle déterminant. Miné par une maladie des poumons depuis son enfance, Gombrowicz souffrait physiquement tout au long de sa vie et à la fin, quand la souffrance devenait insupportable, il envisageait même de se suicider, demandant à ses amis de lui procurer un pistolet ou du poison.¹¹¹

¹⁰⁸ Voir, sur cette question ambiguë, l'article de W. Bolecki « Gombrowicz and Science » in *Russian Literature* LXII IV, nov. 2007 : 389-400.

¹⁰⁹ J.P. Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943 : 11.

¹¹⁰ *Journal I* : 523. Les exemples qui décrivent la terreur de la douleur sont très nombreux. J'en cite encore deux :

« (...) la douleur est aussi pénible dans le corps d'un ver de terre que dans celui d'un ogre, la souffrance est 'une', de même que l'espace est un, elle est invisible et chaque fois qu'elle apparaît, c'est l'abomination en soi dans sa plénitude. » (*Pornographie* : 88); « l'homme réel est celui qui a mal (...) il n'existe qu'un seul et unique élément atroce, impossible, inacceptable, une seule et unique chose qui nous écrase, qui nous est véritablement et absolument contraire: la Douleur. C'est sur elle, et elle seule, que repose toute la dynamique de l'Existence » (*Journal II* : 521).

¹¹¹ Je ne voulais parler, dans cette étude, ni de Gombrowicz vivant, ni de son expérience personnelle. Je fais ici une exception pour signaler que sa vision de la souffrance n'était pas abstraite, mais réelle, liée à son propre corps malade. Voir l'ensemble de ses réflexions sur la mort et le suicide (*Journal I* : 616-619) ainsi que de nombreux témoignages de ses proches et ses amis. Par exemple les souvenirs de sa femme Rita dans

Mais l'ampleur de la souffrance gombrowiczienne s'étend bien au-delà de l'existence personnelle d'un moi souffrant, même si celle-ci est évidemment la plus intime, donc celle qui touche le plus le sujet. Sa dimension va bien au-delà de l'existence humaine. Il s'agit de la douleur en soi, aussi tragique chez un humain que dans la chair d'une mouche, d'un scarabée ou d'un chien blessé. L'instance narratrice le démontre avec conviction dans le *Journal*, comme ici, dans la description d'un chien agonisant:

Ce fut pour moi une scène angoissante: la nuit, cette écurie et nous, penchés, presque à l'aveuglette, sur ce déchaînement diabolique de la douleur. Nous avons en main la solution immédiate de tout cela... Il aurait suffi de tirer. Allions nous tirer ? (...)

Troisième antichien: moi. Pour moi il n'y avait pas d'instance supérieure. Pas même de chien. Seulement, devant moi, un morceau de matière qui souffrait. C'était intolérable. Je ne pouvais le supporter. Déconcerté par supplice au fond de cette écurie, j'exigeais qu'on finisse. Tuer ! Tuer ! Stopper le mécanisme de la douleur ! Empêcher que cela dure plus longtemps ! (*Journal I* : 533-536)

Dans cette scène dramatique, il s'agit clairement de dénoncer l'atrocité d'un corps qui souffre. Devant une telle situation, que fait le narrateur ? Il y a, d'après lui, une seule solution possible: la mort du chien, car il ne pourra jamais guérir, ne pourra pas s'en sortir. « Ce déchaînement diabolique de la douleur » possède évidemment la dimension métaphysique, qui dépasse largement le chien agonisant en question. Ce diabolisme se propage sur l'existence entière. Par une prétention à l'universalité objective, le narrateur opte dans cette scène pour la mort: « tuer ! tuer ! » qui est, d'après lui, la seule solution à pouvoir interrompre l'inacceptable.

Voilà sans doute ce qui explique une admiration sans illusion pour la philosophie de Schopenhauer qui dénonce également l'atrocité de la souffrance inhérente à la nature de l'univers.¹¹² On remarque alors qu'aussi bien d'après Schopenhauer que d'après Gombrowicz, l'homme prend seulement conscience des choses qui touchent sa sensibilité, c'est-à-dire qui lui donnent du plaisir ou qui provoquent sa douleur. Pour tous les deux, tout ce qui touche au sens intérieur, au sentiment, à l'intuition et à l'irraisonnable est supérieur à la connaissance conceptuelle ou à une quelconque démarche intellectuelle. Leur vision se fonde essentiellement sur l'homme intérieur et non pas sur, par exemple, les possibilités apportées par l'Etat du droit et ses institutions. Alors la mort, la douleur, la lutte que chacun doit mener,

Gombrowicz en Argentine (Paris, Denoël, 1984) et *Gombrowicz en Europe* (Paris, Denoël, 1988); la préface de Francesco Cataluccio « La philosophie de Gombrowicz » in *Cours de philosophie en six heures un quart* (Paris, Editions Payot Rivages, 1995 : 7-37).

¹¹² On peut mettre ce principe en parallèle direct avec un énoncé gombrowiczien déjà vu : « l'enfer (est) inhérent à la nature humaine » (*Journal I*, 1995 :73).

pour ne pas se laisser dévorer par les autres dans ce monde infernal et sans espoir, s'avèrent essentiels.¹¹³

Contrairement aux autres systèmes philosophiques, Schopenhauer est farouchement anti-dialectique dans le sens où il rejette toute métaphysique de l'évolution et du devenir. Selon lui, la vie est par essence douleur. « Le monde est constitué par un inlassable retour de l'insatisfaction, donc de la douleur et de la lutte » - écrit Sans dans son livre sur le philosophe.¹¹⁴ Dès lors, il est certain que la condition humaine ne doit espérer aucune amélioration, aucun progrès. Quoi que l'homme fasse, quoi qu'il essaie de réaliser, il peut toujours avoir la certitude d'être vaincu. L'existence du mal est inséparable de la nature de l'univers. Le monde est, par conséquent, absolument tragique. L'unique façon de se séparer de la volonté de vivre, c'est le renoncement et la contemplation du monde. Celui qui contemple d'une façon désintéressée, c'est l'enfant et l'artiste.¹¹⁵ C'est en ces points qu'on peut fortement rapprocher les idées de ces deux penseurs, même s'il existe aussi une divergence concernant le comportement de l'homme vis-à-vis d'une telle vision de l'univers. Autrement dit, la philosophie de contemplation et de non-action de Schopenhauer s'oppose à la philosophie de l'action et de la lutte continuelle, malgré son résultat final négatif chez Gombrowicz.¹¹⁶

Il est encore à remarquer que la vision de la souffrance inhérente à la nature humaine, qu'on vient de présenter grâce à l'analyse du corps réel, est étonnamment similaire aux principes bouddhiques que Schopenhauer, par ailleurs, connaissait et introduisait en Occident. Je voudrais le démontrer dans le sous-chapitre suivant.

L'enseignement de Bouddha

L'essentiel dans l'esprit du bouddhisme, quel que soit le courant de cette pensée, reste non pas la personne du maître mais son enseignement. Chaque bouddhiste doit suivre rigoureusement cet enseignement afin d'atteindre l'illumination (réveil) qui lui permettra de se transformer intérieurement. Chacun peut accéder à cet état en suivant la méthode du maître qui, elle, est entièrement fondée sur son expérience. Sa philosophie, dans ce sens, peut être considérée comme autobiographique.¹¹⁷ Le Bouddha enseigne comment transcender le monde et sa

¹¹³ En parlant de Schopenhauer, Gombrowicz écrit : « J'ai toujours considéré que la philosophie ne doit pas être intellectuelle mais quelque chose qui part de notre sensibilité. Par exemple, pour moi le seul fait que je suis conscient de l'existence d'un arbre n'a pas d'importance jusqu'au moment où il me procure plaisir ou douleur. Seulement ainsi il devient important » (W. Gombrowicz, *Cours de philosophie en six heures un quart*, Paris, Editions Payot Rivages, 1995 : 70).

¹¹⁴ E. Sans, *Schopenhauer*, Paris, PUF, 1993 : 60. Voir surtout le livre de Schopenhauer *O podstawie moralności* (Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków, 2005) ainsi que le livre critique de Rosset *Ecrits sur Schopenhauer* (Puf-Collection : Perspectives critiques, 2001).

¹¹⁵ Selon Gombrowicz seul artiste peut échapper à la banalité et au non-sens de l'existence, selon Schopenhauer, comme je le mentionne dans le texte, l'artiste et l'enfant.

¹¹⁶ Dans ce sens Schopenhauer ressemble beaucoup plus à Samuel Beckett qu'à Gombrowicz.

¹¹⁷ Voir Karen Armstrong, *Le Bouddha*, Québec, Les éditions Fides, 2003.

souffrance pour découvrir une valeur absolue. Je me propose de suivre son enseignement. La première vérité dit ceci:

La naissance est souffrance, la vieillesse est souffrance, la maladie est souffrance, la mort est souffrance, être uni à ce que l'on n'aime pas est souffrance, être séparé de ce que l'on aime est souffrance, ne pas avoir ce que l'on désire est souffrance; en résumé les cinq agrégats d'attachement sont souffrance.¹¹⁸

Le mot « dukkha » en sanscrit, traduit par « souffrance, douleur, misère, peine », inclut également le sens d'imperfection et d'impermanence, ce qui rend l'enseignement bouddhique plus large. Il s'agit plutôt d'admettre, explique Gira dans son livre *Comprendre le bouddhisme*, que tout à quoi l'homme s'attache dans cette vie est passager, éphémère, imparfait et par là, illusoire. Les plus grands plaisirs, tout bonheur se transforment tôt ou tard en expérience douloureuse. Mais le problème du mal, constaté dans ce monde, se pose différemment que dans la religion.

Pour les bouddhistes il ne s'agit pas d'une intervention divine, qui donnerait les récompenses ou les punitions en fonction des actes commis, car il n'y a pas de créateur qui juge et intervient pour rendre justice. Il n'y a donc ni paradis, ni purgatoire, ni enfer. En contrepoint, l'homme est soumis au cycle des morts et des naissances et à la loi rigoureuse du karma qui l'oblige à monter ou à descendre l'échelle des destinées de la cosmologie bouddhique en se réincarnant à l'infini. Le karma signifie que toute bonne action portera du bon fruit, c'est-à-dire sera récompensée un jour dans cette vie ou dans une vie ultérieure; toute mauvaise action - un mauvais fruit (sera punie). Par conséquent, il n'y a pas de hasard, seulement la rigueur de cette loi à laquelle personne ne peut échapper.

Il est à remarquer que ce principe se lie à la pensée gombrowiczienne où certaines lois qui dirigent l'existence humaine ne sont liées ni à un être transcendant, qui serait un Dieu-Absolu de la religion, ni au hasard d'un monde athée. Ces « coïncidences indiscretes qui révèlent une tendance cachée », ce hasard évoqué qui n'en est pas vraiment un, mais qui détermine la vie de l'humain, tout cela évoque la rigueur de la loi karmique, même si, dans l'univers gombrowiczien, il n'est aucunement question de la réincarnation que cette loi nécessairement implique.¹¹⁹

De plus, Gombrowicz met le doigt de manière aussi forte et explicite que le bouddhisme (et Schopenhauer) sur une urgence rarement exprimée de cette façon par la littérature, c'est-à-dire l'importance et l'étendue de la douleur. Même si l'on trouve des exemples de sa description dès ses premiers écrits, la richesse de la réflexion, proposée dans

¹¹⁸ Dennis Gira, *Comprendre bouddhisme*, Paris, Bayard Editions, 1989 : 43-44.

¹¹⁹ La loi karmique est liée au cycle incessant des naissances et des morts, ce qui implique une autre logique du raisonnement que chez Gombrowicz. Voir le premier chapitre, où il était question de la divinité terrestre finalement non-divine et diabolique.

un fragment de son *Journal*, dépasse largement tout à quoi on s'attend en lisant une œuvre littéraire. Il en est ainsi parce que Gombrowicz dénonce non seulement la douleur intime, ressentie par notre propre moi qui est dans l'expérience subjective toujours atroce, mais il élargit le champ de son pouvoir à travers l'Autre. C'est ainsi que le corps de l'Autre, qui ressent la douleur d'un tiers inconnu par le sujet, peut lui introduire sa propre souffrance psychique de telle sorte que le sujet doit se rendre et dès lors souffrir avec la même intensité que le donneur de cette douleur. Mais examinons l'exemple.

Dans une espèce de récit de quelques pages, le narrateur du *Journal* nous dessine la poursuite de la douleur que l'Autre (Simon) porte en soi et l'impossibilité de l'ignorer, de s'en détacher. Pour comprendre la dimension véritable de cette description, il vaut la peine de s'arrêter sur ses détails. Simon, un ami de Witold, accablé par la douleur provoquée par l'agonie de sa fille brûlée (un tiers), vient voir Witold, car devant la mort de son enfant, - dit-il, « il ne peut servir à rien » (*Journal II* : 190). La tragédie de l'Autre (Simon) est si flagrante que le narrateur ne sait littéralement pas quoi en faire. Il veut s'écarter, fuir car la souffrance psychique de son ami le « brûle » et veut le mordre comme un animal enragé. Il explique:

(...) il me sembla, à moi, que ce n'était pas lui qui bougeait, qu'en lui bougeait ... ce quelque chose dont j'avais désespérément peur, l'enfant animalisé, cet animal qui, comme le papier bruissant animé de son propre mouvement, le tenait en sa possession. Je sentis à nouveau en lui ce mouvement, un peu comparable à celui du fœtus dans le sein de sa mère, et je perçus une présence menaçante, avec des crocs, des griffes, menaçante et acharnée. A nouveau je me sentis glacé d'effroi car le cri de l'enfant là-bas, à l'hôpital, existait bel et bien- ma chimère avait donc des crocs ! (*Journal II* : 201)

La souffrance réelle de Simon, comparée d'abord à un animal menaçant avec des griffes dont il faut avoir peur, fait finalement penser au papier bruissant et au fœtus humain. Ces étonnantes comparaisons mettent en place deux choses frappantes. La première souligne les mouvements indépendants et incontrôlables, provoqués aussi bien par la souffrance humaine que par le papier ou par le fœtus au sein de sa mère. Il va de soi que la possession, dans ces deux cas, se veut totale et inévitable. La deuxième dénonce l'intensité de la souffrance qui ne peut, en aucun cas, comme le fœtus évoqué, être expulsée du corps qui le porte ou supporte. L'humain peut pleinement ressentir son côté cruel, mordant, endiablé. La métaphore de la première phrase: « l'enfant animalisé », suggère la véritable diablerie de la souffrance implantée solidement et sans remède.

Quoi qu'on fasse, la souffrance nous attrape et emprisonne. Mais dans ce passage, il s'agit de la souffrance de l'Autre (Simon) que le narrateur du récit devrait pouvoir observer objectivement, c'est-à-dire sans ressentir personnellement son atrocité. Cependant, l'emprise de sa dimension dépasse largement toutes les limites prévues et la souffrance de l'Autre

contamine la propre personne de l'observateur, projetant en lui le mal ressenti. Le narrateur avoue: « j'avais désespérément peur », « je me sentis glacé ». Elle s'installe alors à l'intérieur du sujet qui observe et elle le menace de sorte qu'il décide de la fuir, s'appropriant le corps d'un autre homme, d'un tiers apparu par hasard, sur le chemin de sa fuite. Witold affirme:

(...) m'écartant de tout mon corps, je m'enfonçai dans le corps - mou - d'un autre. C'était un gros. Enorme, chaud (...) Ah, quel asile ! (...) Enfin ! Je me reposais. (...) Et soudain un coup terrible me fut assené en bas par en bas. (...) et soudain je compris qu'on avait profité d'un moment où ma vigilance se relâchait pour quasiment me mordre ! J'en fus épouvanté. Atterré. (201-202)

Les précautions du sujet, exposées dans ce passage, n'ont servi à rien car devant la souffrance, aussi bien la sienne que celle de l'Autre, il n'y a pas de fuite. Elle se propage en mordant quel que soit l'endroit où l'on se trouve. Même le corps d'un tiers ne peut pas servir de refuge permanent car la souffrance, qui pénètre tout être, peut aussi le traverser. La condition humaine, dans la vision gombrowiczienne, est ainsi tragiquement liée à la souffrance universelle. Et, comme la souffrance imprègne la totalité de l'expérience humaine, il faut trouver le moyen de s'en détacher. Ce diagnostic suggère à nouveau une possibilité de parallélisme avec l'enseignement bouddhique.

La deuxième vérité de Bouddha nous enseigne que la cause de la souffrance se trouve dans le désir. La cessation complète de cette soif offre à l'homme la possibilité de se libérer du cycle infernal des naissances et des morts. La roue de la vie, donc toute souffrance, doit s'arrêter et on arrive au nirvana. Cet état est le point « où tout désir sera éteint, tout mauvais karma aura disparu, où la possibilité de retomber dans l'existence sera éliminée.»¹²⁰ Et le détachement du désir est possible grâce au renoncement qui constitue la troisième vérité de l'enseignement spirituel. La voie de nirvana, montrée par Bouddha, offre à l'homme la possibilité de se libérer de toute limite et de toute illusion sur lui-même. Selon *Le dictionnaire des religions*, le nirvana, l'extinction absolue, c'est aussi:

(...) la sérénité absolue, dénuée de tout désir et de toute peur, sans les trois passions qui mènent à la souffrance, *râga* (désir), *dvesha* (haine) et *maha* (erreur). Atteindre le nirvana, c'est être dans un état achevé sans devenir, donc sans mort ni réincarnation, un état dans lequel la roue karmique est stabilisée. Loin d'être une non-existence, le nirvana est la suprême réalisation qui libère de soi-même dans un état de paix, un amour universel accomplissement parfait de la sagesse »¹²¹

¹²⁰ Voir D. Gira *Comprendre le bouddhisme* : 64-65.

¹²¹ R-J. Thibaud, *Le dictionnaire des religions* (Paris, Maxi-Livres, 2002 : 193).

Elle représente donc une libération absolue de toutes les contraintes que la souffrance provoque. N'est-il pas là aussi le désir du moi gombrowiczien ?

C'est une suggestion très séduisante, si l'on compare l'état de nirvana à l'espace du vide gombrowiczien qui apparaît dans le monde quand la Forme abandonne l'homme. Dans ce sens, la scène de l'église dans la *Pornographie* est assez significative. On y remarque non seulement comment l'espace concret de l'église s'effondre, faisant ressurgir l'espace cosmique de l'univers, mais aussi quel effet cela produit à l'intérieur du sujet qui vit ce changement. Witold raconte:

C'était là un jeu bien particulier, quelque part dans les galaxies, une provocation humaine dans les ténèbres, l'exécution de curieux mouvements et d'étranges grimaces dans le vide. Cette noyade dans l'espace s'accompagnait pourtant d'une extraordinaire résurgence du concret, nous étions dans le cosmos, mais comme quelque chose d'irréremédiablement donné, de déterminé dans les moindres détails.¹²²

On voit alors que, face au vide du cosmos qui se propage à l'église, la nature artificielle de l'humain perd sa gueule attribuée et l'homme apparaît enfin « déterminé dans les moindres détails ». Cette image suggère que, dans l'espace concret et limité, l'identité humaine ne peut être qu'artificielle, car il y a un nombre infini de gueules que l'Autre peut imposer. En revanche, dans l'espace cosmique, sans Forme, l'homme resurgit concret et donné. Cette identité authentique tant cherchée semble alors être l'état neutre, sans définition quelconque, un état où tout fonctionne indifféremment des règles et de la Forme. Elle est parfaitement décrite dans *Ferdydurke*, dans la scène cruciale après la mêlée, quand la Forme cesse d'exister. On y lit:

Non, il n'y avait plus rien, ni jeune, ni vieux, ni moderne, ni ancien, ni élève, ni garçon, ni mûr, ni vert, j'étais neutre, j'étais aucun ... S'éloigner en allant tout droit, aller tout droit en s'éloignant et perdre jusqu'au souvenir. Bienheureuse indifférence ! Sans souvenir ! (271)¹²³

Dans ce passage, deux choses importantes se jouent. La première, c'est la perte d'identité: « je n'étais aucun » et l'extinction de toute relation avec un autre en soi qui se veut, on l'a vu, diabolique. La deuxième, c'est le sentiment que ce moment d'inexistence apporte quelque chose de positif. C'est un état d'esprit complètement libéré des sentiments, des souvenirs et de la souffrance que l'autre en moi et l'Autre, extérieur au moi, imposent normalement au moi

¹²² *La Pornographie* : 35.

¹²³ Dans le texte polonais il n'y a pas de négation de l'existence traduite en français par « je n'étais plus rien du tout », mais une affirmation au sens négatif « byłem żaden » que j'ai traduite par « j'étais aucun ». Dans ce fragment j'ai changé plusieurs formulations, mots, pour être plus proche sémantiquement de l'énoncé d'origine. La suite de ce passage crucial, je l'analyserai dans le sixième chapitre.

gombrowiczien. Grâce au frôlement avec le vide, l'humain arrive à un instant du moi authentique, puis à l'extinction immédiate de ce sentiment.¹²⁴

Par conséquent, le vide gombrowiczien, qui s'étale devant le sujet, représente un espace positif et paisible, c'est quelque chose à quoi on s'attend pour enfin pouvoir exister. Il représente une sorte de lumière, de sortie pour le sujet qui aspire à vivre sans gueule imposée dans l'église terrestre. C'est « un lieu de beauté » ou « une chance », selon la désignation de Dominique Garand.¹²⁵ C'est dans le sens de libération et de la paix retrouvée qu'on peut rapprocher ici le concept de nirvana à l'espace du vide gombrowiczien.¹²⁶

Mais il y a aussi une divergence. Dans la conduite éthique bouddhique, le respect de l'Autre et la solidarité avec lui au cœur de la souffrance, sont essentiels. Chez Gombrowicz, on l'a vu, il n'y a aucune solidarité avec autrui, mais au contraire, la méchanceté, la haine, le diabolisme. Et enfin, le corps de l'Autre, dans la proposition gombrowiczienne, n'inflige pas seulement de la douleur, mais offre aussi le plaisir par sa séduction qui, elle, possède une dimension divine, au moins à première vue de l'énonciation.

La chair avant tout

Parlant du corps, dans l'œuvre de Gombrowicz, il est impossible d'ignorer le principe de séduction qu'à côté de la douleur toute chair implique. Cet amour pour le corps se veut vraiment physique et il faut le prendre à la lettre. Toute son œuvre, à commencer par *Ferdydurke*, souligne le penchant du narrateur vers la sensualité, la pureté, le désir, l'inaccompli, la maladresse, bref, vers les caractéristiques incarnées par la jeunesse. Il est attiré par les ténèbres venues du bas et il ne peut vraiment pas résister à la séduction d'un corps authentique et charnel, même si en face se trouve l'esprit de Socrate. L'énonciateur affirme:

Je suis mortellement amoureux de la chair ! La chair est pour moi décisive. L'esprit ne pourra jamais racheter la laideur d'un corps et l'homme qui n'est pas physiquement attirant appartiendra toujours pour moi à la race des monstres, à commencer par Socrate ! Ah, comme j'ai besoin de cette consécration par la chair ! (*Journal I* : 637)

Dans ce fragment, le narrateur du *Journal* prétend n'avoir jamais rompu le lien avec la chair, avec la réalité et l'authenticité qu'elle représente. Dans *la Pornographie*, par exemple, le narrateur du récit, Witold, est séduit par un jeune homme nommé Karol. La scène essentielle dans ce sens, c'est celle de l'église, déjà signalée, où la nuque de seize ans, sortie du vide

¹²⁴ Le moi, dans le bouddhisme, n'a aucune existence substantielle.

¹²⁵ Dominique Garand (2003 : 74). Je reviendrai sur l'aspect purifiant du vide plus largement dans le sixième chapitre de mon travail consacré à l'espace.

¹²⁶ Je reviendrai sur l'aspect purifiant et libérateur du vide plus largement dans le sixième chapitre de mon travail consacré à l'espace. On y comprendra mieux ce rapprochement et la solution qui en résulte.

cosmique, s'avère plus importante que Dieu-Absolu. On y voit comment un adolescent « ordinaire » (36) propage autour de lui une sorte d'émotion qui s'avère embarrassante pour celui qui l'éprouve, car il est difficile d'expliquer, sans être gêné, pourquoi un corps imparfait de seize ans, « le plus normal du monde », « avec quelques gerçures » (37), peut rayonner et charmer comme une divinité. Le narrateur, « surpris » par cette séduction, se met « à penser vaguement que c'était Dieu et miracle, Dieu et miracle » (37).

Cet énoncé conduit clairement à penser que Karol apparaît dans cette scène comme une nouvelle idole terrestre vers laquelle se tourne l'humanité entière. Il représente la jeunesse entière, c'est-à-dire, pour Gombrowicz, « la valeur la plus haute de la vie » (8). Qualifié de « source de chaleur », « souffle lumineux », « la grâce » (37), Karol possède les attributs d'un surhumain qui ensorcelle en propageant de la magie. Et il en est ainsi parce que, selon Gombrowicz, contrairement à l'âge mûr, la jeunesse échappe à la Forme. Elle suit l'intuition et non pas les règles sociales imposées. Il est évident que dans cette logique, le narrateur, Witold, homme mûr « déjà extérieur à toute beauté, exclu du filet chatoyant de la séduction » (154), comme il le dit lui-même, se laisse charmer et devient littéralement amoureux des jeunes, qui sont du côté charnel de ce filet.

Certes, la jeunesse incarne la valeur la plus puissante de l'homme, puisqu'elle représente la beauté, la séduction, la maladresse, l'innocence et la pureté. Elle peut être ignorante et naturelle car elle est libre de la Forme. On peut se demander cependant, si ce corps séduisant, excitant et magique incarne vraiment l'espace du divin tant cherché. Rappelons-nous, par exemple, les paroles de l'écrivain dans la préface de son roman *Pornographie* où il dit:

La Jeunesse m'apparut comme la valeur la plus haute de la vie Mais cette « valeur » a une particularité, inventée sans doute par le diable: étant jeunesse, elle se tient en-dessous du niveau de toute valeur.¹²⁷

La jeunesse n'incarne donc pas « la valeur la plus haute de la vie », qui transcenderait l'humanité apparaissant comme une nouvelle incarnation de Dieu-Absolu, mais plutôt la sous-valeur qui la lie à son versant négatif - le diabolisme. Tout cela se justifie dans le roman même où ce sont justement: Karol, la nouvelle idole terrestre apparue à l'église, doublé par Henia, une adolescente aussi fortement séduisante, qui sont capables d'assassiner un homme et de piétiner cruellement la vermine.¹²⁸ Les jeunes ne peuvent donc aucunement symboliser la valeur morale, ce qui les mettrait du côté de divin. Ils n'incarnent que le plaisir éphémère et diabolique qui se tient très près du concret, fait de chair et d'os. Il semble alors que l'expression exclamative: « Dieu et miracle », exprimant l'apparition du jeune corps de Karol

¹²⁷ *La Pornographie* : 8.

¹²⁸ Le piétinement de la vermine se transforme en un péché gigantesque. Sa dimension symbolique, on la comprendra, dans le troisième chapitre de cette étude.

à l'église, devrait être remplacée par « Diable et miracle », exactement comme dans le cas de l'église terrestre, déjà analysé.

D'autre part, la nudité charnelle chez Gombrowicz n'est pas toujours aussi séduisante qu'on peut le croire en suivant les propos du narrateur. Dans *le Journal I*, on trouve par exemple la description du corps totalement a-sensuel:

Des corps, des corps, des corps ... Quantité de corps ce matin, sur les plages abritées de la bourrasque du Sud, brûlées de soleil. Grande sensualité de la plage, entamée pourtant comme toujours, brisée comme une fleur A ma gauche, à ma droite, cuisses, dos, gorges, hanches, pieds de jeunes filles, de femmes, tout cela sorti de son abri; à côté, les flexibles harmonies des garçons. Mais le corps tue le corps, le corps enlève sa force au corps. Ces nudités, cessant d'être singulières, se diluent dans leur surabondance (...) Ces qualités ne conquièrent rien, ne blessent ni ne ravissent. Flamme sans chaleur. Corps qui n'excite plus, corps éteint. (373)

Il y a deux traits qui ressortent de cette description. Premièrement, la quantité enlève au corps tout son pouvoir magique lié normalement à sa sensualité et à sa beauté. « Le corps tue le corps », ce qui veut dire que sa multiplication n'est aucunement séduisante. Puis, on voit aussi que la nudité exposée publiquement sur la plage rend l'observateur indifférent. Un sein nu à côté d'un autre sein nu n'excite plus. Ce qui séduit, inversement, c'est ce qui est caché, couvert, habillé, même si, par ailleurs, le fantasme de la nudité fonctionne et motive le sujet dans sa quête.

De même, la victoire de la chair sur l'Esprit, le deuxième composant de l'être, provoque dans le narrateur non pas un sentiment de joie ou de triomphe, ce qui serait logique dans le cas où la chair incarnerait l'espace divin, mais justement un sentiment de défaite. Pour comprendre le parti pris relationnel de Gombrowicz, il faut se rappeler sans cesse que chez lui, le contraire est aussi possible, comme ici, dans un fragment du *Journal*, où le narrateur illustre justement une contradiction. Ce passage représente une bataille philosophique que l'instance narratrice entreprend pendant une conférence littéraire, afin de vaincre la présence de la chair de l'Autre en soi. A cet égard, il raconte:

Hier j'ai donné ma conférence sur « les problèmes contemporains ». (...) Je regardai de nouveau la salle; toutes les mains étaient amicales et, il faut le préciser, bien que de chair elles étaient au service de l'Esprit, c'étaient des mains appartenant à l'intelligentsia ... (...) Je compris le sens profond de ma tâche, qui dépassait largement la conférence de professeur, le « travail culturel », le récital artistique, littéraire. Je luttais ici pour moi-même, en essayant d'arracher ces gens à leur corps et de les transformer en âmes. Mon destin dépendait de la manière dont j'arriverais à les

conquérir et à les introduire de force à l'Esprit. (...) Un instant après, un *chango* entra avec une carafe sur un plateau. Terrifié, je me tus. Ce *chango* ...

Que ce corps d'illettré était honnête, tout pétri d'honnêteté ... ce corps ordinaire, tranquille, libre, silencieux, aux mouvements aisés, était toute probité, toute morale... (...) Mon esprit rendit l'âme. Fiasco total. Je sentis le goût du fard sur mes lèvres. (*Journal I* : 653-655)

Il s'agit ici d'une lutte qui a pour but la victoire sur le corps, sur son côté charnel et physique qui emprisonne l'esprit de l'observateur. Par son discours intellectuel, l'instance narratrice essaie de transformer le public en oreille purement métaphysique quand tout d'un coup apparaît un être ordinaire, un *chango* - un domestique Indien qui apporte, comme un esclave, un verre d'eau au maître qui parle. Cette apparition soudaine rend impossibles les bonnes intentions du narrateur, car le « corps d'illettré » propage de la magie en devenant un phénomène monumental devant lequel l'Esprit se rend complètement.¹²⁹ Par son existence insignifiante et marginale, par ses gestes imprévisibles d'esclave, cette force charnelle devient irrésistible.

Or, cette existence ordinaire au corps silencieux s'avère non seulement plus séduisante et plus authentique que toute la force intellectuelle de l'Esprit, mais l'instance narratrice voit ce garçon du peuple comme l'incarnation de la morale, de l'honnêteté, de la sainteté, comme c'était le cas à l'église. La présence de cet Autre dérange son équilibre naturel et, sans aucune volonté réelle, le narrateur se sent obligé de poursuivre son corps. Dans cette poursuite absurde, on voit non seulement comment le corps de l'Autre domine l'esprit du sujet, mais aussi comment la chair extérieure lui devient plus importante que la sienne. La présence de l'Autre, vue ici comme « terrain passif où jouaient des forces naturelles » (657), met en place une possibilité unique pour le sujet gombrowiczien. Une possibilité de vaincre le corps par l'Esprit, ce qui aurait pu se réaliser dans l'acte meurtrier.

Le narrateur du *Journal*, qui poursuit l'Autre pour ne pas le laisser dans son mystère, pour résoudre enfin le problème de son existence enracinée en lui, avoue:

Je continuai mon chemin, déterminé de tuer. Je devait refouler ce *chango* au rang de l'animal afin de rester seul dans mon humanité; cette humanité double, la sienne et la mienne, ne pouvait pas durer. (...) Evidemment, je ne pensais pas le tuer « physiquement », c'était en moi que je voulais l'assassiner et j'étais sûr que cela pourrait même me faire croire en Dieu, que de toute façon je me retrouverais du côté de Dieu... Ce fut un des instants de ma vie où je compris le plus nettement ce que la morale a de sauvage... sauvage... (658-659)

¹²⁹ La même situation de séduction du corps, on verra dans *Ferdydurke* où Jojo reste paralysé par la présence d'un valet de ferme, puis, on a vu, dans *la Pornographie*, dans la scène à l'église où la puissance charnelle est représentée par Karol.

Premièrement, l'idée d'un être transcendant (Dieu) apparaît ici comme une garantie du fait que la victoire sur la chair de l'Autre serait possible. Ce n'est donc pas la chair en soi qui incarne la divinité, comme on a pu voir dans la scène précédente, mais justement la victoire sur son emprise, la libération du poids qu'elle impose. Autrement dit, ce n'est pas « l'église terrestre » qui incarne l'espace divin, ce n'est pas non plus la chair séduisante de l'Autre, mais justement la victoire sur l'emprisonnement que l'église interhumaine et le corps infligent.

Si l'instance narratrice avait pu dominer cette dépendance de l'Autre, la liquider ou soumettre à sa volonté, elle aurait pu croire en Dieu-Absolu, ou au moins s'approcher vers l'idée de l'être transcendant. Or, l'assassinat du corps de l'Autre en soi échoue et « *notre Faust* » constate la défaite totale qui témoigne, encore une fois, que l'homme ne peut aucunement atteindre la dimension divine sur terre, car aussi bien l'église terrestre que le corps séduisant sont finalement diaboliques. L'espace divin se trouve forcément au-delà du monde perceptible, donc au-delà de l'humain et de l'interhumain.

Mais comment expliquer cette défaite totale ? Pourquoi l'Esprit ne peut pas vaincre la puissance du corps ? L'instance narratrice observe douloureusement :

*Ainsi subit-il donc une nouvelle défaite. A nouveau la banalité fit irruption au moment où il avait un drame tout prêt, et tout s'envola une fois de plus comme si « l'autre partie » n'acceptait pas de jouer son rôle dans le drame... et voilà notre Faust embourré dans le quotidien. On se payait sa tête. On le privait de son drame, ce drame qui était son unique parure dans sa lutte avec les jeunes... (659-660)*¹³⁰

Plusieurs choses essentielles se passent dans ce passage. Premièrement, le narrateur parle de soi à la troisième personne, ce qui suggère qu'il se considère dans cette scène comme un personnage extérieur et objectif, comme un héros universel qu'il appelle d'ailleurs « notre Faust ». Le nom n'est bien sûr pas dû au hasard et le drame devant lequel on se trouve atteint une dimension universelle. Deuxièmement, on voit que « l'autre partie », c'est-à-dire l'Autre réduit au corps (le jeune Indien poursuivi), est incapable de comprendre l'importance du drame qui est en train de se produire. Il est ignorant, corporel, en dehors de toute pensée intellectuelle et par là infiniment plus fort et diabolique.

Ainsi, la défaite totale que le sujet subit, lui qui incarne l'Esprit - la partie suprême de l'être humain, s'explique premièrement par la domination incontestable de la vie palpable, réelle et charnelle, car la vraie force se trouve dans le fait qu'on « circule en pantalon et qu'on parle au téléphone » (*Journal I* : 397); deuxièmement par l'autorité diabolique qu'implique la présence de l'Autre corporel dans « l'église terrestre », car le corps est imprévisible, immoral

¹³⁰ Ce fragment est écrit en italique pour le distinguer clairement des autres textes.

et sauvage. Ces deux éléments rendent impossible l'existence d'un divin qui soit lié au monde perceptible. Le monde terrestre est lié seulement au diabolisme et à la souffrance.

Conclusion

Après avoir impliqué la théorie de l'acte d'énonciation dans l'œuvre gombrowiczienne, on a vu qui se cache derrière la forme « tu » et à qui s'adresse le « je » théâtral et le « je » du *Journal*. Comme dans la théorie de Benveniste, ces deux pronoms fonctionnent réciproquement. On a vu aussi que la sortie du soi par l'intermédiaire d'un « tu » est considérée comme une nécessité pour mieux se percevoir et mieux se comprendre. Le lecteur, c'est-à-dire l'Autre par excellence, est également soumis à ce principe, étant constamment piégé dans son effort de comprendre la réalité du texte. Etant une marionnette dans les mains du maître, il déforme le texte par ses limites. Le lecteur ou le critique, chez Gombrowicz, ne peut donc pas remplir son rôle habituel. Son pouvoir véritable est réduit à peu.

Mais l'œuvre gombrowiczienne bouleverse aussi bien d'autres conventions littéraires. Elle démythifie l'acte même de l'écriture que l'écrivain présente aux yeux du lecteur comme une espèce de chantier, qui habituellement ne sort pas à la lumière du jour, ou encore comme une voie où le lecteur peut se promener, au risque de s'égarer. C'est aussi la raison de son dialogue fait de provocations, de défis, de mises en scènes.

Le danger est d'autant plus grand que l'être est tragiquement dédoublé, se composant de deux constituants, chair et esprit, qui ne fonctionnent pas en équilibre. La supériorité de la chair se montre terrifiante car son côté déchaîné et sauvage ne suit aucune logique. Sa puissance est totale et diabolique, dans le sens où elle touche à des domaines les plus intimes de l'être, introduisant par exemple sa propre douleur. Le transpercement plus au moins volontaire se transforme alors en contamination involontaire. On peut alors conclure que l'être humain, chez Gombrowicz, n'est pas seulement « chargé » par le regard de l'Autre, ce qui le rendait vulnérable et totalement prisonnier, mais il se trouve totalement exposé, sans aucune défense en tant que « me voici », à toute contamination possible, y compris la souffrance inexprimable qui se manifeste par le corps de l'Autre. Gombrowicz essaie ici de remédier à cette atroce limitation qui coupe le corps souffrant de toute interaction. Voilà sans doute ce qui explique l'importance et la priorité du corps réel dans la vision gombrowiczienne de l'univers. C'est dans la douleur inexprimable que ce principe se manifeste.

Mais la chair de l'Autre peut aussi terriblement contaminer le sujet réfléchissant par son charme, sa séduction. Son côté immoral et sauvage vainc la puissance de l'Esprit, anéantissant tout espoir de trouver l'espace divin dans le monde palpable qui nous entoure. Ce diagnostic sous-entend encore une fois que l'envahissement corporel de l'Autre, dans l'église terrestre, est profondément diabolique et non pas divin, comme l'avait voulu voir Gombrowicz.

Cependant, la question de la transcendance gombrowiczienne ne reste pas sans réponse. Elle se cristallise davantage grâce au fait que l'ampleur de la souffrance gombrowiczienne va bien au-delà de l'existence personnelle d'un moi souffrant. Comme dans l'enseignement de Bouddha, c'est toute la nature humaine qui y est inconditionnellement liée et la seule possibilité de s'en détacher consiste à arriver au point où tout désir sera éliminé, tout attachement au monde terrestre supprimé. C'est ainsi qu'on arrive à l'état de nirvana. Le lieu gombrowicien du vide, où règne l'état totalement neutre avec l'Autre et avec soi-même, ressemble fortement à ce principe bouddhique, donnant une sorte d'espoir et du sens.¹³¹

Dans le chapitre qui suit, on s'interrogera sur le moi, c'est-à-dire le deuxième concept que cette étude veut éclaircir, afin de mieux comprendre la position vulnérable « me voici » face à l'épreuve de l'Autre.

¹³¹ Cet espoir suggérera l'ordre transcendant tant cherché.

Chapitre III: Celui qui dit « je » dans les récits de fiction

Introduction

On le sait depuis longtemps, à priori le « je » romanesque est entièrement imaginaire, c'est une instance inventée qui raconte une histoire. Sa voix se fait entendre parmi d'autres voix qui narrent.¹³² Après les années 60 du XX^e siècle (l'époque de Roland Barthes et Michel Foucault), la notion d'auteur ou d'instance d'origine n'a plus de sens. Gombrowicz l'introduit cependant dans son œuvre en lui donnant une nouvelle fonction. Dans tous les récits, il se commente en utilisant son propre nom, les endroits et les événements de sa vie réelle, le titre de son livre réellement paru, en parlant de son expérience littéraire, pour construire une image complexe qui serait en même temps son propre moi. Ayant recours à la fiction, Gombrowicz d'origine (auteur), tente de saisir sa propre identité pour « que l'œuvre devienne moi », comme il l'affirme dès son premier roman *Ferdydurke*. Dans tous ses écrits, la voix de l'auteur existe alors parmi d'autres voix qui racontent, construisant ainsi un réseau spatial de voies labyrinthiques.

Cette spécificité gombrowiczienne est parfaitement saisie par Małgorzata Smorağ dans un article intitulé « L'autofiction ou le 'je' dans tous ses états », que je présenterai dans ce chapitre. Ce qui importe ici justement, c'est d'analyser et de saisir les différentes faces de celui qui dit « je » dans les textes romanesques. Je présenterai d'abord le caractère général du sujet gombrowiczien comme s'il était uniforme, puis j'analyserai concrètement ses différentes manifestations. Premièrement, on verra le narrateur-auteur de *Ferdydurke*, puis le narrateur-créateur du *Cosmos* et finalement le « je » doublé de la *Pornographie*. Les analyses textuelles montreront la quête du sujet, ses inventions au cours de cette quête et son évolution au cours du temps. Le narrateur faussement sincère du *Journal*, qui occupe une place à part dans la prose, et le metteur en scène dans le théâtre gombrowiczien, j'analyserai dans le quatrième chapitre sur la mise en scène.

Le « je » uniforme

Dans les textes romanesques de Gombrowicz, le « je » est un narrateur qui raconte à son lecteur une histoire à laquelle, soi-disant, il a participé. Le narrateur se distingue évidemment du personnage principal par l'intervalle temporaire. Comme il le souligne, il narre ses aventures « après coup », c'est-à-dire après les avoir vécues et non pas au moment de les vivre. Cet aspect est évident dans *le Cosmos* et *la Pornographie* où le narrateur commence son récit par les paroles qui nous projettent directement dans un univers fictif. Par ailleurs, la

¹³² Je rappelle à ce sujet la catégorie de « roman polyphonique » de Michail Bakhtine exposée dans *La poétique de Dostoïevski, Esthétique et théorie du roman*, Paris, Aux Editions du Seuil, 1970.

similitude de ces deux commencements n'est pas, semble-t-il, due au hasard. L'un des deux romans gombrowicziens en rappelle un autre :

Je vous conterai une autre de mes aventures et, sans doute, la plus fatale. (*la Pornographie* : 17)

Je vous raconterai une autre aventure plus étonnante ... (*le Cosmos* :13),

alors que dans *Ferdydurke*, le lecteur a l'impression que le narrateur raconte son histoire en même temps qu'il la vit. Ce n'est qu'une illusion, bien entendu. Il convient cependant de voir l'instance narratrice de plus près.

A première vue, le « je » gombrowiczien est assez uniforme, aussi bien dans son apparence physique que dans son for intérieur. C'est presque toujours un homme jeune, dynamique et révolté qui agit et réfléchit sans arrêt. Il joue au détective ou au metteur en scène qui déchaîne l'action pour son plaisir de voyeur. Toujours en mouvement, toujours en train de construire ou démolir, il reste pourtant pour le lecteur assez mystérieux. On ne sait pas d'où il vient, ni où il va. On est incapable de le caractériser psychologiquement et on ne connaît pas son identité. Lui-même raconte très peu les événements de son passé et ne s'interroge presque jamais sur son avenir. Sans caractère précis, privé d'origine, d'ancrage culturel et psychologique, il semble représenter l'homme universel. Et cet homme, centré dans le moment présent et dans l'espace infini, cherche désespérément son moi. La question « qui suis-je ? » apparaît partout et sans cesse comme une sorte d'obsession qui le suit aussi bien dans l'état de veille que pendant le sommeil.¹³³

Cette question évolue évidemment au cours du temps, mais elle reste centrale dans tous les écrits gombrowicziens. Il en est ainsi, car quel que soit le chemin individuel parcouru, son sujet se trouve toujours mal à l'aise face à l'existence et face à soi-même. Déjà au début de *Ferdydurke*, le premier roman, on trouve une description significative de cet état que tous les héros gombrowicziens peuvent facilement s'approprier. Voici sa description :

(...) mon corps avait une peur insupportable et accablait mon esprit, et mon esprit accablait mon corps et chacune de mes fibres se contractait à la pensée qu'il ne se passerait rien, que rien ne changerait, rien n'arriverait jamais et, quel que soit le projet, il n'en sortirait rien de rien. C'était la crainte du néant, la panique devant le vide, l'inquiétude devant l'inexistence, le recul devant l'irréalité, un cri biologique de toutes mes cellules devant le déchirement, la dispersion, l'éparpillement intérieurs. Peur d'une médiocrité, d'une petitesse honteuse, terreur de la dissolution et de la fragmentation, frayeur devant la violence que je sentais en moi et qui me menaçait

¹³³ Voir sa pièce *Le Mariage*.

dehors et le plus grave était que je sentais sur moi, collée à moi, sans cesse, comme la conscience d'une dérision, d'une raillerie, liées à toutes mes particules, d'une moquerie intime lancée par tous les fragments de mon corps et de mon esprit. (7-8)

On a ici un être triplement angoissé: philosophiquement par le non-sens de l'existence quoi qu'on fasse, quoi qu'on entreprenne ou change; psychiquement par le manque d'unité de son corps et de son esprit, et par la violence et le déchirement inexplicables qu'il ressent à l'intérieur de lui; socialement, par la honte ressentie devant sa petitesse, sa médiocrité et sa dérision. L'insistance avec laquelle le personnage souligne l'impossibilité d'une quelconque action ayant un sens, le dysfonctionnement du corps et de l'esprit qui, au lieu de créer l'équilibre se dérangent mutuellement, et la moquerie des particules du corps, qui fonctionnent séparément; tout cela peint une image morbide et terriblement noire du sujet. Tout le négatif a été dit, on peut conclure, il n'y a aucun espoir.

Par ailleurs, il faut souligner que, dans le texte originel polonais, le concept du néant (ou du vide) qui provoque la frayeur du sujet n'apparaît pas.¹³⁴ On a ici seulement l'angoisse devant l'inexistence qui possède clairement une valeur métaphysique liée au sens que l'humain a besoin d'attribuer à sa vie. Jojo, qui prononce ces paroles, est au début de son parcours initiatique. Il est donc logique qu'il a l'intention d'attribuer un sens à tout. Son angoisse dans ce passage, c'est la peur du non-sens, c'est-à-dire d'un résultat négatif de sa quête.

Cependant, malgré l'angoisse métaphysique qui ne le quitte jamais, et sa position vulnérable de « me voici » face à l'Autre que j'ai déjà exposée, le sujet gombrowiczien fonctionne très activement. Il n'attend pas passivement la fin du non-sens comme les personnages de Beckett, par exemple.¹³⁵ Au contraire. Désirant expliquer son identité à l'Autre afin de se saisir, il raconte à son interlocuteur ses aventures, pensées et observations, bref, sa perception du monde. Les paroles qu'il utilise ont une fonction existentielle, car elles lui permettent de se poser en tant que moi, d'être conscient de son intérieur et de créer la réalité; sa réalité à lui, bien sûr. La capacité d'énoncer lui permet également de rencontrer l'Autre, d'être face à face avec lui pour établir « l'église interhumaine » qui constitue l'élément essentiel, on l'a vu, dans sa construction de l'identité.

¹³⁴ Les mots en polonais qui apparaissent ici: « nieistnienie », « niebyt », « niezycie » devraient être traduits par « la non-existence, le non-être, la non-réalité » dont le sujet a peur et non pas par « le néant ». Cette remarque est importante pour cette recherche, car le néant en soi n'est pas négatif mais, au contraire, offre un peu d'espoir au sujet, le libérant de la souffrance existentielle et de l'emprisonnement de la Forme. Cette traduction inexacte suggère alors une contradiction de mon propos, qui, en fait, n'en est pas une.

¹³⁵ A ce sujet, je peux citer mon travail de maîtrise en lettres modernes intitulée *Le rire tragique dans le théâtre de S. Beckett et W. Gombrowicz*, soutenue à l'université Paris VII en 1998, où j'oppose la passivité des personnages becketttiens à l'activité des personnages gombrowicziens. Par ailleurs, j'y compare les deux visions de l'univers, le caractère des personnages, leur langage et le rire grotesque. Voir aussi: L. Janvier *Pour Samuel Beckett*, Paris, Editions de minuit, 1966 et *Beckett par lui-même*, Paris, Editions du Seuil, 1969; D. Bair, *Samuel Beckett*, trad. Léo Dilé, Fayard, 1979; R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, G. Grasset, 1978; E.C. Jacquart, *Le théâtre de dérision Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, 1974.

Il est aussi à remarquer que, tout au long de l'énonciation, le sujet gombrowiczien se trouve dans une position double. D'une part, il se montre parfaitement conscient du pouvoir des paroles que possède celui qui est en train de narrer une histoire fictive. C'est un linguiste moderne, qui se commente, s'interroge, veut comprendre, qui s'adresse consciemment et très habilement à l'Autre, son lecteur, pour déranger son confort habituel, pour démythifier l'écriture en général.¹³⁶ D'autre part, il remet constamment en question ses soi-disant certitudes, n'étant maître ni de sa vie intérieure et de ses sentiments, ni de son appartenance au monde extérieur dans « l'église terrestre », qui doit déterminer, on l'a vu, l'identité de son moi.

Avant de s'étendre sur la problématique de notre sujet, je me tourne d'abord vers une définition générale de l'identité proposée par Alex Mucchielli (1986). D'après lui :

L'identité est un ensemble de critères de définition d'un sujet et un sentiment interne. Ce sentiment d'identité est composé de différents sentiments: sentiment d'unité, de cohérence, d'appartenance, de valeur, d'autonomie et de confiance organisés autour d'une volonté d'existence.¹³⁷

De cette proposition deux traits ressortent. On remarque que le sujet peut affirmer son identité individuelle seulement s'il peut à la fois se sentir appartenir à un groupe de ses semblables (réel, imaginaire, utopique), c'est-à-dire s'il peut reconnaître en soi tout ce qu'il a de « commun », de semblable aux autres, et en même temps se sentir autonome par rapport à l'emprise collective de ce groupe en reconnaissant en soi « du propre », ou de l'intime qui le différencie du groupe.

Le philosophe Paul Ricoeur dans son ouvrage *Soi-même comme un autre* parle, on l'a vu, de l'identité au sens d'idem (le même, élément non changeant de la personnalité) et au sens d'ipse (le différent, changeant, variable). C'est la structure invariable qui assure la permanence du moi dans sa quête d'identité. D'après Ricoeur, « nous disposons en fait de deux modèles de permanence dans le temps (...) le caractère et la parole tenue ».¹³⁸ Le caractère n'est rien d'autre que l'ensemble des marques distinctives à quoi on reconnaît une personne comme un individu à part, la parole tenue - un maintien de soi dans l'usage des mots et dans l'ordre de la temporalité. On a déjà dit que l'identité gombrowiczienne n'est pas liée à la permanence. Cela est dû, entre autre, à la stratégie concrète de celui qui parle.

Afin de comprendre cela, je me propose de définir cette stratégie.

¹³⁶ On a analysé ses manipulations dans le sous-chapitre intitulé « le lecteur pris en jeu du narrateur ».

¹³⁷ A. Mucchielli, *L'identité*, Paris, P.U.F. 1986 : 5.

¹³⁸ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Edition du Seuil, 1990 : 31.

L'Autofiction

L'instance narratrice gombrowiczienne met en place une tactique unique qui consiste à échapper à toute définition que la théorie littéraire pourrait lui attribuer. Malgorzata Smorąg, dans une brillante analyse de ce problème, affirme:

Pour lui [Gombrowicz] la catégorie de l'auteur joue comme principe de sélection, comme garant de l'authenticité. C'est pour lui une question de proportions, il introduit dans ses textes un nouvel usage de la référentialité pour construire une image de soi, qu'il sait utopique, d'où le recours à la fiction ou plutôt à l'autofiction.¹³⁹

L'autofiction, certes, mais je serai un peu plus prudente que Smorąg. Pour moi, le procédé gombrowiczien n'est qu'un des nombreux jeux entre lui et l'Autre ou les autres, c'est-à-dire ses lecteurs et spectateurs. C'est comme s'il proposait un nouveau rôle à l'Autre, rôle actif et difficile à assumer, on l'a vu. Cela dit, il est vrai que dans tous ses écrits, et spécialement dans son *Journal*, Gombrowicz tente de s'inventer en se mettant consciemment et volontairement en scène, en créant l'auteur faussement sincère. Il essaie de s'autocréer, comme le remarque Smorąg, pour fuir, l'instant après, dans une nouvelle image en brouillant les cartes déjà identifiées par son lecteur. Par contre, dans les romans, je parlerai plutôt d'une voix spécifique qui serait en général une instance inventée, par moments seulement une instance d'origine. D'où le nom que je lui donne: le narrateur-auteur.

Par ailleurs, Smorąg parle dans son article d'une rupture de style qui aurait eu lieu au moment d'exil. Pour elle, les textes écrits en Pologne racontent premièrement une réalité objective, réduite à une caricature, et deuxièmement « font entendre une pluralité des voix au milieu desquelles le narrateur est à la recherche de la sienne » (67). En revanche, les textes de l'exil ne peuvent qu'inventer la réalité, désormais hors d'atteinte de sorte qu'« au plurivocalisme des textes polonais se superpose un bivocalisme (...) le dédoublement du narrateur » (67). Pour moi, par contre, dès *Ferdydurke*, roman écrit et publié en Pologne avant la guerre, l'instance narratrice gombrowiczienne atteint sa spécificité et je ne vois aucune rupture du style causée par l'exil. En contrepoint, moi je distingue nettement d'un côté les récits, de l'autre le *Journal* et les pièces théâtrales.

Poursuivant donc sa stratégie d'autofiction, l'instance narratrice remet en question tous les grands points de la théorie littéraire moderne, à savoir le pouvoir véritable de l'auteur, du texte, du lecteur, du langage. Dans le deuxième chapitre, on a vu le rôle du lecteur et de l'interpréteur. A présent, voyons l'emprise du texte. Dans ses écrits, Gombrowicz affirme fermement que le texte vit indépendamment de tout et de tous: tant du lecteur traditionnel que de l'interprète et de l'auteur même, comme il nous le confie dans son *Journal I* :

¹³⁹ M. Smorąg, « L'autofiction ou le 'je' dans tous ses états » in *Witold Gombrowicz*, Revue des Sciences Humaines 1995-3 : 63 (70) 75.

L'histoire de mon évolution, c'est l'histoire de mon accommodation incessante à mes œuvres littéraires, qui me surprenaient toujours par leur naissance imprévisible, comme s'ils ne venaient pas de moi. (...) l'œuvre, une fois entamée, s'est échappée et a commencé à s'écrire d'elle-même. (497-498)

Gombrowicz prétend que son œuvre s'est développée sous la pression de la Forme, une partie appelant une autre. Pour lui, une prétendue intention de l'auteur ne serait qu'une chimère ou une illusion que le créateur se fait au commencement de l'œuvre. Au contraire, la construction se développe selon sa propre logique en surprenant constamment l'auteur par ses solutions diverses et toujours nouvelles. L'auteur ne comprend pas d'où lui viennent les mots, les idées qu'il utilise dans sa création.¹⁴⁰

Dans son roman *Ferdydurke* le narrateur parle explicitement de cette impression, de cette illusion que l'écrivain se fait de son travail.¹⁴¹ Il est même probable, suggère-t-il, que c'est l'auteur qui sert de prétexte pour que l'œuvre naisse et non pas le contraire. Le passage suivant tiré du *Journal I* souligne clairement cette possibilité:

(...) de ce duel entre la logique interne de mon œuvre et ma personne (car on ne saurait dire si l'œuvre n'est qu'un prétexte pour m'exprimer ou si, au contraire, c'est moi qui sers de prétexte à l'œuvre), de ce combat naît un être intermédiaire, hybride, qui tout en étant de moi, pourrait sembler ne pas être de ma plume - quelque chose qui n'est ni forme pure ni mon expression immédiate, mais une déformation née de la sphère de « l'entre-deux » : d'entre moi et la forme, d'entre moi et le lecteur, d'entre moi et le monde. Et cette créature étrange, ce bâtard, je le glisse dans une enveloppe et je l'expédie à mon éditeur. (177)

Ce qui frappe dans ce fragment, c'est le fait que la création littéraire suit également le principe gombrowiczien d'interaction de l'« entre-deux ». Son œuvre non seulement ne se construit pas de manière dirigée et prévue par l'auteur, mais aussi elle lui paraît totalement étrange comme s'il n'en était aucunement le responsable. Il en est ainsi parce qu'il existe une logique interne de la création qui, en se servant du corps de l'auteur comme moyen de se mettre en forme, fait naître quelque chose d'imprévu, « un être intermédiaire et hybride » que l'auteur envoie à l'imprimerie. Ce qui surprend dans ce passage, c'est la comparaison de l'œuvre avec un « bâtard » né du combat ou duel, comme s'il n'existait pas de « père » légitime de la construction. Comme si, on a envie d'ajouter, l'auteur n'était qu'un serviteur, complètement anonyme de sa création. Face à cet auteur subalterne, le lecteur est patron.

¹⁴⁰ Ce mécanisme, on le verra, est lié à l'inconscient.

¹⁴¹ La citation en question : « Nous avons l'impression de construire. Illusions : nous sommes en même temps construits par notre construction. Ce que vous avez écrit vous dicte la suite, l'œuvre ne naît pas de vous, vous vouliez écrire une chose et vous en aviez écrit une autre tout à fait différente » (*Ferdydurke* : 107).

Gombrowicz rejoint en cette vision de nombreux théoriciens de la littérature, de nombreux écrivains qui se résignent généralement à commenter leurs textes. Or, ceci ne veut pas dire que notre écrivain se soumet à cette loi. Dans ce domaine, il se montre encore une fois équivoque, car son œuvre est constamment parsemée de déclarations d'intention, d'éclaircissements, de polémiques. Théoriquement, contre l'intention de l'auteur, Gombrowicz s'occupe assez sérieusement de son métatexte et ainsi vise à déconcerter la réception de ses écrits.¹⁴² Il mène, on l'a vu, un jeu très amusant à apparaître et à parler en tant que narrateur-auteur dans des moments totalement inattendus par le lecteur qui, du coup, y perd forme. L'adresse directe de celui qui raconte est présente dans tous les romans. Voici une série d'exemples qui illustrent son mécanisme:

Je crains cependant de m'être aventuré un peu trop dans cette dernière phrase. (*la Pornographie* : 39)

Ici au fond, s'arrête mon récit. Le dénouement fut trop... lisse et trop foudroyant, trop... léger - facile pour que je puisse le relater de façon suffisamment vraisemblable. Je me bornerai aux faits. (*la Pornographie* : 227)

Veillez excuser la maladresse de ces métaphores. Je suis un peu gêné de ce langage (de même qu'il me faudra expliquer un jour pourquoi je mets entre parenthèses les mots *garçon* et *jeune fille*, oui, cela aussi c'est un point qui reste à élucider) (*la Pornographie* : 38)

Je ne peux pas raconter cela... cette histoire... parce que je raconte après coup (...)
(*le Cosmos* : 41)

Je n'avais rien d'autre à faire que de penser. Je pensai. Je m'efforçai de transformer cela, malgré tout, en une histoire lisible... (*le Cosmos* :207)

Il me sera difficile de raconter la suite de cette histoire. D'ailleurs je ne sais pas si c'est bien une histoire. On hésite à appeler « histoire » une telle... accumulation et dissolution... continuelle... d'éléments... (*le Cosmos* :203)

Avant de continuer ces mémoires véridiques, je souhaite, en guise de digression, mettre dans le chapitre suivant un récit intitulé « Philidor doublé d'enfant ». (*Ferdydurke* : 101)

¹⁴² La parenthèse, on l'a vu, prend souvent forme de métatexte, mais pas seulement.

L'instance que je nomme le narrateur-auteur se veut présent tout au long des romans pour pouvoir justifier et commenter ses choix. Elle s'y montre en plein travail, en train de composer, comme si elle voulait faire réfléchir ses lecteurs sur l'œuvre d'un autre point de vue. Ses remarques, surtout celles entre parenthèses pleines d'humour, déroutent et tournent en dérision le pathos habituel avec lequel les auteurs en général traitent leurs travaux. C'est alors la raison pour laquelle le narrateur-auteur gombrowiczien souligne ses hésitations, craintes, gênes et impossibilités, s'excuse devant son lecteur, justifie ses décisions artistiques.

Il présente une position inconfortable de l'écrivain qui, comme chaque humain en train de travailler, se trouve dans une espèce de chantier devant l'infini des questions qu'il se pose. Gombrowicz démythifie ici l'acte même de l'écriture en présentant une espèce de dialogue intérieur que le créateur poursuit dans sa tête. Il dévoile volontairement tout ce qui normalement ne sort pas à la lumière du jour. Par ailleurs, le chantier en question suggéré ici par Gombrowicz rappelle encore une fois la métaphore spatiale de la voie-e de Mieke Bal par sa construction architecturale. C'est sur cette voie que l'Autre (le lecteur) est obligé de se promener.

De plus, dans *Ferdydurke*, il y a des chapitres entiers où le narrateur parle en tant que créateur de l'œuvre.¹⁴³ Il explique ses choix et son style, polémique avec la critique, donne des conseils à ses collègues. Son texte ressemble parfois à un manifeste littéraire adressé aux autres écrivains dans le but, certes, d'enseigner et de justifier ses choix, mais surtout de se moquer, de coincer les autres, de les mettre mal à l'aise. Et cette méchanceté paraît logique dans « l'église terrestre » qui se veut, on l'a vu, diabolique. Voici un passage où le narrateur présente sa construction esthétique comme à la fois logique et physique :

(...) et si quelqu'un s'imaginait que, en incorporant à mon œuvre « Philidor doublé d'enfant », je n'avais pas pour seul but de noircir un peu de papier, diminuer un peu la masse de ces feuilles blanches devant moi, il serait dans l'erreur. (...) d'après ma modeste opinion, les paroles et les parties du corps constituent un lien suffisant dans cette construction esthétique. Je leur prouverai que, pour la logique et la précision, ma construction ne le cède pas aux plus logiques et aux plus précises. (102-103)

Cette autoréflexivité sur l'exercice de sa propre discipline est pleine d'ironie. Il nomme son opinion « modeste » bien qu'elle flatte sa construction en la considérant comme une parmi les plus logiques et précises, malgré son aspect plutôt léger. Par l'interpellation de ses lecteurs « je leur prouverai », « il serait dans l'erreur » le narrateur continue son jeu de détournement déjà évoqué. Son souci de soi devait se régler entièrement par le recours à l'invention et à l'artifice.¹⁴⁴

¹⁴³ Il s'agit ici de chapitres IV, V, XI de *Ferdydurke*.

¹⁴⁴ L'analyse de sa stratégie d'autofiction se poursuivra dans le quatrième chapitre où il sera question de la mise en scène consciemment introduite dans le *Journal*.

Dans ce qui suit, on se penchera sur l'évolution concrète du sujet gombrowiczien qui est à la recherche de sa conscience d'identité au sens que lui donne Ricoeur. D'abord, on suivra le narrateur-auteur de *Ferdydurke* qui occupe une place spéciale dans sa posture énonciative, puis on verra celui qui narre dans le *Cosmos* et la *Pornographie*.

Le narrateur-auteur et sa non-identité

Tout commence à partir de *Ferdydurke*, un roman impossible à résumer qui entremêle la fiction avec les éléments autobiographiques de l'auteur. On y trouve le narrateur - Jojo Kowalski qui raconte ses aventures tout en parlant, de temps à autre, comme auteur physique du roman qui polémique dans son oeuvre avec la critique, les autres écrivains, le lecteur.¹⁴⁵ A première vue le sujet du discours, Jojo, est facile à identifier, même si au début du roman, on l'a vu, on le montre comme quelqu'un de déchiré, d'éparpillé, d'angoissé.

On y lit que ce narrateur-auteur-personnage vient « d'un pays particulièrement riche en créatures inachevées, inférieures. Ephémères, où chaque col de chemise ne tient, où l'on voit souvent errer et gémir dans la plaine non seulement le Malheur et la Mélancolie, mais la Balourdise et l'Incapacité. » (21) Ces épithètes font penser à la Pologne, souvent critiquée par Gombrowicz dans son *Journal*. Il n'y a cependant aucune certitude concernant le « ici » du sujet. Ce qui importe, c'est plutôt le fait de venir d'un endroit imparfait, passager, sans importance, quel que soit le pays réel.¹⁴⁶

Jojo a trente ans, mais il se considère comme un blanc-bec que la société et la Forme qui y règne essaient de capter. Il ne se sent aucunement mûr ni prêt à devenir quelqu'un de concret. Il a essayé cependant, par l'écriture, de faire l'effort nécessaire pour paraître adulte. Il avoue:

Pour bien m'arranger et m'expliquer dans la mesure du possible, je m'étais mis à écrire un livre. (...) Je voulais d'abord, par ce livre, me concilier ses faveurs (du monde) afin de trouver plus tard, par contacts personnels, le terrain tout préparé : je calculais que si je parvenais à lui inspirer une image de moi favorable, cette image, à son tour, me transformerait, de sorte que, même sans le souhaiter, je deviendrais adulte. Mais pourquoi la plume m'avait-elle trahi ? Pourquoi une sainte pudeur m'avait-elle empêché d'écrire un roman remarquablement banal ? Au lieu de tirer de mon cœur, de mon âme, une noble intrigue, pourquoi l'ai-je tirée de mes extrémités

¹⁴⁵ Józio Kowalski est un nom très commun en Pologne, il signifie quelque chose comme « monsieur tout le monde ».

¹⁴⁶ Pour ne citer qu'un exemple d'un regard critique envers la Pologne natale que Gombrowicz manifestait fréquemment : « (...) le petit univers polonais, puéril, de seconde main, calme, poli et pieux, m'a toujours irrité. (...) nation molle, timide, sans ressort spirituel, cette nation qui n'avait su créer qu'un embryon d'art, d'ailleurs honnêtement 'débonnaire', peuple déliquescant, dégoûtant du lyrisme, et si fier de son folklore, ce peuple de pianistes et d'acteurs, où les Juifs eux-mêmes finissaient par fondre comme du sucre et perdre leur venin. » (*Journal I* : 383).

inférieures, en fourrant dans mon texte des grenouilles, des jambes, des matières mal préparées et en fermentation ? Pourquoi, comme pour aller à l'encontre de mes propres intentions, ai-je donné à cet ouvrage le titre « Mémoire de l'époque d'immaturation » ?
(11)

En effet, les références données dans ce fragment nous mettent clairement en face de l'auteur physique, Witold Gombrowicz qui raconte à son lecteur sa première malheureuse expérience littéraire, après avoir publié son livre intitulé *Mémoire de l'époque d'immaturation*. Mais qu'est-ce qui s'y joue précisément ?

Conscient du fait que l'extérieur nous crée, le narrateur-auteur a cru que l'image positive de son œuvre mûre fera de lui un homme respectable, comme si le produit de notre intellect pouvait influencer l'identité du créateur même. Cependant, constate-t-il, le livre l'avait trahi et au lieu de s'y montrer adulte, comme tout le monde, il reste indéfini et fortement enfantin pour un lecteur d'esprit mûr. Les questions posées à soi-même, dans la deuxième partie du passage, font comprendre que Jojo n'est pas un véritable maître de ses intentions. Il ne comprend pas pourquoi il a agi de cette manière. C'est comme si quelque chose en lui suivait sa propre volonté, son inconscient probablement. Remarquons aussi que cette constatation rejoint nos conclusions concernant la position gombrowiczienne face à l'intention de l'auteur, du lecteur, de l'œuvre en théorie littéraire. Autrement dit, l'œuvre échappe à l'emprise de son créateur, devenant non pas son bébé protégé, mais « le bâtard » anonyme et incontrôlé.

Ainsi Jojo ressent son identité comme écartelée « entre le supérieur et l'inférieur », c'est-à-dire personne de concret et de défini en vérité.¹⁴⁷ Le livre auquel il a cru ne lui donne aucune réponse et l'éventail des identités possibles s'étend à l'infini, car tout dépend de l'Autre qui juge et des circonstances qui accompagnent ce jugement. On remarque dans ce passage que, même au moment où l'aspect physique et les papiers d'identité manifestent clairement l'âge mûr de notre sujet, il habite son être sans le sentir vraiment. Ainsi, à trente ans, il n'est personne de concret, pire encore, il n'est rien et cette angoisse le paralyse dès le début du roman. Il confesse :

Je venais de franchir le Rubicon de la trentaine, j'avais passé un certain seuil, les papiers d'identité et les apparences extérieures faisaient de moi un homme mûr – que je n'étais pas – mais qu'étais-je donc ? Un homme de trente ans qui jouait au bridge ? Un homme qui travaillait à l'occasion et par intermittence, qui s'acquittait des petites

¹⁴⁷ Ce balancement constant entre plusieurs possibilités d'être existe dès le début du roman : « Mais ma position était d'autant plus pénible et délicate que mon livre était pénible et délicat pour un lecteur d'esprit mûr. (...) Ainsi j'étais sage pour les uns, sot pour les autres, pour les uns important, pour les autres presque insignifiant, ordinaire pour les uns, aristocratique pour les autres. Ecartelé entre le supérieur et l'inférieur, familier avec ceux-ci et ceux-là, respecté et dédaigné, glorieux et méprisé, capable et incapable, selon les circonstances ! (...) Et je ne savais pas de quel côté j'étais : avec ceux qui m'appréciaient ou avec ceux qui ne m'appréciaient pas » (15-16).

activités courantes et avait des échéances ? Quelle était ma situation ? (...) mon état restait peu clair et je ne savais pas moi-même où était l'adulte et où était le blanc-bec. Ainsi, à ce tournant des années, je n'étais ni ceci, ni cela, je n'étais rien. (9)

Dans une espèce de trouble psychotique où tout lui paraît venir de nul part, où lui-même n'est rien de défini, de précis, Jojo ne peut que s'interroger. Il essaie de trouver quelque chose de concret qui pourrait lui servir de pièce d'identité, car la société le force de prendre une certaine forme comme le font ses tantes réelles et « culturelles »:

- Mon petit Joseph, disaient-elles entre deux marmottements, il est grand temps, mon chéri ! Qu'est-ce que les gens vont dire ? Si tu ne veux pas devenir un homme de l'art, sois au moins un homme à femmes ou un homme de cheval, mais au moins qu'on sache à quoi se tenir ... Qu'on sache à quoi s'en tenir ... (10)

Ce qui se joue dans ces fragments, c'est bien la nécessité d'être quelqu'un, peu importe qui, pourvu que les autres sachent qui est en face d'eux et « à quoi s'en tenir ». La société et la Forme obligent et exigent un certain ordre, ce qui veut dire que l'homme de trente ans devrait être adulte. Pourtant, le narrateur de *Ferdydurke* n'arrive pas à rentrer dans cette logique. Il ne se voit que comme un blanc-bec « doublement limité et enfermé », condamné à ce triste sort par son passé impossible à oublier et par l'Autre qui est incapable de le comprendre. Les mots qui le qualifient comme « prisonnier », « limité », « enfermé », « insecte perdu » font penser à la prison, qui est apparemment son seul espace existentiel possible pour l'instant.¹⁴⁸

Jojo comprend néanmoins la nécessité d'abandonner le caractère enfantin que les autres lui ont attribué en qualifiant son premier livre d'immature. Il se sent obligé de s'arranger dans la mesure du possible et d'entreprendre une action quelconque pour rompre avec l'enfance et devenir comparable aux autres. Il décide alors de recommencer son entreprise, autrement dit, de créer une autre œuvre qui soit née de son intérieur et par ça, qui soit identique à lui. Cette œuvre devrait le définir en lui attribuant une certaine identité et en montrant cette forme aux autres:

C'est alors qu'une terrible indignation m'envahit : Ah, me créer une forme propre ! Me projeter à l'extérieur ! M'exprimer ! Que ma force naisse de moi, qu'elle ne me soit pas donnée de l'extérieur ! L'indication me pousse à prendre la plume. Je sors du papier d'un tiroir et voici (...) je commence à écrire les premières pages de mon œuvre, mon œuvre propre, semblable à moi, identique à moi, née de moi directement,

¹⁴⁸ Jojo se sent emprisonné par la Forme et par l'Autre : « Mais moi, hélas, j'étais un blanc-bec et cette catégorie des blancs-becs était ma seule institution culturelle. Doublement limité et enfermé : d'abord par mon propre passé, par mon enfance que je ne pouvais oublier, ensuite par les imaginations enfantines à mon sujet, par cette caricature que j'étais devenu dans la vision d'autrui, prisonnier mélancolique d'une végétation trop verte, oui, insecte perdu dans la profondeur des fourrés » (20).

introduisant de façon souveraine ma propre raison d'être contre tout et contre tous (...)
(25-26)

Cette envie de donner la naissance à son moi, à sa propre forme venue de l'intérieur, par et à travers sa création, caractérise toute l'œuvre gombrowiczienne. L'instance narratrice aussi bien dans les romans que dans le théâtre et le *Journal* est en quête constante de son identité. Dans le dernier passage cité, on peut cependant remarquer une chose curieuse. Le narrateur de *Ferdydurke* ne souhaite pas simplement enfanter son moi, c'est-à-dire répondre à la question « qui suis-je ? ». Il veut également opposer sa propre existence à toute autre. L'emploi de l'expression « ma propre raison d'être contre tout et contre tous » signifie clairement que le sujet, quel que soit le résultat final de sa quête, suppose une opposition nette entre lui et le reste du monde. Il ne se range pas dans le même rang que les autres dans l'église terrestre, comme il l'a déjà souligné dans son *Journal*. Il peut échapper à cette emprise collective étant à part, ayant aussi une place spéciale dans la littérature contemporaine.¹⁴⁹

Pendant la recherche du soi, le narrateur-auteur-personnage saute de forme en forme comme si une série de métamorphoses lui était accessible. Poussé mutuellement à des attitudes, des situations et des pensées étrangères à sa propre volonté, il s'adapte à ce qu'il est amené à faire. D'abord, il se laisse transformer par son maître, Pimko, qui vient chez lui pour faire de Jojo un élève de seize ans. Sous l'influence gigantesque de cet Autre, aussi bien le monde de Jojo que son corps se réduisent:

(...) je rapetissai, mon pied devint un piéton, ma main une menotte, mon œuvre une oeuverette, ma personne devenait petite, mon être petit, mon corps petit... Connaissez-vous cette sensation de rapetisser en dedans de quelqu'un ? (29)

Ce qui se joue dans ce passage, c'est bien « l'encuclement » gombrowiczien, c'est-à-dire un procédé qui consiste à traiter un adulte comme s'il était un enfant.¹⁵⁰ Le rapetissement des organes ainsi que l'impossibilité de protestation symbolisent ici ce processus. Jojo devient donc un enfant malgré lui; il veut protester, mais reste cloué sur place par son « petit cucul enfantin ».¹⁵¹ L'Autre (Pimko) lui impose sa nouvelle identité et celle-ci l'oblige de retourner à l'école pour suivre des cours et écouter le maître. Bien qu'il ait trente ans, le monde

¹⁴⁹ Tout au long de son énonciation, le narrateur gombrowiczien ressent une différence qui le sépare des autres hommes. Il souligne alors sa place en dehors du groupe, quel que soit le groupe en question. Cette position particulière, d'une part, lui cause de nombreuses souffrances intellectuelles; d'autre part, elle assure sa supériorité. Elle lui permet également de se situer en dehors de l'emprise de l'église interhumaine.

¹⁵⁰ Ce terme est inventé par Gombrowicz. En polonais le substantif « upupienie » (encuclement) n'existait pas non plus avant *Ferdydurke*, mais aujourd'hui il fonctionne parfaitement et signifie tout ce que Gombrowicz voulait mettre sous ce terme. Ce n'est pas le seul mot inventé par W.G. qui est mis en usage en polonais contemporain.

¹⁵¹ Un autre passage d'encuclement : « Quoi ? Comment ? Je voulais m'écrier que je n'étais pas un élève, qu'il y avait une erreur ; je bondis pour m'enfuir, mais quelque chose me saisit dans le bas du dos comme des tenailles et me cloua sur place : c'était mon petit derrière, mon petit cucul enfantin » (31-32).

extérieur le considère soudainement comme un jeune garçon capable de se sentir seul et de pleurer. Ainsi, rapetissé premièrement par l'école et son rôle d'élève, Jojo devient par la suite un jeune démodé chez la famille Lejeune qui, par l'opposition avec leur modernité, confirme en quelque sorte la nouvelle identité de notre sujet. Jojo avoue:

Quand j'entendis ces mots, je perdis le peu de confiance qui me restait en efficacité d'une protestation. Elle ne pouvait plus croire que j'étais adulte car elle s'aimait désormais et elle aimait sa fille par comparaison avec mon aspect de garçon suranné, élevé selon les vieux principes. (...) - En effet, il est maladivement maniéré, regardez-le, il ne cesse de prendre des poses. (164-165)

« Elle », ici, c'est Madame Lejeune, une femme moderne qui s'aime d'autant plus que Jojo, par contraste, lui rappelle tout ce qu'elle méprise le plus. Considéré alors comme « garçon maniéré », c'est-à-dire vieux jeu, Jojo n'arrive pas à se détacher de la gueule que les Lejeune lui imposent. Il se sent exclu de la société bien qu'il veuille connaître ses lois et ses principes. Il a envie de protester, d'expliquer, de retrouver ses trente ans, mais la machine déclenchée continue et Jojo devient de plus en plus dépendant du mécanisme que les autres ont mis en route. Ainsi, emprisonné complètement par son nouveau rôle, Jojo se sent obligé de devenir amoureux de Zuta, la fille de Madame Lejeune qui, elle aussi, est très moderne. Emprisonné à l'intérieur d'elle Jojo déclare:

Je ne pouvais absolument pas me libérer d'elle. Toutes mes tentatives de délivrance avaient échoué. (...) Quelle torture de rester enfermé sans recours dans une moderne lycéenne ! Pas une seule fois je ne parviens à surprendre chez elle le moindre manquement au style moderne, jamais, aucune brèche par laquelle j'aurais pu choisir la liberté et m'enfuir. (...) Elle me fabriquait une gueule. Et ma gueule devenait de jour en jour plus terrible. (...) que pouvait faire mon âme puisqu'elle était enfermée dans la lycéenne, que j'étais moi-même dans celle-ci, que celle-ci me contenait ? Pouvait-on s'arracher par ses propres forces à quelqu'un si l'on ne possédait rien en dehors de lui, si l'on était complètement dominé par son style ? Non, impossible, c'était exclu. (...) Ainsi ma gueule devenait de plus en plus horrible et plus elle était horrible, plus les époux Lejeune et leur fille s'affermisssaient dans leur style moderne et plus ils me fabriquaient une gueule horrible. (196-199)

En effet, cette relation révèle encore une fois que le problème de l'identité gombrowiczienne réside dans la dépendance inconditionnelle de l'Autre. La gueule (identité déformée) que l'autrui lui fabrique devient de plus en plus puissante et, à force que le temps passe, il est de moins en moins possible de s'en libérer. Jojo s'en rend compte en sachant qu'il n'y a aucune

chance pour s'arracher au style imposé, dans le cas précis au style d'un garçon démodé car c'est le seul style qui lui reste accessible. Il ne peut que l'accepter.

Certes, il est totalement impossible de vivre indépendamment de la seule personne qui nous fasse exister, même si cette existence n'est qu'une « gueule horrible » comme Jojo le dit à plusieurs reprises. La jeune fille moderne, qui, dans le cas précis, contient le sujet à l'intérieur de soi, s'avère pour Jojo le seul moyen d'existence. Il accepte alors sa dépendance bien qu'il ne cesse aucunement ses essais de libération. Quand il réussit enfin à combattre l'identité imposée, en introduisant des éléments étrangers à la conversation des modernes, en créant une situation ridicule qui conduit tout le monde à la mêlée, cela le mène d'abord vers le sentiment de vide et d'inexistence, qui possède clairement une connotation positive, puis vers la nouvelle quête.¹⁵²

Jojo quitte alors la ville avec son ami Mientus pour trouver un visage sans déformations imposées, cette fois-ci parmi les paysans, car seul le valet de ferme, selon Mientus, assure la réussite. La campagne devait représenter la pureté et l'authenticité, donc toutes les valeurs auxquelles Jojo aspire.¹⁵³ Cependant, et c'est là sa grande découverte, les déformations y règnent de la même façon qu'ailleurs. Par conséquent, Jojo s'y laisse attraper par de nouvelles identités imposées.

D'abord, il devient « un petit chouchou » devant sa tante rencontrée par hasard qui fait de lui un gentil enfant qui aime les bonbons (elle les lui offre constamment). On y voit clairement que la tante de Jojo n'échappe guère à la conception de l'Autre déjà analysée. Elle mesure les gens par ses propres valeurs et, comme elle est gentille et malade, elle attribue la bonté et les maladies à tout le monde.¹⁵⁴ Elle voit ce qu'elle veut voir. Jojo avoue :

(...) devant cette femme n'importe qui devenait irréel : elle avait un art étrange de dissoudre les gens dans sa bonté, de les noyer dans les maladies et de les mélanger avec des parties du corps appartenant à autrui. (364)

Puis, grâce à la gifle donnée à un domestique, il devient un propriétaire terrien aux yeux de son cousin. Ce dernier lui attribue la gueule d'un jeune aristocrate, puisque Jojo a su dominer un autre, son serviteur, selon les règles de la Forme, qui imposent la relation du dominant et du dominé ou, en termes de Hegel, - du maître et d'esclave:

¹⁵² La mêlée signifie chez Gombrowicz l'anarchie, le manque de sens. Elle nous mène vers l'espace de l'inexistence : « Oh il vaut la peine de vivre pour la mort » (*Ferdydurke* : 271).

¹⁵³ Les mêmes valeurs ont été représentées par le jeune Indien (un chango) apparu pendant la conférence littéraire, dans le texte analysé dans le second chapitre.

¹⁵⁴ On a déjà constaté que l'interaction des hommes dans l'église terrestre n'apportait rien de positif. Pourtant, dans cette scène la tante contamine Jojo par sa bonté, ce qui semble contredire notre observation. Mais, si on regarde bien cette scène, la bonté en question est, en fait, une sorte de faux apitoiement sans aucun contenu véritable, donc un faux sentiment qu'on peut manifester gratuitement et sans engagements quelconques.

(...) la gifle à Tintin lui avait plu et je lui plaisais aussi : un jeune aristocrate se dégageait de l'étudiant las et nonchalant après avoir flairé l'odeur des forêts et de la plèbe. (322)

Ainsi, le manoir n'est pas épargné par l'ordre gombrowiczien. Les rôles imposés se renversent nécessairement et tout le monde perd sa forme à nouveau. Cette nouvelle non-identité devient insupportable pour Jojo, qui avoue :

Un désespoir mortel me prit et me serra. J'étais infantile de la tête aux pieds. Où courir ? (...) Où m'adresser, que faire, comment prendre la place dans le monde ? Où trouver un endroit ? Je ne pouvais rester longtemps ainsi, sans lien avec rien. (...) Je cherchais un quelconque lien, une relation nouvelle, même provisoire, pour ne pas rester dressé dans le vide. (389)

L'existence « dressée dans le vide », sans lien avec quiconque, est impensable, car l'épreuve de l'Autre dans « l'église terrestre » impose nécessairement un lien. Son manque, on l'a vu, signifie la mort, c'est-à-dire une chose encore inenvisageable étant donné que notre sujet est au début de sa quête identitaire. La série de questions posées à soi-même témoigne que le sujet se sent obligé de trouver une solution afin que les autres puissent le situer et comprendre. Il lui faut une nouvelle identité (gueule) et quand soudainement surgit sa cousine, Sophie, Jojo saisit l'occasion pour faire de soi et contre soi un amant. Pour sauver les apparences de la maturité et paraître viril, il s'enfuit avec sa cousine de l'anarchie du manoir.¹⁵⁵ Son nouveau rôle le contraint pourtant à accepter les conséquences de cet acte. C'est-à-dire, il est obligé de ressentir le ravissement et l'amour pour Sophie, car elle est devenue amoureuse de lui et elle se sent ravie dans son nouveau rôle. La fuite avec elle ne lui offre donc aucunement plus de liberté. Malgré l'effort, Jojo est emprisonné à nouveau.

D'un point de vue analytique, on peut alors dire que les identités de notre sujet qu'on vient de voir sont toutes les formes de Forme qui s'établissent et s'effondrent sous le regard critique de Jojo. Son état de blanc-bec qui domine le paysage jusqu'à la fin du roman se révèle la seule identité possible. Et cette seule identité s'avère en même temps la non-identité. Elle n'apporte rien de stable, rien de permanent. Jojo constate :

Et de l'azur sans limites, le cucul altier et rayonnant dominait le monde, brillait, étincelait, rayonnait et chauffait, brûlant les herbes desséchées. (394)

¹⁵⁵ Jojo voit cette nouvelle possibilité comme un échappement à son état immature. Il avoue : « Et de nouveau l'enlèvement de Sophie me traversa l'esprit comme le seul motif plausible de mon aventure, la seule solution virile, la seule façon de me poser en adulte... Enlever Sophie ! Enlever Sophie virilement ! Je repoussais cette pensée, mais elle m'importunait, elle bourdonnait en moi » (372).

Quoi qu'il fasse, quoi qu'il décide, le cucul persécute constamment le narrateur-auteur, le lecteur de *Ferdydurke* (l'Autre par excellence) ne peut le voir que comme un morveux qui saute d'une identité à l'autre pour n'en trouver aucune. Sa quête terminée par l'échec signifie que l'identité comme un concept stable et durable dans le sens d'idem de Ricoeur n'existe pas. L'homme est ce que l'Autre fait de lui, rien d'autre. Et comme le premier livre, par son aspect immature, a fait du narrateur un enfant, il lui est impossible de montrer une autre image de soi. Tout effort est condamné dès le début, car l'Autre m'expose, charge par ses idées et contamine par sa douleur dans l'église terrestre. Alors on peut soit exister à travers ces règles imposées, soit cesser d'exister. Dans cette perspective, je relèverai quelques énoncés-clés du second roman gombrowiczien, intitulé *Cosmos*.

Le narrateur-créateur dans le chaos du Cosmos

Le « je » dans *le Cosmos* est un narrateur - Witold qui raconte à son lecteur une de ses nombreuses aventures. L'identité sociale de notre « je » est, à première vue, concrète et définie. C'est un étudiant qui va pendant les vacances à la campagne dans une pension bon marché avec son ami Fuchs. Il habite à Varsovie, déteste ses parents, mais c'est tout ce qu'on sait de lui. Ce qui importe d'ailleurs dans les deux romans c'est l'action, puisque c'est elle qui donne au sujet la possibilité de chercher l'identité. C'est dans ce sens-là qu'on suivra le sujet.

Dès son arrivée à la campagne, Witold devient un « déchiffreur » du sens. Il mène une enquête à partir de deux indices qui surgissent soudainement devant lui: un moineau pendu dans la forêt et la bouche déformée d'une servante, Catherette. Au fur et à mesure de sa recherche les autres éléments apparaissent, le labyrinthe composé de milliards de fragments se développe. Ceci entraîne Witold à les associer malgré sa volonté. Il confesse:

Et moi, j'étais devenu un tel déchiffreur de nature morte que, malgré moi, j'examinai, étudiaï et cherchai, comme s'il y avait quelque chose à lire, et je m'élançai vers les combinaisons toujours nouvelles ... (129)

Il ressent étrangement que cette multitude infinie de combinaisons et d'associations doit pouvoir se transformer en quelque chose de lisible. Cependant sa recherche montre le contraire. On y voit que Witold ne sachant pas bien à quoi s'accrocher, il s'accroche à n'importe quoi d'une manière complètement hasardeuse, comme s'il devait servir un mécanisme. D'ailleurs, on a l'impression qu'il n'est que le serviteur de tout ce qu'il associe, autrement dit qu'il est une victime de sa propre conscience qui, elle, n'a ni une véritable influence ni contrôle sur tout ce qui se passe dans le sujet.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Ce mécanisme hasardeux sera analysé par la suite de ce travail.

En clair, les éléments rassemblés par Witold commencent, à leur tour, à se contaminer et à former une réalité que le sujet essaie de nouer en quelque chose de logique. Pourtant, malgré son effort, la grande mêlée d'événements et de faits qui s'enchaînent à l'infini s'avère impossible à ranger en quelque chose de lisible. Le sujet ne peut qu'en être déçu:

J'étais donc si fatigué par le désordre, là-bas dans la maison, par cette mêlée, par ce chaos de bouches, de pendaisons, chat, théière, Lucien, bout de bois, gouttière, Léon, coups de marteau, coups aux portes, épingles, Léna, timon, Fuchs et ses yeux, etc. etc., et ainsi de suite, comme dans un brouillard, comme dans une corne d'abondance, la ... confusion ... (129)

« La confusion » ressentie par le narrateur devant ce « désordre », devant « la charade » dans sa conscience, est totale. La comparaison avec du brouillard signifie l'état dans lequel se trouve le narrateur. Rien n'est clair, rien n'est précis. Enfin, il mélange tout, il ne voit plus lucidement. Les éléments insignifiants, en dépit de tout, se juxtaposent en multipliant à l'infini les possibilités d'interprétations et du sens.¹⁵⁷

Le narrateur fait entendre par ses propos que la réalité devant laquelle l'humain se trouve n'est qu'une création partielle, hasardeuse et complètement subjective. Pourtant, ayant un pouvoir très limité, il reste conscient de son rôle d'unique créateur de la réalité contemplée. Il avoue:

En effet (j'essayais de résoudre la charade) il ne fait pas de doute (et le problème était douloureux) que le secret de la liaison buccale, c'est moi-même : c'est en moi qu'elle s'est accomplie ; c'est moi, et personne d'autre, qui a créé cette liaison - mais (attention) en pendant le chat je me suis associé (peut-être ? jusqu'à un certain point ?) à ce groupe du moineau et du bout de bois, j'appartiens donc aux deux groupes ; n'en découle-t-il pas que la liaison de Léna et de Catherette avec le moineau et le bout de bois ne peut s'accomplir que par mon intermédiaire ? En pendant le chat, n'ai-je pas réellement construit un pont reliant le tout ... en un sens? (132)

Dans cette sorte de conclusion que le narrateur raconte à soi-même, on peut remarquer deux choses pertinentes. La première est la constatation du sujet d'être l'unique auteur de la liaison entre Léna et Catherette, l'unique lieu où le premier sens s'accomplit. Puis, nous avons une supposition exprimée par les questions que, grâce à un élément nouvellement introduit par

¹⁵⁷ Cette remarque rejoint tout ce qui a été dit sur la conscience chez Gombrowicz. Elle est vue dans la philosophie de l'auteur non pas comme de la clarté mais comme de l'obscurité, car, elle n'est pas en l'homme, mais en dehors de lui.

Witold, le chat pendu, il deviendrait le créateur du sens total. Alors, il tue le chat pour que son cadavre puisse, comme un pont, relier « le tout » en un sens.¹⁵⁸

Pourtant notre démurge n'est qu'un être « malade », « mal existant », « dépendant d'autre chose », toujours « à la périphérie ». Malgré lui, il tombe dans de nombreux pièges que son esprit lui prépare, étant non pas son maître, mais son serviteur. Voici une série d'énoncés décrivant son état:

J'étais comme quelqu'un qui est tombé dans l'exagération et qui se sent ensuite mal à l'aise, oui je me sentais mal à l'aise... (28)

J'errais. Je me promenais à la périphérie. (66)

Je me sentais atteint d'une sorte d'épuisement complet, entouré d'un affaiblissement universel. Je n'avais même plus de sentiments. (85)

(...) nous n'étions pas assez présents, moi et elle, elle et moi, c'était comme si l'on nous avait projetés d'ailleurs, de là-bas, malades, mal existants, semblables à ces apparitions des rêves qui ne regardent pas et dépendent d'autre chose. (151-152)

Je restais égaré, hésitant entre la droite et la gauche ; tant d'intrigues, de liaisons, d'insinuations... (155)

(...) j'étais vraiment malade. Nuit magnifique. Malade, malade, mais pas tellement. (204)

(...) les choses jouaient avec moi comme avec un ballon ! (74)

Le champ sémantique de ces diverses citations évoque un état à part. Dépassé par les éléments qu'il est en train de vivre, le narrateur du *Cosmos* se sent « malade », « égaré », « hésitant », « mal à l'aise ». On le sent affaibli par tout ce qu'il crée, on le voit constamment incertain de sa position. De plus, notre sujet devient un objet qui n'a « plus de sentiments », avec lequel les objets peuvent jouer comme s'il était « un ballon » et non pas le maître qui comprend et décide activement. On voit clairement qu'il est au service d'un mécanisme plus puissant que lui.

Le seul endroit dans le roman où il définit ce que l'identité veut dire pour lui - « chacun veut être lui-même », laisse le lecteur dans l'imprécision la plus complète:

Moi, j'étais la pendaison. Je m'arrêtais même à la pensée que_chacun veut être lui-même, donc moi aussi je voulais être moi-même (...) même le syphilitique veut être lui-même, veut être syphilitique; c'est facile de dire « je veux guérir » mais cela sonne faux, comme si l'on disait « je ne veux pas être celui que je suis ». (213)

¹⁵⁸ La présence de l'instance d'origine entre parenthèses est, encore une fois, évidente.

L'identité, dans ce sens-là, est considérée comme une chose qui ne dépend aucunement du sujet, mais qui lui est attribuée de l'extérieur. La comparaison avec la maladie syphilitique suggère très clairement cette dépendance. En fait, on est quelqu'un ou quelque chose comme « syphilitique » et il est impossible de changer cet état, comme il est impossible de guérir d'une maladie incurable. Quelque chose d'autre dans la vie décide sur l'humain et la volonté privée de l'individu ne joue aucun rôle. Comment alors voir l'identité de Witold sous ces conditions?

Witold aimerait retrouver son moi en déchiffrant et en unifiant les faits qui, normalement, ne forment pas d'unité. L'affirmation du narrateur « moi j'étais la pendaison », signifie ici que l'identité de Witold est réduite à un élément liant les détails en un tout. Les chimères de sa conscience prennent du corps en poussant le sujet à agir réellement, c'est-à-dire à tuer le chat et à introduire le doigt dans les bouches. Les pendaisons, les bouches n'ont rien de commun pour un observateur extérieur, mais pour notre narrateur, qui les lie dans sa conscience, puis dans la réalité (en tuant réellement le chat), elles forment un tout. Et ce tout, c'est son monde personnel, subjectif et unique dont il est l'unique sujet et objet en même temps. Il est parfaitement conscient de ce rôle:

Et une profonde satisfaction de voir qu'enfin « la bouche » s'était unie à « la pendaison ». C'est moi qui les avais unies ! Enfin. Comme si j'avais rempli ma tâche.
(212)

Il n'existe donc que comme le créateur de la réalité, comme une espèce de force qui s'interroge et essaie de comprendre, comme une étrange puissance qui a le droit de faire un sacrilège en introduisant le doigt dans la bouche d'un prêtre qui représente la Sainte Eglise Catholique, qui pénètre les secrets les plus intimes des autres en bemberguant avec Léon considéré comme fou.¹⁵⁹

En effet, le narrateur-créateur a ses privilèges. Contrairement à Jojo, par exemple, il peut dépasser certaines limites de la Forme et de l'église terrestre, étant un peu moins la victime de l'Autre. Mais si l'on regarde bien, cette force apparente est réduite finalement à peu de chose. A la fin du roman, Witold constate son impuissance:

J'étais un officier du Grand Quartier Général. Un enfant de chœur servant la messe.
Un acolyte, un exécutant discipliné et dévoué. (200)

¹⁵⁹ Witold ose agir afin de lier les éléments qui lui semblent logiques en un tout : « Cela m'avait fait du bien d'introduire mon doigt dans la bouche de ce prêtre, c'est tout de même autre chose (pensai-je) de faire cela à un cadavre qu'à un vivant, et c'était comme si j'avais introduit mes chimères dans le monde réel. Je me sentis plus alerte » (216). « Bemberguer » signifie ici utiliser un code linguistique incompréhensible qui provoque la non-communication. Witold, qui peut bemberguer avec Léon, montre qu'il a l'accès à ce langage secret. Je reviendrai sur ce point dans le chapitre V.

Les mots par lesquels il se qualifie - « un officier », « un enfant de chœur », « un acolyte », « un exécutant discipliné et dévoué » - désignent clairement qu'il est au service d'un mécanisme plus puissant que lui-même, qu'il est sous les ordres qui le dépassent. Certes, Witold n'est pas constamment poussé à s'adapter comme l'était Jojo. Au contraire. Il est un créateur du monde qui ressemble par moment à un démurge aux attributs surhumains, mais il est en même temps au service de sa propre création. L'œuvre, encore une fois, dépasse le créateur et elle l'assujettit à son propre but. Le troisième roman gombrowiczien, *la Pornographie*, me servira du tremplin pour suggérer une proposition concernant l'identité de l'instance narratrice dans la fiction gombrowicziennne.

Le narrateur doublé du Diable

L'instance narratrice de la *Pornographie* nommé Witold Gombrowicz est, d'un certain point de vue, comparable à l'instance analysée plus haut. C'est un « écrivain polonais » (51), déjà mûr qui séjourne en 1943 dans l'ex-Pologne où il essaie avec les autres « d'être artistes, des écrivains, des penseurs » (17), c'est-à-dire de se placer dans le monde. Dans ce roman, comme dans les deux précédents, la voix de l'auteur se fait volontairement entendre. Elle est consciente de son rôle de conteur et elle partage fréquemment son expérience littéraire. Elle existe parmi d'autres voix qui narrent.

Le narrateur, Witold, enfante dans sa conscience une histoire, cette fois-ci érotique entre deux adolescents rencontrés chez un ami Hippolyte S. dans sa propriété aux environs de Sandomierz. Il y est invité à passer quelque temps avec un ami - Frédéric, un être à part, et là, dès son arrivée, il construit une combinaison érotique, étrange et sensuelle qui devrait offrir une fille nommée Henia à un garçon nommé Karol, même si ces deux personnes-là n'étaient en réalité aucunement liées. C'est pour effectuer cette tâche que notre narrateur se transforme en voyeur qui épie ses proies. Mais où trouve-t-il les signes qu'entre Hénia et Karol il y a une liaison secrète ? Afin de comprendre les enjeux de cette conviction étrange, on doit suivre le raisonnement du conteur.

Premièrement, ils sont jeunes, ce qui veut dire qu'ils ont une intuition commune qui les fait agir en harmonie avec l'instinct et non pas avec les règles établies par la Forme et forcément respectées par l'âge mûr. Ensuite, il y a des indices réels qui confirment le soupçon du narrateur. Le premier est l'écrasement accidentel d'un ver de terre que les deux jeunes commettent ensemble. Cet acte, à première vue innocent, signifie pour Witold qu'entre les jeunes il y a une sorte de complicité. Il dit :

Ils avaient provoqué la souffrance, créé la douleur, sous leurs semelles ils avaient rendu abominable, infernale, l'existence tranquille de ce ver de terre – on ne pouvait imaginer plus grand crime, plus grand péché. Péché ... péché... Oui, c'était bien un

péché, mais si c'était un péché, c'était un péché commis ensemble - leurs jambes s'étaient mélangées sur le corps palpitant de la vermine... (88-89)

Inévitablement, il s'agit ici de la souffrance universelle, l'ampleur de laquelle j'ai déjà esquissé. Cependant, ce passage est d'autant plus pertinent qu'il présente comment le piétinement hasardeux de la vermine peut se charger d'un sens plus large et apparaître comme « un grand crime », comme « un péché », c'est-à-dire quelque chose d'inavouable, de moralement condamnable qui lie les complices pour toujours. A partir de cet acte, les deux jeunes sont condamnés l'un à l'autre en formant dans la conscience de Witold une combinaison dangereuse qui le guide dans ses démarches. Le fait qu'Hénia s'était fiancée avec un autre (Albert), ne change pas l'idée de notre sujet qu'entre les deux jeunes il y a une liaison érotique. Il arrange alors l'histoire à sa manière en associant des éléments et en interprétant subjectivement leur signification.

Néanmoins, malgré les ressemblances apparentes, le narrateur de la *Pornographie* n'a pas autant de pouvoir qu'en avait le narrateur du *Cosmos*, le seul créateur de sa réalité. Son rôle est beaucoup plus lié à l'observation et moins à la création, car il entretient une liaison spirituelle avec un Autre, autrement dit, il est doublé. Il n'est donc pas l'unique conteur et créateur de l'histoire, il est lié et dépendant de l'Autre, comme s'il était incapable de créer seul. Cet Autre, c'est son ami, Frédéric, qui éveille la curiosité de Witold dès leur première rencontre par sa singulière qualité intérieure, par son existence insaisissable et dangereuse. C'est un être singulier, « radical jusqu'à l'atrocité » (23), avec qui le narrateur se confond parfois. En le décrivant psychologiquement, Witold annonce:

Il était extrémiste jusqu'à l'inconscience. Non, ce n'était pas une existence ordinaire que la sienne, mais quelque chose d'infiniment agressif, de tendu à un degré dont je n'avais pas, jusque-là, la moindre idée. (23)

Frédéric est considéré comme un provocateur, comme un géant à l'esprit froid qui propage de la magie et de l'inquiétude par le simple fait d'exister.

Witold ressent cet être comme extrêmement grave et dangereux car il paraît exister au-delà du monde visible. Le tête-à-tête avec Frédéric est écrasant; sa présence exténue et fatigue notre narrateur, mais il ne peut pas se passer de lui dans sa recherche. Il a besoin de savoir ce que Frédéric pense, ce qu'il fait, ce qu'il voit, alors tout au long du roman, il se demande ce que cet Autre peut bien fabriquer quand il disparaît de son champ de vision. Voici une série d'exemples:

Mais que faisait Frédéric pendant ce temps? (83)

Frédéric? Où était Frédéric? Il avait lui aussi disparu et cette disparition brusquement m'aveugla, comme si l'on m'eût couvert les yeux d'un bandeau, je ne savais plus où j'en étais, il me fallait le retrouver immédiatement, tout de suite... (220)

Frédéric? Frédéric? Il me manquait de façon pressante. Sans lui tout était incomplet. Où s'était-il caché? Que faisait-il? (221)

Cet être à part, muni d'une conscience exceptionnelle, est indispensable au sujet pour qu'il fonctionne normalement. C'est comme si, sans la présence de Frédéric, l'existence de Witold devenait incomplète, aveugle, impossible ou inacceptable.

Les lettres de Frédéric adressées à Witold témoignent parfaitement de cette sorte de parenté spirituelle entre eux, comme si les deux hommes formaient une unité. Ils associent les faits de la même manière, ils sentent les choses pareillement, les pensées de l'un sont familières à l'autre. Witold avoue :

Tel devrait être en ce moment le raisonnement de Frédéric. Mais, peut-être ne faisais-je que lui prêter le mien? Et lui, de son côté, peut-être me prêtait-il sa pensée à lui... sans songer plus à moi que je ne songeais à lui... de sorte que chacun de nous cultivait amoureusement sa pensée, mais en la plaçant dans l'esprit de l'autre. (89)

Tous les deux forment très clairement un « nous » qui réfléchit et agit pour assurer la continuité de l'histoire. Ensemble, ils créent une sorte d'inspiration ou de force qui lie constamment les deux adolescents dans une logique étrange aboutissant à un double meurtre. Dans ce sens, comme la critique littéraire le souligne, on peut considérer Frédéric comme un alter ego de Witold sans lequel ce dernier ne peut ni vivre, ni fonctionner normalement. Cependant, j'essayerai de démontrer que le pouvoir de Frédéric va au-delà de ce rôle particulier.

Tout d'abord, entre les deux complices il n'y a pas d'égalité. Frédéric paraît avoir plus de pouvoir que son autre moitié. C'est un créateur plus puissant, décisif et dangereux. Dès le début de leur relation, Witold est littéralement effrayé par la puissance extraordinaire de cet Autre. Il en est ainsi parce que, premièrement, Frédéric possède le pouvoir de communiquer avec « les Puissances », avec « la Nature », c'est-à-dire qu'il peut comprendre tout ce qu'un quelconque humain ne le peut pas.¹⁶⁰ Puis, sa présence fatigue et rend bizarrement « curieux »

¹⁶⁰ « (...) chaque mot, chaque geste de Frédéric ne s'adressaient qu'en apparence à celui à qui ils étaient destinés, tandis qu'il poursuivait son dialogue inlassable avec les Puissances... un dialogue rusé où la vérité servait le mensonge et le mensonge la vérité. Oh, comme il faisait semblant dans cette lettre d'agir en cachette de la Nature - alors qu'en fait il l'écrivait pour qu'elle fût au courant ! » (164).

tous les éléments du monde les plus familiers jusque là, pour le sujet. A cause de cette présence, le monde gombrowiczien cesse de signifier ce qu'il signifiait avant, de sorte que devant l'illisibilité générale, Witold ne peut que se poser des questions:

- Où étions-nous ? Qu'était-ce ? Je connaissais pourtant cette contrée, ce vent m'était familier- mais où étions-nous ? Là-bas de biais, le bâtiment connu de la gare de Cmielov (...) mais où, sur quelle planète avons nous débarqué ?
(...) – la calèche est familière et familier aussi ce geste du cocher ôtant sa casquette- qu'ai-je donc à les observer si attentivement ? (22)

En effaçant la clarté du monde, Frédéric devient manifestement un être exceptionnel. Même sa description physique au début du roman le suggère fortement lorsqu'on lit que c'était « un homme de trente à quarante ans, noir, sec, au nez aquilin » (17), à la « peaux pâle et parcheminée » (28) qui ressent sa conscience « non pas comme une clarté, mais comme une obscurité », comme « un élément aussi aveugle que l'instinct ». (128) Mais pour comprendre vraiment ce personnage ambigu et son rôle véritable, on doit revenir vers le début de cette histoire.

Witold et son ami Frédéric vont en train, puis en calèche à la campagne chez un certain Hippolyte. Et là, pendant ce voyage, la familiarité du monde si bien connu par le sujet devient étrange à cause de la présence écrasante de Frédéric qui ne fait, chose bizarre, rien d'autre qu'exister. Le narrateur remarque:

Car, revêtu de chair, il n'était qu'un corps parmi d'autre corps, rien de plus ... mais en même temps il existait ... et il existait comme à part, inexorablement.... Il n'y avait rien à faire. On ne pouvait ni l'éluder, ni le négliger, ni l'effacer, il était dans cette foule pressée et il existait (21)

Non seulement son existence s'avère pesante, mais également sa capacité étrange de communiquer sans paroles. On comprend alors par ce fait que l'interlocuteur direct de Frédéric se trouve au-delà du monde perceptible. Même quand le corps de Frédéric est « tapi derrière le voile de l'invisibilité » (21), sa présence se veut écrasante de sorte qu'elle transforme le monde entier en quelque chose d'incompréhensible, dépourvu de sens. Comme l'a fort bien vu Markowski, dès le voyage en train au début du roman, l'existence de Frédéric « ouvre les portes de l'enfer ». (2002 : 64) Cela devient encore plus clair pendant le voyage à l'église, où, sous le regard troublant de Frédéric, tout change de statut ou de signification adéquats. Ainsi, « les arbres perdaient de leur assurance, le ciel semblait mitigé, la vache n'offrait plus la résistance prévue, la toute-éternité de la campagne semblait maintenant troublée, incertaine, entamée » pendant que « Frédéric paraissait (...) plus réel que l'herbe » (28). Cette opposition entre l'univers trouble et la clarté de l'esprit de Frédéric fait de ce

personnage une sorte de démiurge à la force négative. A deux reprises dans le roman on l'appelle « démon ».¹⁶¹

Dans la suite de ce passage, on lit aussi que les personnes en calèche ressemblent à « une photo morte du vieil album de famille » (30), le voyage est qualifié de « défunt » et « pervers » (30), l'entrée dans le village donne le sentiment « comme si notre propre mort, penchée au-dessus du miroir de l'eau, y réfléchissait son image » (30), « le sentiment dominant », nous dit le narrateur, « était celui de vacuité » (30), c'est-à-dire le manque de sens. Devant une telle description, on a clairement l'impression de s'approcher vers une catastrophe, vers sa propre mort bizarrement déjà figée sur la surface de l'eau. Le narrateur le ressent profondément en annonçant sa confusion totale juste avant de rentrer à l'église:

(...) mais je ne savais plus du tout ni quel était quoi ni comment était quel Si les marches, par exemple, que nous montions pour arriver au parvis étaient des marches ordinaires, ou bien peut-être ...? (31)

Il essaie de déchiffrer le sens de tout cela mais, incapables de signifier, les mots trahissent le sujet parlant. Les énoncés de Witold restent, par conséquent, inachevés. Markowski parle ici d'un phénomène qui consiste à « repousser l'existence du monde » qui se produit à cause de la présence étrange de Frédéric.¹⁶² Cette proposition me paraît pertinente et convaincante, d'autant plus que par la suite Markowski met en parallèle le caractère hermétique et silencieux de Frédéric avec l'angoisse kierkegaardienne. J'ajouterai seulement que plusieurs scènes du roman témoignent que Frédéric symbolise ni plus, ni moins que la partie diabolique de tout être humain.

Or, pour pouvoir descendre avec lui aux enfers, il faut analyser la scène à l'église, où la confusion du monde ressentie avant d'y entrer augmente au fur et à mesure que la messe progresse. L'événement déclencheur qui arrête l'ordre établi par « une main invisible, plus puissante que la nôtre » (31-32), est l'agenouillement de Frédéric qui se proclame incroyant. Cet acte vu comme une profanation, car il anéantit le salut chrétien, déclenche une vraie catastrophe. Les visages des gens se transforment en « bas morceaux de viande à l'étal d'une boucherie » (34), c'est-à-dire sans forme quelconque. Le contenu donc disparaît (car les gens n'ont plus de modèle à imiter) ce qui fait resurgir le cosmos noir, vide et infini. L'espace limité et concret de l'église se transforme alors en espace cosmique de l'univers. Et là encore, contrairement à la logique attendue, dans cette noyade de l'espace, l'homme paraît concret et « déterminé dans les moindres détails ».¹⁶³ Il semble alors que dans l'espace concret et limité, tel une maison ou un jardin, l'identité humaine ne peut être qu'indéfinie, car il y a un nombre

¹⁶¹ Voir, à ce sujet, le livre de Garand (2003) dans lequel son auteur déclare que dans *la Pornographie* « le démonisme est constant » (120). Je souscris entièrement à cette opinion.

¹⁶² M.P. Markowski appelle ce phénomène « wyrażenie bytu ze świata » (le repoussement de l'existence du monde).

¹⁶³ W. Gombrowicz, *La pornographie*: 34-35.

infini de gueules que les autres peuvent nous imposer dans l'église terrestre. En revanche, dans l'espace cosmique, vide, dépourvu de Forme, l'homme paraît concret et donné. Peut-on alors considérer le vide gombrowiczien comme un entourage naturel du moi qui cherche à se définir et à exister en tant qu'être authentique?

C'est un diagnostic très séduisant. Pourtant, le vide qui s'étend devant Witold inspire visiblement deux choses. Premièrement, il lui offre l'authenticité et l'autonomie tant désirées. Il avoue: « enfin seul, tout seul, sans personne et rien sauf moi, seul dans les ténèbres absolues ... j'étais donc parvenu à mon extrême, j'avais atteint les ténèbres ». (35) Le sujet est conduit au tréfonds de soi-même; c'est le moment de la joie et du triomphe, il existe enfin sans gueule imposée par l'Autre. Il s'y reconnaît, même s'il est impossible de définir son identité et même s'il est question de ténèbres qui peuvent suggérer la mort. Il importe toutefois d'observer une disjonction entre, d'une part - les exclamations de triomphe, de l'autre - le résultat amer que cette victoire provoque. Witold constate en même temps:

Amer le terme, amer le goût de la victoire et amer le but ! Et c'est aussi épouvantable et, privé de tout appui, je me sentais en moi comme aux mains d'un monstre capable de tout faire, de tout faire, de tout faire avec moi ! (35)

Comment voir cette antinomie ?

Pour percer la coquille des mots, je rappelle simplement la conception du moi gombrowiczien. On a vu dans le premier chapitre que dans toute situation d'isolement, quand le sujet est face à face avec son propre moi, comme dans la situation mentionnée, surgit immédiatement un autre côté de sa personnalité qui fait peur au sujet par son caractère immaîtrisable, pervers, effrayant et profondément obscur. Au centre de son espace privé, le sujet ne contrôle absolument rien, son intérieur lui est aussi incompréhensible que l'extérieur. Il s'y sent emprisonné et effrayé comme, il le dit lui-même, « aux mains d'un monstre » qui est seulement capable de lui causer des horreurs. Ainsi, l'effondrement de l'espace concret faisant ressurgir le vide permet au sujet d'un côté, de triompher, d'arriver vers son moi tant cherché, c'est pourquoi il ressent un soulagement libérateur. D'un autre côté, cet effondrement le force à éprouver le sentiment profondément négatif d'être face à face avec sa nudité diabolique, déchaînée, immaîtrisable, perverse; ce côté honteux que Frédéric incarne à l'extrémité dans le roman. Il semble alors que Frédéric n'est pas seulement le double de Witold dans le roman, mais le double négatif de tout être humain. Il ouvre les espaces de l'enfer pour mettre l'homme face à face avec un autre en lui au visage trouble, pulsionnel et pervers dont on a honte.

A côté de la scène de l'église où la diablerie de Frédéric déclenche la catastrophe, il faut insister aussi sur une autre scène du roman, celle de la mort d'une femme catholique nommée Amélie, où l'on tente de faire de Frédéric un être divin. Dans cette scène, la disparition de Dieu et de la loi transcendante devient encore plus radicale, car plus

significative, plus nette aussi. Frédéric y apparaît comme une espèce de prophète comparable à Jésus Christ qui a le droit de rendre justice à la vie d'un humain. Il n'y a pas d'exemple plus convaincant que le passage qui suit :

Alors il se produisit quelque chose de tellement scandaleux, malgré son extrême subtilité, que nous en eûmes tous un choc ...La mourante, ayant à peine effleuré la croix du regard, tourna les yeux vers Frédéric et ne les quitta plus – voilà qui était incroyable ! (...) Pour cette sainte, à l'article de la mort, Frédéric était-il devenu plus important que Christ ? (113)

Ce qui se joue dans ce passage est évidemment beaucoup plus chargé de sens qu'un simple scandale. On y voit qu'au moment de la mort, l'approbation d'un simple mortel incroyant s'avère plus importante que l'approbation de Dieu sur la croix. Les yeux d'Amélie, femme pieuse, catholique, détournés du crucifix et fixés sur Frédéric font de lui une sainteté. Il devient le juge comme si seul un homme pouvait se poser en juge face à un autre homme.¹⁶⁴

Pourtant, on le sait déjà, c'est un juge immoral, corporel, diabolique et non pas divin. Alors, le salut lui rendu par Amélie peut signifier deux choses. L'une, positive, donne à l'homme le plus haut pouvoir sur terre; l'humain y devient le seul maître de l'univers. Mais cette remarque déçoit en même temps, car on comprend que l'univers dirigé par l'homme diabolique et son arbitraire n'est qu'un chaos impossible à ranger et à signifier. C'est le versant négatif de cette incarnation:

(...) le monde de Frédéric lui apparaissait comme un chaos privé de maître, donc de loi, où seul régnait l'arbitraire illimité de l'homme. (134)

Dans un autre fragment, le narrateur dit:

L'homme est celui qui règne ! L'homme ne demande pas s'il plaît, s'il est aimable et ne se soucie pas que de son propre plaisir. Son plaisir décide de ce qui est beau et de ce qui est laid – pour lui et rien que pour lui ! L'homme n'est que pour lui, pour personne d'autre ! (218)

Par le biais de ces énoncés, on peut noter que le monde où règne l'homme doublé du diabolisme s'avère gravement dangereux. L'homme au pouvoir qui, par sa nature égoïste, ne

¹⁶⁴ Le nom de Frédéric et les idées philosophiques que ce personnage représente font clairement allusion à Nietzsche. Le « nietzschéanisme de Gombrowicz » a été souvent souligné. Voir, par exemple, l'article de Maria Delaperrière « L'émigration en tant que pulsion identitaire. L'exemple de Gombrowicz », paru dans *Littérature et Emigration*, Paris, Institut d'études slaves, 1996 : 91-103(94). L'auteur y cite une analyse de Jacques Volle « Gombrowicz et Nietzsche, frères de lait » in *Gombrowicz*, Wrocław, actes du colloque de l'université de Lille III, 1985.

pense qu'à ses fins et ses plaisirs, peut faire tout de son prochain. Il peut juger et manipuler l'Autre comme s'il était Dieu. L'exemple de manipulation le plus convaincant du roman est celui du théâtre, où Frédéric, faisant semblant de jouer au théâtre, devient l'auteur d'un étrange scénario qui se transforme en drame. En manipulant les jeunes comme s'ils étaient les marionnettes capables d'agir seulement sous la commande, le maître transforme les jeux innocents en tragédie – la mort de Siemian dédoublée par la mort d'Albert et d'Olek. Trois cadavres: c'est le résultat des manipulations humaines dans le monde anti-éthique où règne le diabolisme. Le diabolisme, rappelons nous, que chaque humain possède en soi, qu'il le veuille ou non.

Conclusion

On vient de voir dans les trois récits comment le sujet gombrowiczien cherche sans cesse à se définir, et comment toute son action est centrée sur cette recherche. Grâce au recours à la fiction, la voix de l'auteur se fait entendre parmi d'autres voix qui racontent, tout en essayant de trouver, comme elles, l'identité de son moi. Certes, le sujet évolue au cours du temps, mais sa question essentielle, à savoir « qui suis-je ? », reste sans réponse. Il en est ainsi parce que l'identité comme concept stable et permanent n'existe pas dans l'univers gombrowiczien. Elle dépend inconditionnellement de l'épreuve de l'Autre dans l'église terrestre qui se veut, on l'a vu, diabolique.

Tout d'abord, en sautant de forme en forme, l'homme individuel de *Ferydurke* n'avait pas encore suffisamment de conscience et de maturité, de sorte que les autres pouvaient le manipuler à leur guise, lui attribuant une quantité infinie de gueules. Dans les mains des créateurs, il n'était qu'un objet constamment forcé à s'adapter à leur vision de choses. Ce sont donc les autres qui décidaient sur son identité et sa vie. Son effort d'exister sans gueule imposée n'a apporté aucun fruit, il est resté le blanc-bec tout au long du récit.

Witold du *Cosmos*, c'est-à-dire le narrateur-créateur, pouvait déjà s'affirmer différemment. Il avait la possibilité de jouer comme un créateur en associant plus au moins librement les éléments en un tout (sa réalité). Mais son pouvoir a eu bien des limites. En fait, dans la confusion totale, le sujet ne faisait que servir un mécanisme plus puissant que lui-même. Les éléments de la réalité s'imposent à son esprit sans qu'il puisse décider sur quoi que ce soit, sans pouvoir s'y détacher. Sa propre œuvre l'assujettit complètement.

Enfin, dans la *Pornographie*, on a été confronté à l'identité la plus compliquée, car dédoublée par la présence de l'Autre. C'était, sans doute, l'identité la plus consciente et la plus puissante, mais j'insiste encore une fois, cette identité a eu besoin de deux corps pour former une unité qui puisse réaliser son vouloir. L'un, Witold, sans l'Autre, Frédéric, ne valait rien. Cela signifie que chaque homme possède en soi un complice aux attributs diaboliques qui lui est nécessaire pour former un être complet et puissant. C'est cette présence de l'autre

en chacun de nous qui provoque notre inquiétude, honte, sentiment d'étrangeté ou de perversité.

Ainsi, le monde dirigé par l'arbitraire de l'homme, dont une partie du moi est obligatoirement diabolique, n'annonce rien de positif. Ce n'est qu'un chaos privé de l'ordre moral et éthique où tout peut arriver. Cette conclusion rejoint ma constatation antérieure, à savoir: la transcendance gombrowiczienne ne peut être aucunement liée au monde terrestre car celui-ci se caractérise seulement par la souffrance, la méchanceté de l'Autre dans l'église terrestre et le diabolisme de notre propre moi. C'est lui justement qui est à l'origine de tout notre malheur et de la vision douloureuse que l'on a de l'univers. Dans le chapitre suivant, je confronterai la même problématique, mais sous une nouvelle angle, celle de la théâtralité.

Chapitre IV: La mise en scène

Introduction

Après avoir exploré la conception du sujet romanesque face à la question de l'Autre et face à la quête de soi, je change légèrement mon orientation. Ce qui suit propose deux autres incarnations du problème du sujet. Premièrement, on analysera l'instance narratrice du *Journal*, puis on verra les caractéristiques du personnage de théâtre. Le premier livre mentionné est une œuvre dans laquelle Gombrowicz expose de manière fragmentaire ses idées philosophiques, artistiques et littéraires. C'est un parcours intellectuel qui contient un savoir multiple, parfois contradictoire, qui ne forme pas de système au sens classique du terme. On y trouve des réflexions sur la crise du monde et de l'homme moderne, sur les écroulements de valeurs et de pensées traditionnelles. Ceci dit, je tiens à souligner un fait crucial concernant le genre littéraire qui fera toute la différence.

Tout lecteur admettra que le journal intime représente un genre à part dans la littérature autobiographique puisqu'il exclut, en principe, la fiction et l'écart temporel entre les éléments décrits et l'acte d'écrire. Cependant, le *Journal* de Gombrowicz échappe à ces principes car, malgré sa forme, il n'est pas une œuvre autobiographique. L'auteur s'y met volontairement en scène pour devenir son propre forgeron ou encore, comme il le dit à ses lecteurs, afin de créer « un Gombrowicz penseur », « un Gombrowicz génie », un Gombrowicz qui se commente pour inventer sa propre identité.¹⁶⁵ Il crée l'autofiction où il remanie les données de sa propre vie pour les présenter sous une forme totalement fictive.¹⁶⁶ L'analyse détaillée du narrateur qui se fabrique dans le *Journal* permettra de comprendre le pourquoi de ce déguisement constant et fortement désiré par son auteur.

Pour cerner encore davantage les différents fonctionnements de l'instance narratrice selon les genres que Gombrowicz a pratiqués, on se penchera ensuite sur le théâtre. J'étudierai en particulier sa pièce la plus complexe, intitulée *le Mariage*, afin d'y analyser le personnage principal - Henri qui incarne le « je » gombrowiczien, malgré qu'il soit sur scène. On analysera la spécificité de son caractère, de ses problèmes et de ses actions pour pouvoir le mettre en parallèle avec le sujet romanesque déjà caractérisé dans cette étude. Et finalement, après avoir établi les caractéristiques de ce personnage, je tenterai de comparer Henri, l'auteur du rêve, à Gombrowicz fabriqué, l'auteur de l'œuvre. Le rêve s'avérera un modèle pertinent dans l'analyse en question car son mécanisme, analysé et conceptualisé par Freud, permettra de comprendre l'acte créateur en général. On verra de quelle manière le rêveur est impliqué dans son rêve et l'artiste dans ses ouvrages, afin de déterminer si l'on peut voir les deux

¹⁶⁵ Il s'agit ici des paroles adressées en 1952 à Jerzy Giedroyc, directeur de la revue de l'émigration polonaise à Paris *Kultura*.

¹⁶⁶ L'autofiction, c'est-à-dire la « mise en fiction de la vie personnelle », est théorisée par Serge Doubrovsky à la fin des années 70. Voir, à ce propos, son roman *Fils* (Paris, Editions Galilée, 1977), ainsi que l'article de Valérie « Le 'monstre de Serge Doubrovsky' » (in Magazine littéraire N. 472, 2008: 96-97).

instances comparées comme metteurs en scène ou simples artistes. Cette pénétration dans la sphère cachée de notre psyché complétera notre savoir sur l'instance énonciatrice gombrowiczienne.

La mise à nu de l'auteur faussement sincère

Lorsqu'il est question du qualificatif « faux », on pense tout d'abord au théâtre, le lieu privilégié de l'artifice, du déguisement et du jeu. Il y a une cohérence propre à ce mot qui exclut par excellence la sincérité, la vérité aussi, puisqu'on y joue. Or, dans le *Journal* gombrowicien, on se trouve face à un auteur qui se veut faussement sincère. Par là, j'entends signifier que l'auteur fait semblant d'être sincère, tandis qu'il produit une image fictive et volontairement fausse de soi.¹⁶⁷ Il y devient un personnage de fiction, comme il le dit lui-même: « à la manière de Hamlet ou de Don Quichotte » (251) et non pas un auteur réel nommé W.G. Il dénonce explicitement la « sincérité insincère » et « le mensonge » qui sont ancrés dans le *Journal* dès le début de cette œuvre:

Ce *Journal*, je le rédige à contrecœur. Sa sincérité insincère me fatigue. Pour qui est-ce que j'écris? Si c'est pour moi, pourquoi cela va-t-il à l'impression? Et si c'est pour le lecteur, pourquoi fais-je semblant de dialoguer avec moi-même? Te parlerais-tu de manière à ce que les autres t'entendent?... Le mensonge qui est à la base même de ce *Journal* me rend timide ... Et pourtant, je me rends très bien compte qu'il faut rester soi-même à tous les degrés de l'écriture (...) Je veux être ballon, mais ballon captif; antenne, mais branchée au sol, je veux être capable de me traduire moi-même dans un langage courant. Mais *traduttore, traditore*. C'est là que je me trahis et je suis au-dessous de moi-même. (81-82)

C'est justement dans le *Journal* que le narrateur se laisse entièrement fabriquer par son lecteur. Il veut, en principe, rester sincère dans toute son écriture, mais il se rend compte que cela s'avère impossible. Il ne peut pas traduire en mots ce qu'il est, il ne peut pas raconter son intimité. Dans les termes que j'ai expliqués avant, on comprend que le contact direct avec les autres, ses lecteurs qui lisent et interprètent les paroles du maître à leur manière dans « l'église interhumaine », ne permet de créer qu'une gueule gombrowiczienne, c'est-à-dire une identité déformée et obligatoirement inauthentique.

Pourtant, le narrateur du *Journal* en est conscient et c'est dans ce fait-là que réside toute la différence. En d'autres termes, il n'est pas simplement soumis au regard de l'Autre en tant qu'objet comme l'est Jojo de *Ferdydurke* par exemple. Ici, inversement, il reste

¹⁶⁷ Il faut pourtant signaler que Gombrowicz commence à écrire son *Journal* non pas, par le sentiment de la nécessité de son moi intime, mais à la demande de *Kultura*, la revue de l'émigration polonaise, éditée à Paris. Cependant, très rapidement, cette forme d'écriture lui convient parfaitement à sa posture d'énonciation.

pleinement sujet dans la mesure où il se laisse consciemment fabriquer. Il reste le maître de sa volonté, y compris de sa volonté d'abandonner sa maîtrise de soi. De plus, il souhaite entretenir une relation étroite avec la réalité quotidienne qui représente, selon ses principes artistiques, une importance capitale. Il veut devenir, comme il le dit par les métaphores, un « ballon captif » ou une « antenne branchée au sol » pour influencer la réception de son identité, voire, la transformer à sa guise et non pas la présenter telle qu'elle est en réalité. Il a la volonté de devenir le metteur en scène de sa propre mise en scène, comme il l'avoue dans son oeuvre:

Quelle assurance lorsque j'ai eu confirmation que j'étais capable de me commenter, tant bien que mal. Voilà ce qui me fallait: devenir mon propre critique, mon glossateur, mon juge, mon metteur en scène, ôter à d'autres cerveaux le pouvoir de prononcer des verdicts. (*Journal II*: 113)

Cette volonté de se fabriquer par ses propres commentaires souligne davantage le souci gombrowiczien de ne jamais montrer les coulisses du spectacle intime auquel le je participe, mais justement le spectacle artificiel, totalement manipulé et maîtrisé.

Par ailleurs, on le sait maintenant, le problème gombrowiczien de l'identité est justement lié à l'impossibilité non seulement d'être quiconque d'authentique, mais surtout d'être concret, défini, corporel; le thème essentiel de toute son oeuvre restera la naissance du moi face aux autres et grâce aux autres. Ainsi, la notion du moi devant laquelle on devrait s'agenouiller puisqu'elle est cruciale pour chaque humain, n'est rien d'autre que le personnage de fiction, comparable à un Don Quichotte. C'est entièrement un produit de l'imagination humaine:

L'expression « moi » est tellement essentielle, tellement fondamentale et remplie des réalités les plus tangibles et les plus sincères, c'est un guide infallible et une pierre de touche tellement rigoureuse que, loin de la mépriser, nous devrions nous mettre à genoux devant elle. (...) C'est moi – le premier et sans doute le seul de mes problèmes : le seul, l'unique de tous mes héros auquel véritablement je tiens.

Entreprendre de me créer ?... faire de Gombrowicz un personnage – à la manière de Hamlet ? ou de Don Quichotte ? (250-251)

Le champ lexical de cet énoncé, les métaphores et les superlatifs qualifiant le moi « le premier », « le seul », « l'unique » ainsi que l'agenouillement suggéré par le narrateur, créent une image quasiment divine de cette notion. Il n'y a rien de plus sacré, de plus cher, d'où, certainement, l'importance plus urgente d'exprimer son moi.¹⁶⁸ Certes, on peut voir les deux

¹⁶⁸ Pour éviter de paraître redondante, je ne veux plus commenter le début significatif du *Journal*, trop souvent

questions que le narrateur se pose comme l'expression d'un doute. Mais ici elles expriment plutôt une évidence malgré leur forme interrogative. J'ose dire une évidence, car la suite du *Journal* présente justement le narrateur comme un personnage entièrement fabriqué « à la Hamlet », appelé aussi Faust.

Gombrowicz introduit, par exemple, un procédé innovateur qui consiste à se voir objectivement, comme un tiers, un Gombrowicz extérieur, un personnage de fiction. Cette introduction, linguistiquement rendue par la troisième personne grammaticale, lui permet davantage de se mettre en scène, d'être certainement plus libre et plus ironique dans ses propos. Il y devient encore plus fictif.¹⁶⁹ Dans le passage suivant, il explique sa situation et son choix :

(...) à vrai dire il ne sait que faire de ce Gombrowicz qu'on lui montre depuis un certain temps dans les journaux étrangers, déjà international, déjà européen, déjà (presque) universel. Un mal d'autant plus humiliant que c'est un souci typiquement gombrowiczien – qu'est-ce qui est davantage son thème et son problème que cet accroissement d'une personnalité gonflée par la gloire ? (...) « Comment être grand ? » il doit donner une réponse tout à fait originale. Certainement ! Il ne va tout de même pas recourir à des « solutions » déjà utilisées par des grands connus et les plus célèbres. (...)

Que devait donc faire Gombrowicz (...) Notre candidat à la grandeur n'était pas dépourvu à cet égard d'atouts garants d'un succès éclatant : il bénéficiait d'une nouvelle sincérité et même d'une nouvelle impudeur – grâce à ses mots d'ordre qui proclamaient une rupture éternelle entre l'homme et sa forme et, par conséquent, permettaient d'aborder ces questions si scabreuses avec une liberté sans doute inconnue jusqu'alors. (...) Notre candidat à la grandeur voyait de plus en plus clairement que ses formules étaient loin d'épuiser le sens vital de ses problèmes... sens « vide », sens « détourné » peut-être, ou encore « en contradiction interne »... Grand Dieu, qui trouvera le mot juste pour l'idée qui fuit, qui s'échappe!... Et il devenait de plus en plus évident qu'on ne pouvait pas trop montrer les coulisses d'un spectacle auquel on prenait part soi-même (...)

La seule chose à laquelle il était parvenu jusqu'alors, c'était à introduire une « seconde voix » dans le Journal, la voix du commentateur et du biographe, qui lui permettait de parler de lui, Gombrowicz, comme par la bouche d'un autre. C'était, pensait-il, une trouvaille importante qui, accentuant la froideur apparente de ses confidences, permettait plus de sincérité et de passion. Et c'était un procédé nouveau,

cité et commenté par les critiques : « lundi-moi, mardi-moi, mercredi-moi, jeudi-moi » (*Journal I* : 5).

¹⁶⁹ Gombrowicz introduit ce procédé dans son *Journal* en 1958 et de temps à autre l'utilise en écrivant le texte en italiques ce qu'on a déjà constaté dans la description de la conférence littéraire pendant laquelle apparaît le jeune Indien.

qu'il n'avait encore jamais rencontré dans aucun journal qu'il avait lu. (Journal II : 17-25).

Je cite cet ensemble de fragments plutôt long parce que plusieurs choses pertinentes s'y jouent. Tout d'abord, le narrateur se demande comment s'identifier à sa propre gloire, cette nouvelle gueule que les critiques et les lecteurs lui ont imposée d'une manière, dit-il, inattendue. Il veut savoir comment répondre à un appel soudainement éveillé pour ne pas décevoir le public qui attend de lui, selon Gombrowicz, beaucoup d'originalité, de nouveauté. Il sait qu'il doit s'accorder avec les idées préfabriquées à son propos en créant de soi un être original, innovateur, différent des autres auteurs.

Cependant, ce problème soi-disant primordial pour le narrateur est traité avec beaucoup d'ironie. Il se nomme « le candidat à la grandeur », il prétend avoir tous les atouts qui garantissent « un succès éclatant » dans le domaine littéraire par le fait d'inventer le sentiment de liberté exceptionnel, « inconnue jusqu'alors ». On voit clairement qu'il ne se prend pas au sérieux, qu'il ridiculise consciemment les attentes du lecteur en démythifiant la grandeur en général. D'après lui, elle n'est qu'un produit artificiellement conçu par les humains pour dissimuler leurs propres manques, elle n'est « qu'un éternel ratage » (23-24), c'est-à-dire le contraire de ce qu'elle représente officiellement.

Dans le troisième mouvement de cet ensemble de fragments, le narrateur présente son problème de plus en plus lucidement en dénonçant l'impossibilité de cette entreprise dont il paraissait sûr au début du fragment. Il devient sérieux, parfaitement conscient de ses propos, souffrant. L'exclamation « Grand Dieu » et les remarques qui la suivent n'ont rien d'ironique. On y voit un philosophe, un artiste qui avoue sincèrement ses limites face à l'immensité des problèmes à résoudre, face à la vie infinie et en mouvement continu. La métaphore qu'il utilise pour parler de son intérieur, « les coulisses d'un spectacle auquel on prenait part soi-même », évoque clairement le théâtre et la mise en scène de son propre moi dont l'image sincère devrait, selon lui, rester toujours inaccessible aux yeux du public.

Finalement, le narrateur constate amèrement qu'il n'y a, en vérité, qu'une seule chose dont il est réellement fier - son nouveau moyen stylistique qui consiste à introduire une « seconde voix » dans le *Journal*. Ce procédé lui permet de se commenter avec plus de sincérité, de liberté surtout, car la troisième personne que Gombrowicz introduit pour parler de soi est dépourvue de nombreuses contraintes qu'implique l'utilisation d'un « je ». Contrairement aux paroles du début de ce passage, c'est une remarque sincère comme s'il voulait, malgré tout, justifier sa place à part au sein de la littérature moderne.

On comprend bien que, dépendant de la zone de « l'interhumain », le moi gombrowiczien se forme en contact direct avec les autres. Ce sont justement les lecteurs qui le créent d'après leurs critères, leurs envies. Le lecteur qui, tout au long de l'œuvre, a l'impression d'être le spectateur immédiat et actif face au moi gombrowiczien en train de se montrer, est avant tout un Autre. On a déjà vu que le moi du narrateur n'est qu'un

intermédiaire, une déformation née du duel entre l'expression intime du sujet et la logique interne de l'œuvre qui suit sa propre logique. Et lui, il doit se révolter contre les déformations imposées et fuir dans d'autres images.

Cependant, le principe de fuite sans fin à laquelle Gombrowicz souhaite se soumettre, ne permet pas de construire une identité stable dans les termes « voici W.G. l'auteur du *Journal* ». Le narrateur mis en scène s'y dérobe constamment et consciemment, ayant recours aux contradictions, comparaisons, métaphores. Il parle même de la mystification qui serait une bonne solution pour les artistes qui cherchent à fuir l'identité que le public leur impose. Dans *le Journal II* le narrateur propose:

Oui, la mystification est recommandée pour un écrivain. Qu'il trouble un peu l'eau autour de lui pour qu'on ne sache pas qui il est – un pantin ? un plaisantin ? un sage ? un fourbe ? un explorateur ? un blagueur ? un guide ? Et pourquoi pas tout cela à la fois ? (187)

La métaphore de l'eau troublée rend bien la situation dans laquelle devait se trouver l'écrivain. D'ailleurs, en sachant que les règles de l'écriture produisent nécessairement un sujet pluriel, le narrateur se demande dans la dernière phrase de ce fragment pourquoi on ne peut pas se fabriquer en noir et blanc à la fois. Lui-même se soumet volontairement à cette règle, apparaissant tantôt comme un guide de l'humanité, tantôt comme un clown qui blague et ne vaut rien. Comme un acteur sur scène, il se déguise constamment et volontairement.

Cependant, le lecteur face auquel l'acteur-narrateur joue peut tout de même se faire une idée de l'auteur projeté. Dans le *Journal* on aperçoit avant tout un homme souffrant à cause des imperfections du monde et de soi-même. Il se révolte, comme ses personnages fictifs, contre son inconsistance, son éparpillement et son indéfinition. Souvent il se présente péjorativement en se décrivant comme « enfant du chaos, fils de la ténèbre, du hasard aveugle et de la bêtise » (248), comme « demi aveugle », « léger, futile », « n'importe comment » (102), comme « un être inférieur, un zéro pointé » (322). Tous ces adjectifs et métaphores par lesquels il se qualifie nous peignent une personne qui n'a aucun pouvoir, qui ne croit pas en soi, autrement dit comme quelqu'un sans consistance et sans identité.

Il se voit comme une créature hasardeuse, ridicule, pouvant provoquer le dégoût et une certaine pitié. Il se qualifie même d'« une parodie de la personne » (86), ce qui le range encore une fois du côté théâtral et artificiel. En effet, dans le *Journal* on se trouve souvent devant un être qui fait une mise en scène de son drame personnel. Et soudainement cet être incertain se transforme radicalement. En sautant d'une forme à l'autre, comme Jojo de *Ferdydurke*, il se transforme en quelqu'un d'exceptionnel, de surhumain, capable de guider l'humanité.¹⁷⁰ Dans un autre fragment du *Journal I*, on lit:

¹⁷⁰ A propos de Jojo, dans le troisième chapitre, on a constaté cependant que, malgré ses différentes identités, il

D'une certaine façon, je me sens Moïse. Amusante en vérité, dès qu'il s'agit de moi, cette tendance de ma nature à exagérer. Dans mes rêves, je gonfle autant que je peux. (85)

Il avoue clairement dans ce passage qu'il a du mal à se voir réellement, tel qu'il est. Il a donc recours à l'exagération et à la déformation. Il gonfle de temps à autre comme un ballon pour se donner de l'importance, pour devenir « une voix avec laquelle il faut compter » (360).

On remarque alors une dualité. D'un côté, le narrateur se considère comme « aveugle » et « dévié de l'orbite » (309), d'un autre point de vue, il se sent plutôt le prophète Moïse muni d'un pouvoir surhumain pour effectuer une mission exceptionnelle.¹⁷¹ Il balance volontairement d'une extrémité à l'autre comme s'il voulait rester fidèle à ses principes philosophiques, autrement dit, comme s'il voulait constamment représenter un mystère, une énigme difficile à capter. Il ne souhaite pas qu'on puisse « pénétrer dans les coulisses de [son] être » (84). Il souhaite paraître à chaque fois différent afin que son lecteur ne puisse jamais découvrir sa vraie face.

En effet, on n'aperçoit pas une seule, mais de nombreuses faces du narrateur, qui s'est mis en scène pour donner du poids à son existence, pour devenir quelqu'un avec qui il faut tenir compte. D'un côté, il est capable, comme le sera Henri dans *le Mariage*, de détrôner le dieu; de l'autre côté, il se sent complètement soumis et dominé par tout objet, y compris sa propre création. D'un côté, il est donc identique à ses créations romanesques, tels Jojo, Witold, Witold-Frédéric, de l'autre, il les dépasse largement grâce à sa démarche voulue.¹⁷²

Il est clair cependant que le principe de fuite possible, grâce au recours à la fiction, ne peut pas être prolongé à l'infini. Le lecteur capte finalement quelques traits gombrowicziens puisque les paroles trahissent le maître, en produisant une image de sa personne de sorte qu'il devient quelqu'un malgré lui. Il est réellement difficile de décrire ce que c'est cet « état à part » (528) ou ce « sens spécifiquement gombrowiczien » (209) qui constituent l'identité de l'écrivain. Peut-être consiste-il justement dans les contradictions et les antinomies auxquelles nous faisons face tout au long de l'oeuvre. Lui-même en parlant de soi ne peut que nommer son nom:

J'ai conscience, oui, que je suis déjà *devenu*. Déjà, je suis. Witold Gombrowicz, ces deux mots que je portais comme un vêtement, ils sont, déjà, révolus. Je suis trop. (...) je suis *trop*. Au milieu de cet univers infini qui sans cesse bouge et se transforme, sous

ne choisissait rien. Tout lui a été imposé par les autres. Or, ici, l'identité de l'auteur faussement sincère se crée consciemment, c'est lui qui impose la réception de son image.

¹⁷¹ Cette caractéristique suggère la névrose telle qu'elle est définie par la psychanalyse c'est-à-dire comme une quête perpétuelle du sujet malade afin d'accomplir d'une mission exceptionnelle pour laquelle il se croit venir sur terre.

¹⁷² C'est une démarche voulue, mais dirigée finalement par le mécanisme inconscient.

un ciel insaisissable, je suis, à jamais, achevé, fini, défini... je suis, et tellement que cela me projette en dehors de la nature. (370)

Il se voit dans ce fragment comme un être « déjà devenu », comme un produit ou un résultat de sa mise en scène. On peut donc remarquer que l'entreprise de sa première œuvre, *Ferdydurke*, où il souhaitait devenir quelqu'un de déterminé par et grâce à l'écriture, se réalise enfin.

Cependant, quelque chose de pertinent se produit ici car, au lieu d'en être satisfait, l'écrivain achevé et défini se considère comme un esclave, un homme « acculé le dos au mur » (370). Et ce sentiment vient du fait que, selon le narrateur du *Journal*, être quelqu'un d'achevé signifie être « trop » car, d'après ses principes, c'est dans la quête de son identité que l'homme trouve le sens de sa vie et non pas dans l'achèvement de cette action.¹⁷³ Dans ce sens, l'homme gombrowiczien est en train de devenir, comme l'être de Heidegger. Le produit final représente nécessairement le contraire attendu, puisqu'on est toujours plus que ce qu'on paraît être de l'extérieur.¹⁷⁴ De ce phénomène justement vient le besoin constant de fuite, une fuite en avant et à l'infini. Mais le regard d'autrui l'attrape et l'assiège, comme il l'avoue dans le *Testament*, en lui fabriquant une gueule toujours nouvelle.¹⁷⁵

Selon toutes ces citations, on peut conclure que l'instance narratrice du *Journal* n'est qu'un personnage de fiction, fabriqué de façon voulue par son auteur. Le lecteur de cet ouvrage se trouve devant la mise en scène d'un drame personnel, celui d'un être qui tente de se saisir en créant une autofiction. Il se déguise devant ses lecteurs comme un acteur sur scène, s'habillant tantôt en clown, tantôt en prophète Moïse, brouillant à chaque fois les cartes qui pourraient le découvrir et définir. Alors, il se commente, se contredit, a recours à la mystification. Il reste pleinement sujet dans la mesure où il reste le maître de sa volonté. On voit clairement que son pouvoir dépasse largement la force d'un Jojo, Witold, même Witold-Frédéric, même si son produit final, ce moi gombrowiczien, s'avère insaisissable et totalement artificiel comme dans les récits. La suite de ce travail nous montrera avec quel personnage de fiction, car il y en a un, l'instance narrative du *Journal* est fortement liée.

Le théâtre de l'existence

Défiant à l'égard de la norme, obsédé par l'artifice de l'existence qui obéit à la Forme, Gombrowicz a besoin d'introduire dans son oeuvre toutes les virtualités du jeu, « d'exprimer sa révolte à coups d'ironie et de sarcasmes », comme il le dit dans son *Journal I* (489).

¹⁷³ Dans un autre fragment du *Journal* le narrateur avoue: « Oui! Etre intelligent, aigu, mûr, être un "artiste", un "penseur", un "styliste", mais ne l'être que jusqu'à un certain point, jamais trop, et de ce "jamais trop" faire précisément une force égale aux forces les plus concentrées, les plus puissantes. » (*Journal I* : 205)

¹⁷⁴ L'insatisfaction du petit enfant lacanien, devant son image découvert dans le miroir, se prolonge dans la vie de l'adulte.

¹⁷⁵ Le *Testament. Les entretiens avec Dominique de Roux* (Paris, Gallimard, 1996) est une œuvre, écrite à la fin de la vie, dans laquelle Gombrowicz commente son œuvre et sa vie.

L'homme n'est qu'un acteur, répète-t-il souvent, le moi n'est que la gueule qu'on m'a collée. Ce qui l'intéresse particulièrement, c'est le caractère soudain, fortuit, sauvage et dramatique du contact de l'homme avec son semblable et tout ce que cette relation fait naître. Je souligne encore une fois que c'est l'Autre, et non pas les autres vus comme collectivité, qui constitue la chair de son oeuvre. Y-a-t-il donc un meilleur moyen pour mettre en scène ce rapport imprévisible entre les humains que la forme du théâtre même?

Gombrowicz a dû, semble-t-il, se tourner vers cette forme qui est, chez lui, présente partout: aussi bien dans son *Journal* faussement sincère que dans d'autres écrits. Le critique français, François Bondy, affirme cette spécificité dans son article en disant « le théâtre comme une façon de vivre l'existence et comme une façon de l'exprimer est présent dans tout ce que Gombrowicz a écrit ». ¹⁷⁶ Certes, comme tout son monde est confrontation, conflit, dialogue, toute relation humaine est un lieu idéal pour commencer à jouer, à provoquer, à détourner, à faire une mise en scène. Le théâtre, où le personnage s'adresse directement à son interlocuteur, où le « je » utilise, à côté du langage, des moyens non-linguistiques: gestes, mimique, intonation, semble un lieu idéal pour donner forme à ces principes.

Ce qui paraît étonnant pour les lecteurs, est que Gombrowicz introduit le dialogue théâtral aussi à l'intérieur de ses romans. Aussi bien dans *Ferdydurke* que dans *la Pornographie*, on est confronté à ce phénomène à plusieurs reprises. Cette façon directe de mettre un interlocuteur en face de l'Autre donne au texte romanesque un caractère nouveau et surprenant. La scène devient plus dramatique, les paroles plus agressives, même si le sens exprimé est plutôt neutre, comme ici dans le fragment de la *Pornographie*:

Frédéric leur demanda: - Qu'est-ce qui se passe?

Elle: - J'ai enfoncé le bouchon dans la bouteille.

Karol, regardant la bouteille à la lumière: - Je le sortirai avec un fil de fer!

Frédéric: - Pas si facile.

Elle: - Il vaut peut-être mieux que je cherche un autre bouchon.

Karol: - Pas la peine... je l'aurai...

Frédéric: - Le goulot est trop resserré. (86)

Ce dialogue à trois n'a aucune importance dans l'intrigue du roman. Cependant, sa forme théâtrale, qui le distingue des autres dialogues du texte, permet de remarquer l'alternance de trois personnes qui interviennent l'une après l'autre dans un ordre spécifique. On y voit que Frédéric commence et finit ce dialogue de sorte qu'à sa question du début, il répond lui-même. L'échange tout à fait banal devient alors, grâce à sa forme, un échange spécial, quelque chose de plus direct et décisif. Certainement, on le lit avec plus d'étonnement et d'attention.

¹⁷⁶ François Bondy « Le théâtre dans l'oeuvre » in Magazine Littéraire N. 287, dossier *Gombrowicz*, 1991: 63-66.

Notons encore que, dans sa stratégie théâtrale, Gombrowicz ne cherche jamais un grand public. Une seule personne (un Autre par excellence) lui suffit pour établir une relation dramatique qui, par ses ambiguïtés et ses tensions, fait naître la farce, traduite tantôt par le rire tantôt par le frisson.¹⁷⁷ On a cependant l'impression que son théâtre ne réclame pas nécessairement une matérialisation scénique, il existe avant tout pour être lu. Gombrowicz se soucie peu des problèmes techniques, des changements rapides du décor. Ce qui compte pour lui sur scène, c'est l'élément dramatique interhumain, le jeu où se confrontent les registres, les styles et les rythmes différents. Tout ce qui constitue l'environnement théâtral, tout ce qui permet à un texte de prendre corps n'est chez lui que secondaire¹⁷⁸.

Toujours autre que le personnage attendu, très consciemment aristocrate chez les petits bourgeois, peuple chez les aristocrates, hobereau à la ville, citadin à la campagne, toujours « entre » deux formes, toujours joueur, Witold Gombrowicz considère le théâtre comme la seule façon de vivre l'existence. D'où la nécessité presque naturelle de s'exprimer à travers cette forme. Il faut cependant remarquer que le personnage principal dans une pièce n'a pas le même statut, ni la même puissance qu'une instance narrative dans un récit. Au théâtre, il n'est qu'une source de paroles parmi tant d'autres. Toujours est-il que le personnage principal chez Gombrowicz se comporte de manière comparable à son sujet épique. Il est un metteur en scène qui, tout en menant un discours intérieur, tente de construire activement le monde et son identité. Ses questions et ses problèmes, sa nécessité d'être en face de l'Autre, même si cet Autre reste muet, et chose curieuse au théâtre, la présence de la voix d'origine dans certaines répliques sont ceux qu'on a déjà analysés dans les récits.

Il semble d'ailleurs que la stratégie gombrowiczienne qui introduit les éléments nouveaux, à savoir: le dialogue théâtral dans les récits, le monologue intérieur et la présence de la voix d'origine dans le théâtre, l'introduction de la troisième personne dans le *Journal*, a pour but l'effacement des différences entre les genres littéraires. C'est comme si l'artiste voulait combattre encore une fois les limites de la Forme, cette fois-ci la Forme des conventions littéraires.

Afin de saisir la signification de l'usage étendu du théâtral, je me tourne maintenant vers le théâtre même. Grâce à l'analyse de la pièce la plus complexe, intitulée *le Mariage*, on essaiera de comprendre si le moi d'Henri, le personnage principal de la pièce en question, a plus de pouvoir que cela n'était le cas pour les narrateurs qu'on vient de caractériser dans le chapitre précédent ou si, au contraire, il est également assujéti et totalement fabriqué par l'Autre.

¹⁷⁷ Sur le caractère grotesque de l'œuvre gombrowiczienne, voir les textes pertinents de Jerzy Jarzębski, entre autre son article récent « Gombrowicz and the Grotesque » in *Russian Literature* LXII-IV, nov : 441-453.

¹⁷⁸ Voir, à ce sujet, deux excellentes analyses de Jan Błoński « Dlaczego Gombrowicz pisał sztuki teatralne » et « Gombrowicz jako tragediopisarz » in *Dialog* N.2, 1990.

Le metteur en scène

Le début de la pièce nous fait descendre dans l'inconscient du personnage principal, Henri, qui est en train de créer un rêve. On ne voit les choses que par ses yeux. Le sentiment qui y règne est celui de l'inquiétude, de l'obscurité, de l'étrangeté, de la solitude et de la tristesse. La logique de l'action est aussi celle du rêve. On est donc face à Henri, un soldat polonais en France, qui rejoint en songe son milieu familial, mais sa maison est transformée en auberge, sa fiancée en fille publique et son père en homme méprisable. Voyant cela, Henri perd son identité de fils en déclarant:

Henri - Le fils est revenu à la maison
Mais la maison n'est plus la maison
Et le fils n'est plus le fils.
Alors, qui est revenu et où? (130)

Cette première perte d'identité, juste au début de la pièce, conduit Henri vers le doute qui le perturbe et lui cause la souffrance tout au long de la pièce. La question posée, après avoir décrit sa situation et soi-même à la troisième personne, témoigne que notre sujet ne sait plus qui il est en vérité. D'un côté, Henri ressent en lui une force étrange qui le pousse à constater « je suis prêtre » (168), de l'autre côté, il affirme ne rien maîtriser et n'être qu'« un jouet dans un jeu » (180).¹⁷⁹ Ce balancement émotionnel concernant sa maîtrise de la situation se manifesterait sans cesse. Il devient ceci ou cela comme poussé par une force qui dépasse sa capacité de raisonner. Cette puissance semble d'ailleurs être incompréhensible pour quiconque. Henri avoue:

Henri - (...) Depuis que je suis mêlé à toute cette histoire, je balance entre deux pôles: la responsabilité et l'irresponsabilité, la vérité et le mensonge. D'un côté je sais que tout ce qui arrive ici n'est pas sérieux, n'a pas de suite, que c'est artificiel et quelconque... D'un autre côté je le prends au sérieux et je me sens responsable de tout.
(...) Je sais que je ne suis pas un vrai Roi
Et pourtant je me sens Roi. (...)
Je me sens comme si par chaque parole, par chaque geste je conjurais et créais quelque chose... de plus puissant que moi-même. (215)

La subjectivité de notre sujet, comme Henri le dit dans le dernier passage, se trouve toujours entre deux extrémités « la responsabilité et l'irresponsabilité, la vérité et le mensonge ». Mais ce « entre » signifie en fait qu'il n'est ni l'un ni l'autre ou qu'il est, si l'on veut, l'un et l'autre en

¹⁷⁹ La traduction de l'expression polonaise « jestem igraszką igraszki » (en français : « je suis un jouet dans un jeu ») n'est pas suffisamment explicite. En polonais existent deux mots « zabawa » et « igraszka » qu'on traduit en français par le mot « jeu », cependant il y a entre eux une grande différence sémantique. Le premier mot « zabawa » est neutre; le deuxième, utilisé par Gombrowicz, a une connotation péjorative, car il signifie un jeu de manipulation, de moquerie, de ruse.

même temps. Henri avoue clairement, comme le narrateur du *Journal*, que la création dépasse le créateur, elle est plus puissante, plus décisive.

Mais, poussé par les Ivrognes et assoiffé d'éclaircir le sens de tout ce qui se passe, le héros continue sa quête. En s'agenouillant devant son père, Henri fait de lui un roi et de soi-même le prince, mais une fois déclenché, le mécanisme de la Forme va plus loin. Henri usurpe le pouvoir du père et celui de Dieu, puisqu'il décide, poussé par les Ivrognes, de se donner lui-même le mariage :

Henri – (...) Mais si je renversais le Roi ? Ai-je besoin de lui ? C'est bien moi qui l'ai fait Roi pour qu'il me marie. Pourquoi devrais-je me marier à travers quelqu'un d'autre ? Quand je deviendrai le maître, je pourrai me donner tout seul le sacrement de mariage. C'est moi qui ferai la loi. C'est moi qui serai la loi.

(...)

C'est moi qui

Crée les Rois !

C'est moi qui dois être Roi !

Je suis le plus grand ! Je suis la grandeur même !

Je suis Dieu ! (181)

Dans cette logique le statut du roi est également symbolique. Etre roi veut dire: avoir le pouvoir total sur les autres et leur vie. Cela veut dire aussi être l'unique source de références à la hauteur d'un Dieu. L'affirmation « je suis Dieu » est une provocation voulue de la part de l'auteur car cette profanation rappelle immédiatement, à un lecteur polonais, une autre pièce. Celle-ci est romantique et fut écrite par Mickiewicz.¹⁸⁰ Il s'agit de *Dziady* (les Aïeux) où le héros principal, Konrad, se gonfle du pouvoir divin pour s'évanouir juste avant de prononcer les paroles sacrilèges que le personnage gombrowiczien ose prononcer. Cette allusion claire à Mickiewicz fait d'Henri un sujet incomparablement plus puissant que n'était le héros national, Konrad. En créant son être, les autres et tout ce qui se passe en rêve, Henri semble être un démiurge sans aucune limite apparente. Dans ce sens, c'est un héros non seulement anti-romantique, mais aussi à la puissance divine.

Pourtant, Henri se sent emprisonné en lui-même par sa propre création et ses propres paroles. Cette frustration de ne pas être libre, de ne rien maîtriser, fait naître l'idée d'un meurtre. Après s'être déclaré Dieu, Henri ordonne à son ami Jeannot de se suicider, espérant accomplir ainsi un acte gratuit qui sanctionnerait encore davantage sa puissance divine. Mais sa recherche se termine par l'échec. Piégé par son rôle de meurtrier, il s'aperçoit, comme Raskolnikov, que la liberté divine lui est inaccessible.¹⁸¹ La Forme finit par l'écraser de sorte

¹⁸⁰ Adam Mickiewicz *Dziady*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1986.

¹⁸¹ Je fais allusion ici au personnage principal du roman *Crime et châtiment* de Dostoïevski.

qu'il se déclare, à la fin de la pièce, être fortement conditionné par elle. Il s'y voit comme victime d'une injustice:

Henri - (...) Je suis emprisonné
Je suis prisonnier, bien qu'innocent ... (244)

En analysant la question de Dieu chez Gombrowicz, le critique Jarzębski affirme que « Gombrowicz mène son héros vers la divinité mais, soudainement, il recule devant elle en remarquant quelque chose d'impérativement inhumain en elle, quelque chose qui - en tant qu'être humain - le dépasse justement ».¹⁸² Cette proposition me paraît parfaitement défendable dans *le Mariage*. En se proclamant Dieu qui se donne le mariage et ordonne le suicide, Henri touche le pouvoir divin, mais recule finalement devant son emprise, voyant en cette force créée quelque chose d'immaîtrisable qui dépasse ses capacités humaines. Henri n'est qu'une victime de ses pulsions secrètes qui, tout au long de la pièce, le balancent entre plusieurs identités pour finalement les détruire, toutes laissant le héros gombrowiczien constater son échec.

On comprend alors qu'Henri, qui récite et danse, qui joue de manière grotesque en criant, insultant et riant, ne fait que souligner son déchirement intérieur et son impossibilité de se saisir. C'est justement pour définir son moi qu'il agit, crée, fabrique et déclenche des mécanismes qui, finalement, le dépassent. Henri est parfaitement conscient que l'homme est toujours en contradiction, qu'il est trahi par ses pensées, actes et paroles. Il n'est pas ce qu'il montre, il dit le contraire de ce qu'il pense. Ses nombreuses remarques montrent que ce dédoublement, ce balancement constant entre deux ou plusieurs états dans lesquels il se trouve ne lui permettent pas de se définir, de construire l'identité en terme, comme dit Ricoeur, de permanence. D'où la seule forme possible pour exister - l'artifice du théâtre.

En confrontant les récits au théâtre, on peut alors dire que ce que les romans mettent en circulation au moyen de la narration à la première personne, c'est au théâtre - la mise en scène. Les voix qui narrent dans la prose gombrowicziennne n'ont pas de corps. Sur scène, la voix et le corps ne font qu'un en incarnant la même problématique. Cependant Henri, on l'a vu, en se proclamant Prince, Roi, Dieu, en ordonnant à son ami le suicide, - car telle était sa volonté en tant que maître divin, - s'avère incomparablement plus puissant que l'instance narratrice dans les récits. Tel un metteur en scène, il crée activement son identité. Son travail en rêve fait penser à un acte créateur où la subjectivité de l'auteur représente l'unique source de son travail, même s'il ne maîtrise pas totalement ni son déroulement, ni sa réalisation finale.

¹⁸² J.Jarzębski « Il est difficile d'être Dieu » in *Podglądanie Gombrowicza* (2000 : 198).

Dans ce sens, je souscris amplement à l'affirmation de Błoński, qui remarque dans son analyse de la pièce que « *le Mariage* se forma certainement en collaboration avec le professeur Freud ». ¹⁸³

Le statut du rêveur en train de créer

Dans ce qui suit, j'analyserai le statut du rêveur afin de voir si Henri qui rêve ressemble à un artiste en train de créer ou plutôt à un metteur en scène qui possède dans ses mains toutes les cordes à manipuler. On se demande d'ailleurs quelle est la différence, s'il y en a une, entre ces deux instances.

Afin de déterminer les concepts en question, puis les impliquer au texte gombrowiczien, je fais appel à un texte de Mieke Bal intitulé *Le rêve comme théâtre*. ¹⁸⁴ L'auteur propose dans cet article un rapprochement du rêve et du théâtre comme métaphores cognitives réciproques invoquées afin de pouvoir les conceptualiser et ainsi mettre en dialogue. C'est une solution pertinente basée sur la psychanalyse et les découvertes de Freud, exposées par ce dernier dans son livre majeur *L'interprétation des rêves*. ¹⁸⁵ Rappelons brièvement ce que le fondateur de la psychanalyse a découvert.

Freud découvre que le rêve a un sens et que ce sens consiste essentiellement en la réalisation d'un désir caché et refoulé. C'est dans le rêve que l'inconscient nous fait signe. Le rêve est alors appelé une « voie royale » qui mène vers l'inconscient. ¹⁸⁶ Certes, le rêve parle, mais pas clairement, d'où la nécessité de l'interpréter, c'est-à-dire de transformer son contenu manifeste en contenu latent. Paul Ricoeur, qui s'interroge sur les propositions freudiennes dans son livre *De l'interprétation, essai sur Freud*, dit à ce propos:

(...) L'interprétation est un mouvement du manifeste au latent; interpréter c'est déplacer l'origine du sens vers un autre lieu. ¹⁸⁷

¹⁸³ Jan Błoński « Gombrowicz jako tragediopisarz » in Dialog N.2 1990 : 102-133 (104), (ma traduction).

¹⁸⁴ Il s'agit ici d'un texte de Mieke Bal intitulé « De droom als theater » (Le rêve comme théâtre) in *De droomduiding herdacht* (2000 : 93-107). Bal dialogue et s'inspire, entre autre, de propositions de : Samuel Weber présentées dans *The Legend of Freud* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982) et son article « Psychoanalysis and Theatricality » (Parallax 16 (3), 2000 : 29-48); Kaja Silverman *The subject of semiotics* (New York, Oxford University Press, 1983) et son article « Apparatus for the production of an image » (Parallax 16 (3), 2000 : 12-28); Christopher Bollas, *The Shadow of the Object. Psychoanalysis as the Unthought Known* (London, Free Association books, 1987).

¹⁸⁵ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (pour la trad. fr. *L'interprétation des rêves*) 1967, Paris, PUF.

¹⁸⁶ Voir, à ce propos, un article de Jean-Pierre George « Ce que rêver veut dire » in Magazine Littéraire, Hors-série *Freud et ses héritiers* : 33-35.

¹⁸⁷ Paul Ricoeur, *De l'interprétation, essai sur Freud*, Editions du Seuil, Paris, 1965 : 99. Ricoeur a toujours manifesté beaucoup d'intérêt à l'égard de Freud grâce à qui « L'homme a découvert (...) qu'il n'est pas au centre de son propre psychisme » (voir l'entretien avec le philosophe « Connaissance de soi et éthique de l'action » in Sciences Humaines N.162, 2005 : 6-9(7)). Cependant sa vision du sujet (qui n'est ni un cogito exalté, ni cogito humilié) se confronte fortement avec la proposition psychanalytique.

Ce travail d'interprétation est réservé au rêveur qui, encouragé en séance de psychanalyse par le psychanalyste, lit le discours du rêve en traduisant son expression iconographique en paroles. Grâce à cette manipulation secondaire, les images reçoivent une certaine cohérence de façon que celle-ci peut fonctionner comme une intrigue. Et l'intrigue, bien sûr, est un élément constitutif du théâtre. Alors, si on peut considérer le rêve comme une création visuelle qui se constitue essentiellement d'images, ce que Bal suggère dans son article, le rêveur est comme un artiste en train de créer. Il faudrait s'interroger seulement sur le statut du sujet à l'intérieur de son rêve.

Pour clarifier ce point, Bal se demande si l'auteur du rêve peut être vu comme un metteur en scène qui possède réellement dans ses mains les cordes à manipuler. C'est une question pertinente pour mon travail car, sans aucun doute, la lecture du *Mariage* met en scène Henri comme s'il était un artiste en train de créer. Gombrowicz même ressentait cette ressemblance suggérant ce fait dans sa préface « L'idée du drame », où il dit : « Henri se rapproche plutôt d'un artiste qui suit l'inspiration que d'un dormeur qui rêve » (107).¹⁸⁸ Reste à savoir si le rôle d'Henri se limite à cette seule fonction ou si son pouvoir va au-delà d'elle. Pour mieux saisir comment Gombrowicz réinterprète le lien entre le rêve et la création il faut rappeler quelques découvertes freudiennes.

Dans ses essais, Freud méditait systématiquement sur l'esthétique afin d'appliquer ses découvertes psychanalytiques à l'art et à la littérature. Il voulait démontrer que la fiction utilisait pour une grande part le langage de l'inconscient. Aussi entreprend-il, entre autre, l'analyse de la riche et complexe personnalité de Dostoïevski, qui porte le titre « Dostoïevski et le parricide », dans laquelle il se penche sur l'imaginaire de l'écrivain tout en appliquant sa théorie psychanalytique.¹⁸⁹ Ricoeur, parlant de Freud, remarque:

L'art est pour Freud la forme non-obsessionnelle, non-névrotique de la satisfaction substituée: le *charme* de la création esthétique ne procède pas du retour du refoulé (...). (165)

Pour la psychanalyse freudienne, aussi bien l'activité artistique que l'investigation intellectuelle représentent une sublimation qui est définie comme un destin particulier de la pulsion. « La pulsion est dite sublimée dans la mesure où elle est dérivée vers un nouveau but non sexuel et où elle vise des objets socialement valorisés ». ¹⁹⁰ Selon Freud, l'imaginaire est toujours suspect, a-normal et symptomatique d'un dérèglement caché.¹⁹¹ Certaines

¹⁸⁸ Cette association est également saisie par Paul Ricoeur qui remarque : « C'est le rêve qui, toute question d'école mise à part, atteste que sans cesse nous voulons dire autre chose que ce que nous disons ; il y a du sens manifeste qui n'a jamais fini de renvoyer à du sens caché; ce qui fait de tout dormeur un poète » (1965 : 24).

¹⁸⁹ Sigmund Freud « Dostoïevski et le parricide » in *Résultats, Idées, Problèmes II*, Paris, PUF, 1985. Voir aussi, à ce propos, un article de Philippe Sollers « Freud, Dostoïevski, la roulette » in Magazine littéraire hors-série *Freud et ses héritiers* : 48-54.

¹⁹⁰ Pontalis, Laplanche, *Vocabulaire de la psychanalyse* : 465.

¹⁹¹ C'est sur ce point précis que l'élève de Freud, Jung, va s'opposer à Freud en plaidant l'absolue normalité de

sublimations s'apparenteraient aux différentes névroses; l'art poétique offrirait une ressemblance particulière avec l'hystérie.

D'après lui, quelqu'un ayant le don artistique peut transformer les symptômes névrotiques ou psychotiques en créations esthétiques, car au stade du premier transfert, l'activité artistique ne se distingue en rien des formations substitutives de l'hystérie. Ainsi l'artiste n'est personne d'autre qu'un névrosé en puissance qui doit créer pour résoudre ses conflits internes. Cette vision des choses s'accorde entièrement avec les énoncés gombrowicziens dans son *Journal* où l'écrivain dit que l'hystérie n'est qu'une « œuvre d'art déformée », l'artiste – « un névrosé qui s'applique à lui-même un traitement - dont il sait que nul autre ne saurait le lui appliquer! »¹⁹²

Autrement dit, aussi bien le rêve que le travail artistique transforment la subjectivité (les pensées du sujet) en images visuelles.¹⁹³ Cependant, la proposition freudienne reste prisonnière de la recherche de la causalité psychique du rêveur (ou patient).¹⁹⁴ En outre, l'aspect visuel du rêve que Freud propose dans ses analyses est tout de suite traduit en pensées verbales, elles, rendues par signes. Bal cite dans son article le psychanalyste anglais Bollas, qui remarque justement ces lacunes en proposant de s'interroger sur « iconographic utterance », les deux termes qui suggèrent, selon Bal, un « visual speech-act ».¹⁹⁵ Dans ce sens, le rêve est un rebus freudien, mais dans le sens visuel et non pas comme signe.

Mais ce qui nous intéresse le plus dans cette analyse, c'est plutôt le statut du sujet. On s'aperçoit alors qu'une instance qui produit aussi bien le travail créatif que le rêve n'a aucunement le statut du sujet intentionnel, à cause du fait qu'elle ne peut pas tenir les cordes à manipuler comme un metteur en scène. Kaja Silverman, que Bal cite également, propose même de voir le statut du sujet, non pas en auteur du rêve, mais en totalité des images produites par le rêveur.¹⁹⁶ Certes, aussi bien le rêveur que l'artiste sont présents dans leur création, où ils expriment leur subjectivité et rien d'autre que leur subjectivité, mais il est à remarquer qu'aussi bien le déroulement de l'action que le produit final leur échappe.¹⁹⁷ Par conséquent, le rêveur, comme l'artiste est impuissant, il subit plus qu'il ne décide, même s'il est le seul à produire.

l'imaginaire qui est « une vérité intérieure ». Voir, à ce sujet, l'article de Gilbert Durand « Jung, l'irréductible » in Magazine littéraire, hors-série *Freud et ses héritiers* : 69-72(70).

¹⁹² *Journal I* : 309.

¹⁹³ Voir aussi, à propos des rêves et leur fonctionnement, une étude psychologique de cette problématique dans *Psychologia i życie* (Psychologie et la vie) de Ph. Zimbardo en F. Ruch (Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998 : 272-279).

¹⁹⁴ Il faut évidemment se rappeler que les voies ouvertes par Freud, qui ont incontestablement révolutionné l'humanité du XX siècle, ont été élaborées il y a plus que 100 ans et que, depuis, notre savoir sur ces points a évolué. Par conséquent, les lacunes freudiennes dont il est question ne peuvent être considérées comme lacunes que de notre point de vue du XXI siècle.

¹⁹⁵ Christopher Bollas, *The Shadow of the Object. Psychoanalysis as the Unthought Known*, 1987: 64. Voir aussi son *Being a Character. Psychoanalysis and Selfexperience*, 1992.

¹⁹⁶ Kaja Silverman « Apparatus for the production of an image » in *Parallax* 16 (3), 2000 : 12-28

¹⁹⁷ A ce sujet, je peux citer Gombrowicz: « (...) l'art est 'la chose la plus personnelle qu'il soit', 'la propriété la plus privée qu'on puisse imaginer', puisque l'art c'est la personnalité, le 'moi'... » (*Journal II* : 177)

Pourtant, dans *le Mariage*, Gombrowicz rehausse les pouvoirs du rêveur car, chez lui, Henri en rêve manipule plus ou moins les cordes. Il s'agit évidemment d'un rêve fictif, mais notre rêveur est sans aucun doute plus actif et décisif. Tout d'abord, tout au long de l'action, Henri est conscient de son songe, de sorte qu'il menace les autres personnages de la pièce de les faire disparaître en interrompant leur existence par son réveil. Il a un pouvoir sur eux, comme Gombrowicz - créateur de l'œuvre possède un pouvoir sur ses lecteurs. Dans ce sens, Henri sur scène, tant dans l'action qu'en dehors d'elle, ressemble beaucoup à Gombrowicz - créateur, qui influence volontairement la réception de sa personne, aussi bien dans son *Journal* que dans d'autres textes.¹⁹⁸ Remarquons, par exemple, que tout au long de l'action, Henri incarne la volonté de maîtriser son acte, de le créer activement bien qu'il soit en vérité peu puissant par rapport à son déroulement puisqu'il n'en est que le rêveur. Il dit:

Henri – (...) Le diable m'emporte ! Je ne sais pas de quoi il s'agit, mais tout cela est terriblement fatiguant, parce que déformé, tu comprends ? Bouché, embouteillé, bloqué... oui, bloqué et masqué ... (...) je veux voir, éclaircir, découvrir ... (126)

Le sens du rêve échappe au rêveur malgré sa forte volonté de le saisir, exprimée par les trois verbes à l'infinitif. Son contenu reste inaccessible car il s'avère bizarrement « déformé » et « bloqué », très probablement dans son inconscient. Cependant, la seule personne capable d'interpréter le rêve est le rêveur lui-même. C'est justement la raison pour laquelle la logique dans la conscience d'Henri est constamment dérangée. C'est pourquoi il ne comprend pas ce qu'il voit, hésite, se sent troublé. Cependant, il est le seul moteur psychique de l'action. C'est seulement lui qui, plus au moins clairement, raisonne et interprète les événements. On a l'impression qu'en sortant de l'action pour observer « les jeux de son libido », comme Błoński le suggère, Henri s'attribue un nouveau rôle.¹⁹⁹ Ce rôle pourtant, ce n'est ni l'inspecteur, ni le présentateur, mais le metteur en scène.

Toutes ces remarques suggèrent clairement qu'aussi bien en Henri qu'en Gombrowicz fabriqué (par l'auteur) on peut voir une instance qui remplit deux fonctions à la fois: elle produit quelque chose (le rêve, l'œuvre) et elle interprète sa création pour saisir son sens. Ils sont en création comme artiste et rêveur et en dehors d'elle comme commentateur et psychanalyste. Les deux acteurs ont donc doublé leur pouvoir, au prix de rester un sujet clivé en deux, ce qui n'a pas été le cas des autres instances fictives analysées dans mon étude. Peut-on donc considérer Henri en rêve comme l'incarnation de l'instance Gombrowicz-artiste présentée dans toute son œuvre?

C'est une suggestion quelque peu provocatrice. Toujours est-il, et là se trouve la pertinence de cette mise en parallèle, que si l'un incarne l'autre, on pourra conclure que

¹⁹⁸ Dans la présente analyse, il s'agit essentiellement de son *Journal*, mais la voix de l'instance d'origine, nous l'avons vue, se fait entendre dans toute oeuvre gombrowiczienne.

¹⁹⁹ Błoński (1990: 104).

Gombrowicz–créateur doit ressentir un besoin d’avoir à ses côtés Gombrowicz–commentateur. Autrement dit, sans le rôle d’interprète, Gombrowicz-auteur ne serait qu’un rêveur sans l’oreille qui l’écoute (psychanalyste), c’est-à-dire un sujet pas du tout intentionnel.²⁰⁰ Le lecteur, en face de la création littéraire, ne serait alors qu’un rêveur en face du contenu manifeste retenu au réveil, c’est-à-dire, on serait devant un contenu incompréhensible sans pouvoir accéder au contenu latent qui est le vrai thème du rêve (et de l’œuvre). Pour remédier à ce manque, et afin d’identifier un peu plus le metteur en scène gombrowiczien, j’aimerais mettre en parallèle les autres points communs entre ces deux instances.

Les jumeaux inconscients

Il va sans dire que toutes les instances analysées dans mon étude sont fictives, aussi bien les narrateurs des récits et du *Journal* que le personnage d’Henri en rêve. Certes, toutes sont fabriquées par l’instance d’origine et toutes cherchent à trouver leur moi. Cependant, aussi bien Henri en rêve que l’instance Gombrowicz-artiste représentent un sujet atypique, un individualiste, un être solitaire et unique qui a une mission surhumaine à accomplir. Cette mission dépasse largement leur but privé; tous les deux deviennent une sorte de prophète pour servir l’humanité entière. Leur question n’est pas seulement « qui suis-je », mais aussi « quel est mon rôle face aux autres ». Ils veulent fraterniser avec la collectivité, s’offrir à elle, lui plaire et en même temps être indépendants par rapport à cette emprise, se tenir à l’écart de la masse. Cette contradiction représente une situation modèle dans laquelle se trouve l’artiste en train de créer. Gombrowicz souscrit entièrement à cette vision, dénonçant la double face de ce phénomène. Dans son *Journal*, il remarque:

La littérature est une chose qui mûrit dans la solitude: création pour la création. En même temps, un fait social qui s’impose au monde: un moyen de se créer soi-même par les gens. (...) C’est seulement en considérant dans ses deux dimensions particulières: comme artiste désintéressé et homme combattant pour s’affirmer entre les hommes, que nous aurons un tableau complet de l’acte créateur. (*Journal II* : 324)

Selon lui, la création littéraire c’est d’abord un fait individuel et solitaire, exprimant le moi unique du créateur, sa subjectivité ou ses conflits névrotiques, comme dirait Freud; puis un acte social, car destiné aux autres et jugé par eux. Henri en rêve, on l’a vu, remplit

²⁰⁰ Ayant conscience de ce besoin, le narrateur du *Journal* avoue : « Je te remercie aussi Très Haut, pour le *Journal*. Quelle assurance lorsque j’ai eu confirmation que j’étais capable de me commenter, tant bien que mal. Voilà ce qui me fallait: devenir mon propre critique, mon glossateur, mon juge, mon metteur en scène, ôter à d’autres cerveaux le pouvoir de prononcer des verdicts... » *Journal II* : 112-113.

entièrement ce double rôle, étant un individu privé en dehors des autres et en même temps à leur service, agissant, voire existant rien que pour eux.

Rappelons-nous, par exemple, le grand monologue d'Henri où l'existence solitaire d'un moi parlant s'oppose nettement à la collectivité représentée par un « vous ». Henri annonce:

Henri - Moi seul

Moi seul indiquons- le encore une fois..., tandis

Que là-bas

Cris, pleurs et gémissement, hélas, hélas,

Jamais encore aucun homme n'avait eu

De si pénibles problèmes à résoudre

Ni n'a gémi sous un si lourd fardeau

De douleur et de honte...

Quelle position prendre ? Quelle contenance adopter ?

(...) Oui, oui, moi je peux

choisir tel ou tel rôle... devant vous

et pour vous ! Mais pas pour moi ! Moi je n'ai

besoin

D'aucun rôle ! (222)

La solitude effrayante d'Henri, qui est un élément symbolique du créateur, s'oppose inéluctablement au gémissement du commun. Poussé vers le « vous », son moi se trouve devant une tâche exceptionnelle à accomplir puisqu'il doit remplir un rôle adéquat à sa position, sa position qui consiste à guider les autres. Il ne fait rien pour soi, car il n'a besoin d'aucun rôle. On voit clairement que le pouvoir d'Henri dépasse largement les possibilités d'un simple humain. Il y est à la hauteur d'un surhumain et il impose son pouvoir aux autres, même s'il a recours à la moquerie en même temps. Ayant fait allusion au lourd fardeau de douleur et de honte, il veut, encore une fois, démythifier le romantisme et plus particulièrement le romantisme polonais.²⁰¹

Ainsi, on voit en Henri une sorte de prophète Moïse pareil à celui qu'on a pu voir chez le narrateur du *Journal*.²⁰² Il se sent grand, exceptionnel, choisi pour servir les autres et au même moment incapable d'accomplir une telle action, comme s'il en avait honte; d'où probablement son ironie et son sarcasme. On voit en lui un balancement psychique déjà

²⁰¹ Les allusions moqueuses de ce fragment ridiculisent encore une fois le héros romantique polonais - Konrad de Mickiewicz qui a dû consacrer sa jeunesse et sa vie pour sauver la nation polonaise des mains des oppresseurs.

²⁰² Cette ressemblance, bien qu'à l'envers, a été remarqué par Joanna Peiron dans son livre déjà cité *Gombrowicz, écrivain et stratège*, où l'auteur remarque: « face à la critique, qui crée les normes, il [Gombrowicz] décide, tout comme Henri dans *le Mariage*, de célébrer seul la cérémonie: il se pose lui-même en auteur de littérature primaire, innovatrice. » (75).

observé dans l'instance narratrice du *Journal* entre supériorité et infériorité, vérité et mensonge. Son identité est donc moins exclusivement imposée par les autres que chez Jojo par exemple et plus influencée par son intérieur, par sa conscience privée qui l'oblige à accomplir un devoir public, même si ce devoir devait représenter le contraire qu'aurait fait Konrad, le héros romantique polonais.

Autre chose à signaler dans cette perspective de comparaison est qu'aussi bien Henri en rêve que Gombrowicz-artiste monologuent avec eux-mêmes comme s'ils étaient seuls, comme si la présence des autres dans « l'église terrestre » les influençait moins que ce n'était le cas pour les sujets des romans. Ils paraissent plus libres, plus forts individuellement.²⁰³ Henri signale:

Henri - Bon ça va bien, ils sont devenus fous. Mais ils n'ont pas pu devenir fous puisqu'ils n'existent pas et que moi je rêve ... Et la meilleure preuve qu'ils n'existent pas, c'est que je peux dire devant eux qu'ils n'existent pas. Ils existent seulement dans ma tête. O ma tête ! Je ne parle tout le temps qu'à moi-même. (125)

Certes, tout au long de la pièce on a l'impression qu'Henri récite un monologue à soi-même, comme s'il racontait son songe à un psychanalyste qu'il serait lui-même. La présence des autres est une présence dans sa tête; c'est là qu'ils existent, mais seulement comme images. Deux personnages sont pourtant capables d'engager le vrai dialogue avec Henri et pour cause. Le premier, l'ami d'Henri, Jeannot, puis l'Ivrogne. Mais finalement le premier n'est qu'un double d'Henri au caractère raisonnable qui doit d'ailleurs se suicider afin d'illustrer, par cet acte gratuit, le pouvoir total qu'Henri a sur lui, le deuxième - son double au caractère diabolique comme l'était Frédéric dans *la Pornographie*.²⁰⁴ Les autres personnages n'y accèdent guère puisqu'en leur présence tout peut être dit sans qu'ils y portent la moindre attention. Ceci devient clair dans le passage suivant, qui met en scène un faux dialogue entre Henri et son père:

Le Père - Arrête avec ta cuillère, car je n'ai pas encore porté la mienne à la bouche.

Henri - La mère, le père... comme ces rêves sont épuisants. La mère, le père... comme si je n'avais pas assez de soucis. La mère, le père... et moi qui pensais qu'ils étaient depuis longtemps crevés. [Or, non seulement ils ne sont pas crevés, mais ils m'apparaissent...]

Le Père - Tu es un jeune homme d'esprit noble et filial ; aussi ne prendras-tu pas ta nourriture avant celui qui t'a engendré.

²⁰³ Rappelons-nous à ce sujet l'énoncé déjà cité, dans lequel Gombrowicz avoue d'être en dehors de « l'église interhumaine » Voir *Journal I* : 599.

²⁰⁴ Pour Błoński L'Ivrogne est un « moi pire, un prêtre inférieur de l'église terrestre » (in « Gombrowicz jako tragediopisarz » in *Dialog* 1990, N.2 : 104, ma traduction du passage).

Henri - Et je ne retournerai plus dans ma famille. Je n'ai plus de famille. Je ne suis plus un fils.

Le Père, *sur un ton de serment* - Car il y a pas ni honneur ni amour qu'un fils ne doive à son père, car le Père depuis les siècles et des siècles ainsi soit-il est un saint intouchable et sanctifié, objet de toute pitié filiale sous peine de châtements éternels.

Henri - Moi, je suis fils de la guerre! (125-126)

Dans ce fragment, comme dans beaucoup d'autres, il ne s'agit absolument pas de dialogue entre les deux interlocuteurs, même si la forme du texte le suggère. On est en présence de deux monologues intérieurs, l'un prononcé par le père à propos du respect dû aux parents, l'autre par Henri fortement méprisant l'autorité paternelle.²⁰⁵

On voit clairement que le père n'entend pas les paroles d'Henri, puisque il n'agit pas en fonction de ce qui est dit. Henri est donc à l'intérieur de soi, en rêve, de sorte que ses propos n'atteignent pas la réalité extérieure. Ce monologue intérieur accompagne Henri tout au long de l'action. Il représente un drame intérieur, « un drame psychanalytique », comme le critique Błoński l'a très justement remarqué.²⁰⁶ Pour Henri, la scène n'est que son espace privé, intime, même si la réalité y apparaît également et que, de temps à autre, il y a un échange pendant lequel un personnage entend un autre. La situation parallèle existe chez Gombrowicz-artiste pour qui l'œuvre entière représente son seul espace privé où le narrateur parle à soi-même et à l'Autre qui, lui, comme on le sait déjà, est réduit conceptuellement au Même.²⁰⁷

De plus, il y a dans la pièce d'innombrables scènes dans lesquelles Henri a recours à la deuxième et troisième personne pour se voir et se commenter de l'extérieur. On a déjà remarqué le même procédé dans le *Journal*, où Gombrowicz se parlait à soi-même comme s'il était un Autre. Il s'y disait comparable à un personnage fictif - un Hamlet ou Faust, tout en se disant beaucoup à la fois. Pourquoi donc ne pas le voir comme Henri, un autre personnage de fiction?

L'enjeu de cette mise en parallèle est encore dans le fait que les deux locuteurs représentent un homme du futur qui, par sa modernité, dépasse largement son époque. Leurs pressentiments et idées ne peuvent pas être entendus, encore moins compris par les autres, ils sont condamnés à la solitude intellectuelle.²⁰⁸ Ils représentent un monde nouveau, plein de pièges, plein d'obscurité que tous les deux essaient de percer, d'éclaircir. Ce n'était pas le cas

²⁰⁵ Ses paroles signifient clairement l'intériorisation des exigences et des interdits parentaux sous la forme freudienne du surmoi. Je reviendrai sur ce point.

²⁰⁶ Błoński (1995 :102-115(115)).

²⁰⁷ J'ai déjà remarqué que le narrateur gombrowiczien a besoin de lecteurs, non pas pour communiquer avec eux, mais pour signaler son existence. Il annonce : « (...) j'ai besoin de gens, de lecteurs ... Pas pour communiquer. Fût-ce pour signaler que je suis là » (*Journal I* : 371).

²⁰⁸ Le sentiment de solitude évoque Henri tout au long de la pièce, disant par exemple « moi seul » (113), « Autour de moi vide et solitude » (132), « car je suis seul ici, je suis seul » (186). La solitude de l'artiste, liée au sentiment d'exil, d'inaptitude au monde et de douleur, est même une figure de notre imaginaire.

concernant les instances énonçantes des récits. Mais ce devenir neuf est impénétrable, personne ne le connaît d'avance, nos sujets non plus. Ils ne font qu'aborder ces problèmes. Pour ne citer que quelques exemples, Henri prévoit une évolution du langage (218), une nouvelle conception de l'amour à trois (211), un monde où les hommes « qui grouillent dans un rut éternel, obscur, sauvage et toujours informe » (223) n'ont aucunement besoin de « dieu, d'équilibre et de sagesse non plus » (163). Il a une perception aiguë de la réalité dans laquelle même les objets peuvent sentir et voir (221).

On retrouve les pressentiments comparables dans le *Journal* où le narrateur parle d'une nouvelle manière de percevoir, de sentir et de parler. Il voit par exemple « une réalité aussi nouvelle et secrète » dans un rapport de « l'homme à travers l'homme » (54), dans la redécouverte de l'individu (199), dans la nouvelle science qui naîtra « dans deux cents ans ou mille ans », pour établir « des rapports entre les individus d'une même époque et on découvrira alors que ce qui est arrivé au même moment à un tel n'est pas sans relation avec ce qui est arrivé au même moment à un autre ... » (607-608) On aura des perspectives nouvelles en ce qui concerne la vision de la jeunesse (144), du suicide (617), de la perception de l'univers. Dans *Ferdydurke* l'instance narratrice prévoit, comme un prophète ou voyant:

Je pressens (mais je ne sais si je puis déjà le révéler) que bientôt viendra le moment du Grand Tournant. Le fils de la terre comprendra qu'il ne s'exprime pas en accord avec sa nature profonde, mais dans une forme artificielle qui lui est douloureusement imposée du dehors, soit par les hommes soit par les circonstances. (...) Nous nous mettons bientôt à redouter notre personne et notre personnalité en discernant qu'elles ne sont pas pleinement nôtres. Et au lieu de meugler : « Voilà ce que je crois, voilà ce que je sens, voilà ce que je suis, voilà ce que je soutiens » nous dirons avec humilité : « Quelque chose en moi a parlé, agi, pensé... ». (125)

Il prévoit une nouvelle période: « le moment du Grand Tournant », dans laquelle chaque individu devrait traiter son propre moi avec beaucoup de méfiance puisque l'homme ne serait plus son maître. C'est en lui que des choses vont parler, agir, penser, lui-même ne sera qu'un objet artificiel à travers lequel les choses pourront se réaliser. Il semble alors que le sujet gombrowiczien avance inéluctablement dans ce sens du futur, n'étant jamais une subjectivité transcendante malgré son effort de synthèse de la philosophie transcendante.

Conclusion

Dans cette section de mon travail, on a pu constater plusieurs points cruciaux. Premièrement, on a pu voir qu'avec le *Journal*, Gombrowicz achève la mise en place de sa posture d'énonciation, autrement dit, il trouve l'espace interlocutoire qui convient parfaitement à sa subjectivité. Il peut alors devenir le metteur en scène de sa propre représentation, afin de créer

de soi-même un personnage purement fictif. De cette façon, le déguisement, le jeu et l'artificiel deviennent les éléments essentiels de son identité. A partir de là, il peut influencer la réception de son identité, il peut fuir volontairement et à l'infini pour ne pas se laisser pénétrer par le regard méchant de l'Autre. Par cette démarche voulue, Gombrowicz n'est pas seulement un artiste, mais aussi son propre metteur en scène, même si l'œuvre le dépassera finalement. On a vu que les instances narratrices des romans n'ont pas eu ce double pouvoir.

Toujours est-il qu'après avoir analysé le rêve et le statut du rêveur, grâce aux découvertes freudiennes analysées par Bal, on peut prétendre de voir en un personnage du théâtre une incarnation évidente de l'instance narratrice du *Journal*. Il s'agit d'Henri en rêve qui, grâce à la mise en parallèle, paraît être une projection inconsciente de l'instance projetée Gombrowicz-artiste. Etant plus décisif et moderne, ayant un pouvoir sur les autres et pouvant leur imposer ce pouvoir, tous les deux dépassent les limites d'une simple instance énonçante vue dans les récits. Aussi bien Gombrowicz-artiste que son incarnation inconsciente - Henri en rêve, remplissent plusieurs rôles en même temps. Premièrement, ils sont en action (artiste et rêveur) et en dehors d'elle (metteur en scène et psychanalyste). Deuxièmement, ils se mettent au service du public (comme apôtre) et de sa subjectivité (indépendant de l'église interhumaine). Leur esprit et leur manière de penser vont au-delà du temps, tous les deux incarnent l'homme du futur qui essaie de résoudre les problèmes universaux dévoilant la sphère indémontable, scabreuse et honteuse de l'homme jusqu'alors soigneusement caché aux yeux du lecteur.

Je vois en tous les deux une espèce de « prêtre de la messe humainement humaine » comme se nomme Henri sur scène (169), un prêtre qui guide la collectivité sans jamais y appartenir, qui célèbre la victoire de l'artificiel et du démoniaque dans la construction du moi. De ce fait vient sa stratégie d'écriture pleine d'ironie, d'incessants jeux de masques et de poses; telle est du moins la conclusion qui s'impose ici. Notons pourtant qu'Henri en rêve incarne Gombrowicz-auteur tout en le fabriquant en même temps car, on l'a vu, c'est l'œuvre artistique qui crée l'auteur et non pas l'auteur l'œuvre. L'identité de Gombrowicz-auteur qui se dégage du *Journal* devient par ce fait aussi bien fabriquée et artificielle que l'identité d'Henri.

Tout cela, en définitive, nous mène vers la dernière chose, qui est aussi la plus importante dans notre perspective littéraire. Elle nous permet de mettre en parallèle nos deux actants par rapport à leur perception de la réalité et par rapport au langage qui traduit cette perception en mots. Dans le cinquième chapitre de mon étude, les deux instances ne seront pas seulement les linguistes conscients des phénomènes langagiers, comme était Jojo, Witold, Witold-Frédéric, mais ils oseront aller plus loin dans leur démarche en s'interrogeant psychanalytiquement et philosophiquement sur la fonction du langage, en expérimentant sa richesse et en dénonçant son danger.

Chapitre V : Le transpercement langagier, le transpercement visuel

Introduction

Dans le chapitre précédent, j'ai éclairé la question de la mise en scène afin de mieux saisir l'apparition clivée de l'instance narratrice dans l'œuvre gombrowiczienne. On a pu voir comment le sujet se procure un pouvoir exceptionnel pour devenir son propre metteur en scène. Dans ce chapitre, je veux mettre à jour le moyen par lequel les deux acteurs accèdent à ce pouvoir. En particulier, j'aimerais définir le rôle du langage car, aussi bien pour Henri en scène que pour Gombrowicz-artiste, c'est le langage qui tient le rôle déterminant dans la construction du moi. Deuxièmement, je compléterai ma réflexion déjà largement entamée dans le premier chapitre de cette étude, à savoir l'importance du regard et l'emprise de son transpercement qui jouent également le rôle déterminant dans l'épreuve de l'Autre.

La référence moderne nous fait d'abord rappeler les affirmations de Benveniste en linguistique énonciative ou de Merleau-Ponty en philosophie qui considèrent le langage comme la prise de position de sujet la plus subjective qui puisse exister. Dès que l'homme s'en sert pour établir une relation vivante, le langage n'est plus un instrument, mais une manifestation subjective qui l'unit au monde et aux autres. « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet », « est "ego" qui dit "ego" » affirme Benveniste.²⁰⁹ Ce pouvoir fondateur du langage est axiomatique dans les sciences humaines depuis les années soixante. Cependant, cette vision a été modifiée aussi bien par la pensée philosophique que par le discours psychanalytique.

Pour Lévinas, par exemple, le langage est un moyen essentiel par lequel le rapport éthique peut être instauré car l'expression qu'Autrui m'adresse dans la position de face à face, son appel de la non violence s'expriment grâce aux deux organes du visage: les yeux et la bouche. D'après lui, « la rhétorique est la violence par *excellence* », car elle est objet de propagande, de persuasion, de séduction, par contre le langage vrai est une manifestation d'Autrui par le fait qu'il établit un rapport à ce qui est tout à fait nu, dépourvu de forme, non-classifié, car chaque rencontre se veut unique.²¹⁰ Dans sa grande œuvre *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, le philosophe précise que la subjectivité éthique ne s'exprime pas dans « le dit », c'est-à-dire le déjà connu, mais dans « le dire », c'est-à-dire dans la parole vivante qui s'adresse à un interlocuteur et ainsi engage la relation éthique avec lui. Et comme le langage considéré comme conversation et interpellation éthique de l'Autre doit pouvoir s'adresser à tous afin d'être compris, il doit donc pouvoir exprimer les choses universelles et générales. Ainsi, il donne naissance à un monde objectif qui nous est commun et à propos

²⁰⁹ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I* (Gallimard, Paris, 1966 : 259,260).

²¹⁰ Peter Kemp, *Lévinas. Une introduction philosophique*, Encre marine, 1997 : 78.

duquel nous pouvons dire des généralités dans la théorie ou dans la science. Par ce raisonnement, l'ordre se renverse si bien que l'éthique devient le fondement de notre savoir et non pas l'ontologie.

La psychanalyse, par contre, vise essentiellement à rendre au sujet parlant la maîtrise et la disposition de son langage. C'est une pratique thérapeutique qui ouvre les voies pour se pencher sur le moi. La cure psychanalytique révèle que le langage est souvent distordu, que son sens est équivoque car dans le domaine de la symbolisation, c'est-à-dire du passage de la pensée au langage, les lois linguistiques ont quelque chose de castrant. Il est donc impossible de dire ce qu'on veut vraiment dire car notre discours affectif, le seul signifiant, est masqué par la résistance. Par ailleurs, le langage trompe par ses règles, puisque parler veut dire tuer la chose, car « le chat nommé est un chat mort, absenté, nié (...) il est l'absence de cet être, son néant ».²¹¹ Dans cette logique, l'ego n'est pas le maître en sa propre demeure, il ne maîtrise pas sa psyché, il veut dire autre chose que ce qu'il dit. Le lieu du sens se trouve déplacé de la conscience vers l'inconscient, mais l'inconscient échappe à ce cercle de certitudes en quoi l'homme peut se reconnaître comme moi. C'est justement ce qui est le moins connu par le champ du moi qui vient dans l'analyse à se formuler comme « je ».

Lacan, qui continue et réinterprète de façon ambivalente la pensée freudienne, affirme l'omniprésence du discours humain qui se parle sans sujet. Il conteste fortement nos idées reçues en démontrant l'illusion de nos certitudes. Il y a, d'après lui, une impossibilité de placer la subjectivité dans la parole de telle sorte qu'il est aussi impossible de s'exprimer. Le langage en psychanalyse est avant tout un instrument du mensonge, puisque rien ne le limite en droit, ni celui auquel il s'adresse, ni la vérité de ce qu'il dit, ni les valeurs ou les systèmes représentatifs qu'il utilise. La vraie mission du langage consiste à évoquer et à véhiculer l'affect.²¹² Lacan affirme même que « ce qui correspond au moi, c'est ce que j'appelle parfois la somme des préjugés que comporte tout savoir, et que traîne chacun de nous, individuellement ».²¹³ La théorie psychanalytique s'avérera très pertinente pour cette étude, puisque la vision littéraire du langage chez Gombrowicz y est, on le verra dans ce chapitre, comparable. Le sujet gombrowiczien tente de signifier, d'intégrer les objets empiriques dans une synthèse de plus en plus vaste, à dessein de penser leur sens total et achevé, mais il est loin d'être une subjectivité transcendante de la philosophie issue de Kant.²¹⁴ L'analyse nous montrera quelle est sa position face aux mots qu'il prononce et dans quelle mesure il est maître de sa production. L'emprise du langage représente aussi le concept de l'Autre dans le sens lacanien.

²¹¹ Les paroles de Blanchot citées par Mikkel Borch-Jacobsen in *Lacan. Le maître absolu*, Champs Flammarion, Paris, 1995 : 204.

²¹² Le terme de l'affect connote « tout état affectif, pénible ou agréable, vague ou qualifié qu'il se présente sous la forme d'une décharge massive ou comme totalité générale » (*Vocabulaire de la psychanalyse* : 12).

²¹³ J. Lacan, *Séminaire, le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Editions su Seuil, Paris, 1978 : 62.

²¹⁴ Voir *Filozofia transcendentalna* (La philosophie transcendante), sous la direction de Marek J. Siemek, Warszawa, Oficyna Naukowa, 1994.

La conception du langage proposée par l'instance Gombrowicz-artiste

D'un point de vue purement théorique, on peut affirmer que l'œuvre gombrowiczienne se range dans le même camp que les principes de la linguistique énonciative de Benveniste d'après laquelle, seule la subjectivité produit le sens dans le langage. Le langage se déroule dans le temps, il incarne le mouvement qui se fait au fur et à mesure. Il permet au sujet parlant de renaître à chaque instant, car les mots choisis par lui pour s'exprimer sont associés d'une manière unique et totalement subjective. L'instance gombrowiczienne se rend aussi parfaitement compte que l'écrivain, dont le travail consiste à se servir de mots, doit trouver sa façon personnelle de les concevoir, de jouer avec eux, d'ôter leurs secrets. En utilisant la redondance des éléments significatifs, les jeux de mots, les néologismes, les répétitions, en accumulant des constructions phraséologiques qui n'existent pas en polonais, en inventant le langage parlé, l'instance Gombrowicz-artiste produit son attitude entièrement personnelle vis à vis du langage. Et le lecteur ou le spectateur qui découvre ce mécanisme bizarre, ces jeux surprenants et souvent intraduisibles, s'interroge afin de décrypter son mécanisme et le message qui en ressort.

Dès *Fredydurke*, le narrateur gombrowiczien joue sur le langage et pour le langage comme s'il voulait découvrir sa richesse, son côté singulier, subjectif et ses limites. Il s'intéresse au style, au ton, au rythme, à la manière de dire, il aime les mots pour leur sonorité, leur fonction musicale, leur cadence tout en étant sensible à la structure, à la forme. En expérimentant sur toutes les possibilités du langage, il invente des énoncés bizarres qu'on peut, au début, déchiffrer, comme ici:

- L'honorablus camaradus aurait-il été retenutus par une jeune personne ? Messire serait-il point un tantinet nonchalantus ?

En entendant cet horrible discours, je restai muet comme si l'on m'avait arraché la langue... (38)

Il s'agit là, d'un langage latinisé que les jeunes inventent et utilisent à l'école que Jojo doit fréquenter. Le langage d'un autre personnage du roman, Zuta, remplit la même fonction quand elle raccourcit et invente les mots en parlant avec une de ses amies (173) pour paraître moderne. Ce jeu étonne, fait rire, mais le lecteur comprend sémantiquement le sens du discours qui est en train de se dérouler. Cependant, au fur et à mesure que la réflexion se développe, l'aventure devient de plus en plus scabreuse, c'est-à-dire de plus en plus pénible à résoudre. Analysons, par exemple, l'échange suivant :

- Fol est celui, dit-il, qui prétendrait aujourd'hui opiner ou ne pas opiner. Mais toi qui es demeuré ici, va incontinent à la Légation afin de t'y Inscire ou ne Pas inscrire, car en t'Inscrivant ou ne t'Inscrivant pas tu t'exposerais à de grands désagréments, ou ne t'y exposerais pas.

- Alors, vous en jugez ainsi ?

- Je juge ou ne juge pas. Fais ce que bon te semble (il tourne ses pouces) ou ne te semble pas (il détourne ses pouces), ça dépend de toi (il tourne derechef ses pouces) que le Malheur te tombe dessus ou ne te tombe pas dessus (il les tourne toujours).
(*Trans-Atlantique* : 30)²¹⁵

La valeur significative de cet échange est nulle, puisque chaque mot est modifié par son antonyme, chaque verbe par sa négation. De plus, certains mots sont écrits en majuscule, ce qui leur donne une autre importance et ce qui perturbe encore davantage la compréhension du message. On s'aperçoit alors que la valeur sémantique des signifiants prononcés est inexistante, par conséquent, le conseil en question est impossible à suivre. Tout est bon et tout est mauvais, voilà le message transmis par la personne sensée de donner une réponse à la question posée dans l'échange.

Soulignons au passage que l'image des pouces en mouvement, qui accompagnent les paroles du sujet parlant, renforce davantage le désordre sémantique dans lequel le sujet se trouve.²¹⁶ Il s'y perd en mélangeant tous les éléments, en tournant autour du sens (comme les pouces) sans jamais y parvenir. Toujours est-il que le vrai chaos langagier commence au moment où une incompréhension d'un point de vue sémantique devient compréhensible pour les sujets qui parlent. Regardons cet échange:

- Quelle histoire ? Berg ! Le berguement du berg dans le berg - vous comprenez ? - le bemberguement du bemberg (...)

- Que berg. Berguement avec mon berg dans toute la bemberguité de mon bemberg ! (...)

- Vous avez bergué ? Ah, vous êtes un malin ! Moi aussi je bergue. Nous bemberguerons tranquillement ensemble ! (le *Cosmos* :158-164)

Le mot berg ou les verbes qui y apparaissent: berguer ou bemberguer ne veulent rien dire ni en français, ni en polonais, alors la première phrase de cet échange devrait logiquement rester sans réponse. Cependant, l'interlocuteur y répond et sa réponse est considérée comme

²¹⁵ Le roman *Trans-Atlantique* écrit en 1956, je ne l'analyse pas en détail dans mon étude car sa problématique se différencie un peu de la problématique des autres romans. Ce qui m'y intéresse, c'est le langage, d'où les deux passages cités.

²¹⁶ Des passages, ayant la même fonction, sont présents dans tous les romans, voici un exemple:

« - Des voyous ! décréta son épouse Bouboule, de façon brève et nette, en lui enlevant un fil égaré sur sa manche.

Il confirma aussitôt avec plaisir :

- Des voyous.

Sur quoi, Bouboule :

- Il faut toujours que tu me contredises !

- Mais non Mimi, je dis justement que ce sont des voyous.

- Et moi je dis que ce sont des voyous ! s'écria-t-elle comme s'il avait dit autre chose.

- Mais oui, des voyous, voilà, c'est ce que je dis.

- Tu ne sais pas ce que tu dis. » (le *Cosmos* : 32)

correcte. Les deux interlocuteurs possèdent donc le secret de ce langage inventé qui fonctionne entre eux comme un nouveau code. Ils peuvent « bemberguer » ensemble sans que cela leur pose un problème et sans que personne d'autre ne les comprenne.

Néanmoins, le problème ne se règle pas avec autant de facilité car, sans pouvoir signifier quoi que ce soit, le langage remplit un rôle social, pas du tout négligeable. Il soutient les liens entre les hommes en donnant à chacun une place déterminée, un comportement à suivre. Il fonctionne comme un code dont personne ne comprend le message, mais il provoque le rire, il amuse les sujets parlants. Dans le roman *Trans-Atlantique*, le lecteur est constamment confronté à ce jeu d'échanges, de ré citations, de défis, ce jeu à la fois inquiétant et amusant:

La demoiselle de bureau, secouant ses bouclettes, dit « Ploum » (l'ayant dit plus d'un millier de fois déjà), à quoi le gros caissier assis derrière elle rétorque : « Coqueli coquette, c'est la Marie Bouclette. » S'ensuit grasse Liesse, et Scribouillards de s'esclaffer à ventre déboutonné. A peine le rire absorbé dans la paperasse, voilà le vieux Comptable qui lève un doigt menaçant et tous déjà se tiennent à deux mains la sous-ventrière, sachant qu'il va dire assurément, qu'il doit dire, oui il le dit : « Coqueli coquelon, c'est la Marie Dondon », d'où liesse dé couplée des scribouillards dans un bruissement sauvage de papier. Alors la Demoiselle de bureau appuie sa joue droite sur le Petit Doigt de sa main gauche. (...) Ce voyant, le Comptable administre une grande tape dans le dos du jeune Employé rose l'archiviste, et murmure : pleure pas, Jozef, pleure pas, Josef... rappelle-toi, le Canif, la soucoupe, la Mouche !...

Nul trace, cependant, de pleurs sur le visage du jeune Employé. A quoi riment ces consolations ? Et soudain, le rose Archiviste éclate en sanglots étouffés tout en fixant le Petit Doigt. A nouveau le rire me prend : sans doute depuis des années, des siècles ce Petit Doigt soutenant cette joue s'en venait gratter et raviver de vieilles blessures toujours fraîches dans le coeur de l'Archiviste, que son compagnon, depuis des années, des siècles, confortait de son mieux. Seulement, le bon ordre des opérations : pleurs de l'Archiviste suivis de consolations du Comptable, s'était détraqué, et tout commençait par la Fin : consolations suivies des pleurs. (53-54)

On voit dans ce passage un véritable rituel social déclenché par les paroles de sorte qu'aussi bien le lecteur que les énonciateurs de cet échange se trouvent au théâtre. Chaque participant de cette scène, connaissant parfaitement la suite qui s'y joue, lance sa réplique et fait des gestes appropriés que les autres, ses spectateurs momentanés, reconnaissent et apprécient par le rire. Même si l'ordre de cette scène est dérangé et d'abord apparaît le résultat (les consolations), puis la raison de ce résultat (les pleurs), personne n'y fait attention. C'est un détail sans importance, personne ne doit s'en soucier. Et cela devient possible si on ne regarde pas le sens de ce qui est dit, de ce qui est fait, mais l'échange des répliques qui peuvent

s'exercer à tout moment d'énonciation. C'est une scène au bureau, mais nous sommes en plein spectacle, ce qui démontre encore une fois que le jeu théâtral et l'artifice sont présents dans toute relation entre les hommes. Ils sont donc aussi nécessaires dans le face à face langagier avec l'Autre.

Ainsi, Gombrowicz-artiste, qui met en scène le mécanisme étrange du langage, est un inventeur, un novateur qui va au-delà des données connues officiellement. Il expérimente comme un chimiste dans son laboratoire ou comme, pour reprendre sa métaphore préférée, un danseur (acteur) sur scène préparant une nouvelle chorégraphie. Or, ce qui paraît étonnant pour le lecteur, ce n'est pas tant l'imagination débordante de l'artiste dans ce domaine que le contact direct avec ses innovations. C'est comme si l'on était penché devant un brouillon où tout est encore en désordre et non pas devant une oeuvre accomplie. Ceci provoque chez le lecteur par moment un sentiment de malaise et de gêne déjà signalé.

Il est clair que par sa stratégie, c'est-à-dire par ses nombreuses expérimentations langagières qui esquissent les limites de son activité artistique, l'instance narratrice dénonce le caractère artificiel et hypocrite du langage. Elle se montre consciente du fait que la signification d'un mot n'est jamais stable, qu'elle change selon la bouche qui le prononce et selon la manière dont il est énoncé. Dans le *Journal I* on lit:

(...) que « rose » peut devenir malodorant s'il sort de la bouche d'un bas-bleu plein de prétentions, mais que le mot de Cambronne lui-même peut être d'une parfaite distinction sous la plume d'un auteur pleinement conscient de son propos. (42)

Voici un autre exemple:

Dans ces phrases, qu'est-ce qui vous semble plus fort, le sujet nu ou le verbe ? Dans « chien vole » est-ce « vole » qui est déplacé, ou plutôt « chien » ? Et pourrait-on écrire quelque chose qui se fonde sur une association d'idées aussi perverse ? Sur un pareil dévergondage de la langue ? (143)

On y voit clairement les interrogations d'ordre linguistique. Il ne s'agit pas là du sens de l'énoncé prononcé, mais de sa forme. Le narrateur du *Journal* veut comprendre quel élément : substantif ou verbe est plus important, lequel des deux est déplacé.

Par cette sorte de questionnement syntaxique, il rend compte du fait que le langage que l'on utilise dans toutes les situations sert à quelque chose d'autre qu'à la simple communication ou à la nomination des objets. Il agit autant qu'il exprime, il produit des tensions entre les sujets qui parlent, il déclenche quelque chose de puissant et dramatique. Le sujet parlant n'y est pas tant maître que cela paraît à première vue. Cela devient évident dans le fragment suivant:

Les paroles se développent dans le temps comme un cortège de fourmis et chacune apporte quelque chose de nouveau, d'inattendu; celui qui s'exprime par la parole renaît à chaque instant; à peine une phrase est-elle achevée qu'une autre la complète, l'amplifie, si bien que le mouvement des mots exprime le jeu incessant de la vie. En m'exprimant par la parole, je suis comme un arbre dans le vent, qui bruit qui frémit.²¹⁷

Poursuivant l'énoncé de l'instance narrative du *Journal* qui compare ici le mécanisme du langage, à plusieurs choses on remarque immédiatement que les éléments essentiels du langage sont liés à son aspect inattendu, continu et laborieux, d'où la comparaison avec « un cortège de fourmis » ou « le jeu incessant de la vie ». Cependant, l'énonciateur qui se sert des paroles fait penser également à un arbre naturellement bercé par le vent, ce qui suggère un autre élément, bien plus pertinent pour notre analyse. On y découvre que le sujet parlant (l'arbre), étant mis en mouvement par une volonté extérieure (le vent), produit un bruit qui ne dépend pas de lui et que lui-même ne maîtrise pas. Cette comparaison suggère que le mécanisme du langage obéit alors aux lois qui échappent à la conscience du sujet parlant. Son fonctionnement est d'autant plus compliqué que son déroulement se fait très rapidement, de sorte que l'homme qui parle n'a même pas un instant pour y réfléchir de façon logique. Il dit alors ce qui lui passe par la tête, la plupart du temps des bêtises probablement.

Ou encore, il dit le contraire de ce qu'il voulait dire, car tout y est possible comme on le découvre dans un autre passage:

Grand Dieu, ce qu'on arrive à dire! On dit vraiment ce qui vous passe par la tête. Quel curieux mécanisme que celui de la parole! Quand et comment ai-je préparé les phrases que j'énonce? D'où me vient ce que je vais dire alors que je n'y réfléchis pas même un instant dans le cours rapide de mon discours? Est-ce qu'en commençant une phrase je sais comment je vais la terminer? Comment les mots ... les pensées ... s'enchaînent et prennent forme? » (*Journal II* : 82-83)

On y est à l'intérieur du domaine de la fonction symbolique décrite par Lacan, c'est-à-dire du passage de la pensée au langage qui « intervient à tous les moments et à tous les degrés » de l'existence humaine. « La fonction symbolique constitue un univers à l'intérieur duquel tout ce qui est humain doit s'ordonner », annonce Lacan dans son *Séminaire*.²¹⁸ Cela signifie qu'il est impossible de vivre en dehors de cet ordre, et même plus, l'être existe davantage par son langage, c'est-à-dire par la nomination des choses, que par son corps. Exister en psychanalyse veut dire parler, raconter, écouter, être entendu.

²¹⁷ W. Gombrowicz, *Journal I* : 558.

²¹⁸ J. Lacan, *Le Séminaire. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (Paris, Edition du Seuil, 1978: 46).

Dans le fragment cité, on remarque que, puisque le langage se crée dans l'esprit du sujet parlant de façon immédiate et totalement imprévisible, l'énonciateur doit se montrer incapable de maîtriser le contenu de ce qui sera énoncé. Un mot appelle un autre mot en s'enchaînant dans une forme imprévisible. Les questions posées démontrent que l'énonciateur aimerait connaître le mécanisme psychique qui permet d'énoncer, mais cette compréhension lui échappe largement. Et la raison de ce phénomène est assez simple si l'on admet que la structure du langage est dans l'inconscient, tel qu'il est défini par la psychanalyse.

D'après Lacan, l'inconscient n'est pas le siège des instincts, mais le lieu privilégié de la parole. Du moment où l'enfant se soumet à l'interdiction du père qui annonce à peu près ça: « on ne dit pas les choses pareilles, on les souffre » et à tout le système de normes morales qui est institué avec l'autorité paternelle (concept du nom-du-père), il refoule son discours (ce qu'il veut proprement dire, le discours plein) dans l'inconscient, de telle sorte que cet inconscient devient « le discours de l'autre » (1978 : 127) et il est structuré par les règles du langage. Lacan fournit sa vision dans le commentaire suivant:

Ce discours de l'autre, ce n'est pas le discours de l'autre abstrait, de l'autre dans la dyade, de mon correspondant, ni même simplement de mon esclave, c'est le discours du circuit dans lequel je suis intégré. J'en suis un des chaînons. C'est le discours de mon père par exemple, en tant que mon père a fait des fautes que je suis absolument condamné à reproduire – est ce qu'on appelle *super-ego*.²¹⁹

Ce n'est donc pas le sujet qui parle, mais le circuit dans lequel le sujet est nécessairement assimilé par l'ordre symbolique – c'est l'autre, c'est-à-dire l'inconscient. De plus, on est « absolument condamné à reproduire » les fautes de nos parents car l'instance freudienne du surmoi (ou *super-ego* en anglais) est étroitement liée non pas à nos parents, mais à leur surmoi. Le concept de répétition ne laisse aucun choix au sujet.

Ce commentaire rappelle fortement les réflexions gombrowicziennes dans lesquelles le caractère soudain et indomptable du mécanisme du langage est comparé à la foudre qui frappe l'homme. Ce parallèle élargie encore le pouvoir du langage, faisant du sujet parlant sa victime, capable uniquement de subir, comme cela est dit dans les fragments suivants:

Notre expression nous frappe comme la foudre, comme une force créatrice qui, née de nous-mêmes, est pourtant indomptable. (*Journal I* : 598),

(...) nous sommes toujours esclaves du vieux langage hérité. (55)

²¹⁹ Lacan, *Le Séminaire* (1978 : 127).

La sauvagerie de notre expression et de notre servitude en face d'elle joignent encore une fois les propositions lacaniennes d'après lesquelles il n'y a aucune correspondance entre un signifiant et un signifié, comme le suggérait la théorie saussurienne. Selon Lacan, « il n'y a de maître que le signifiant » puisque dans le registre symbolique dans lequel les humains sont forcément encrés, un signifiant appelle un autre, de sorte que le sens d'un signifiant est toujours à venir dans un autre signifiant.²²⁰ Par conséquent, le système lacanien est fondé sur le transcendentalisme du signifiant, autrement dit, le sujet lacanien est un sujet assujéti du signifiant, il est dépossédé de toute autonomie dans la maîtrise du langage. Ce sujet est parlé plutôt qu'il ne parle ou encore le discours se parle sans sujet.²²¹

Au fur et à mesure de sa quête, l'instance narratrice gombrowiczienne devient de plus en plus lacanienne. Elle commence à se réaliser qu'en réalité tout ce qu'elle a voulu dire, la parole « pleine » contenant les symboles affectifs et imaginaires, dirait Lacan, a peu à voir avec tout ce qu'elle a dit (parole « vide »), car le langage prive le sujet de signification, n'étant jamais clair, naturel, univoque. Le discours « plein », le seul important, est réduit au silence et l'homme parlant - privé d'expression comme ici, dans le *Journal*:

Le fait que notre langage ne change pas d'une manière fondamentale, à sa base même, après avoir franchi la borne fatidique, (...) est pour moi la preuve aveuglante que, dans son existence individuelle, l'homme est incapable de s'exprimer, qu'il est privé d'expression, qu'il est silence. (*Journal I* : 90)

Par le fait qu'il est incapable de dépasser ses limites, de changer de façon radicale, le langage représente un non-lieu de la communication, c'est-à-dire le silence auquel le sujet parlant est condamné, quoi qu'il fasse. Le discours humain n'est pas le miroir de nos pensées; il est nécessairement masqué de résistances. Dans la *Pornographie*, c'est Frédéric qui incite la réflexion linguistique. Le narrateur du roman remarque que, sous le voile d'un discours prononcé officiellement (« parole vide » de Lacan), se cache un vrai discours (« parole pleine »), celui-ci sans paroles:

(...) on ne savait ce qu'il allait dire, ce qu'il pouvait dire. Les premières phrases nous tranquillisèrent, conventionnelles à souhait, spirituelles même (...) Ce n'est que lentement, et à mesure que se déroulait son discours, que commença à poindre, derrière ce qu'il disait, ce qu'il ne disait pas; mais oui, toujours la même histoire! ...

²²⁰ Lacan, *Écrit I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966 : 7

²²¹ Voir les pertinents interpréteurs de Lacan : Michel Dethy, *Introduction à la psychanalyse de Lacan*, Lyon, Chronique Sociale, 1991; Jean Lacroix, *Panorama de la philosophie française contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968; Didier Moulinier, *De la psychanalyse à la non-philosophie. Lacan et Laruelle*, Paris, Éditions Kimé, 1999; M. Borch-Jacobsen, *Lacan. Le maître absolu*, Paris, Flammarion, 1995.

Enfin, au grand effroi de l'orateur lui-même, il apparut que son allocution ne visait qu'à détourner notre attention du véritable discours, celui-là sans paroles, hors paroles et chargé d'un sens que les mots étaient impuissants à traduire. (...) La puissance destructrice de ce discours était inimaginable, et on voyait que cette force, cette force marginale, transportait l'orateur et l'arrachait hors de ses gonds! (109-110)

On y est en face d'un orateur géant qui est muni, rappelons-nous, des attributs diaboliques pour rendre visible la sphère cachée et obscure de notre psyché. Le « véritable discours » de Frédéric « hors paroles et chargé d'un sens » s'avère plus important que les paroles prononcées par lui réellement. Ce discours reste imprononçable puisque les mots issus de nos règles linguistiques sont complètement incapables de rendre la gravité du message plein. Les mots gombrowicziens, ce sont des enveloppes vides, autrement dit, les signifiants lacaniens et non pas des signes qui désignent les objets.

Henri, dans *le Mariage*, s'interroge sur les problèmes linguistiques et présente ses interrogations de manière comparable à l'instance Gombrowicz-artiste qu'on vient de voir. Ecrite en 1936, c'est-à-dire en même temps que les réflexions de Benveniste, de Merleau-Ponty et de Lacan, la pièce gombrowiczienne met en scène la philosophie moderne du langage.

La parole défaillante d'Henri trahi

Le langage, on l'a vu, est un objet de valeur subjective qui permet au sujet d'établir la relation avec l'Autre. Il lui sert de véritable pièce d'identité, d'autant plus que notre sujet est sur scène. Tout au long de la pièce, le personnage principal, Henri, s'interroge sur le mécanisme de son discours car seule la parole, à côté du regard pénétrant, lui donne la possibilité de créer la relation de face à face avec l'Autre. Il se demande alors, comme le narrateur-auteur que je viens de présenter, à qui on parle, dans quel but et quelles sont les limites du langage. Henri sait parfaitement, comme le sujet de la psychanalyse, que le langage, avant de signifier quelque chose, signifie obligatoirement pour quelqu'un.

Ensuite, Henri se montre conscient de la nécessité de l'alternance des formes vides « je » et « tu » de Benveniste que chaque sujet s'approprie lorsqu'il prend la parole. Il sait également que ses paroles, quel que soit l'effort du sujet, ne dépendent que de celui qui les écoute, c'est-à-dire de l'interprétation personnelle de l'Autre, car dans le langage on a besoin de la médiation d'un interlocuteur. Henri déclare:

Henri – (...) Mes paroles sont vaines
Mais vous en renvoyez l'écho, et elles grandissent
Par votre autorité, par l'autorité non de celui
Qui parle, mais de celui qui écoute.
(...)
Je dis des bêtises
Mais vous m'écoutez avec sagesse, et c'est pour
cela
Que je deviens sage. (155)

L'importance de celui qui écoute et interprète le discours énoncé est primordiale, puisqu'il entend ce qu'il veut et non pas ce qu'il devrait entendre, étant donné qu'il est sensible au dire et non pas au dit. Ayant remarqué que la forme est plus importante que son contenu, Henri met en doute toute la valeur significative de la parole en général. Même les bêtises peuvent être entendues comme de la sagesse, c'est-à-dire son contraire. Il suggère que le langage n'est qu'un jeu entre les interlocuteurs, qu'il n'est qu'une récitation, ce que les personnages de la pièce comprennent parfaitement.

Il importe toutefois d'observer qu'en se servant du langage, Henri ressent en soi un pouvoir extrême, les paroles le situent au dessus de tout, même au dessus de son père. Il déclare:

Henri - Que moi seul je dois parler
Je dois parler seul et deviens ainsi comme
Le prêtre de mon père! (119)

Ou encore:

Henri, *sincère*
– Et de nouveau ma parole
Prend un pouvoir extrême quand, ici,
Tout seul, je vous parle. (154)

Le devoir exerce sur l'énonciateur un pouvoir dominant. Henri se sent obligé de parler comme s'il était poussé par une force extérieure, par son pouvoir inconnu et quelque peu magique qui dépasse largement sa propre volonté en tant qu'énonciateur.²²² On s'aperçoit que l'homme poussé par cette magie étrange se trouve dans une situation dramatique et comique à la fois. Dramatique car sans issue, il est dirigé par le mécanisme qu'il avait produit; comique, car sa situation est artificielle, idiote, absurde. Par ailleurs, cette force magique qui pousse le sujet

²²² Il s'agit ici des fragments:

« Henri - O de manière étrange résonne ma voix ». (*Le Mariage* : 119, ma traduction)

« Henri - C'est sans doute bizarre, oh très bizarre que je parle ». (*Le Mariage* : 139, ma traduction)

sans que ce dernier la comprenne et maîtrise, suggère encore une fois une force au-delà du conscient. Henri s'en rend parfaitement compte:

Henri - Je sais que
C'est idiot...
Et pourtant, je dois dire... et en le disant
Je l'affirme...
(...) J'entends ce que je dis moi-même
Et j'entends ce qu'il dit. Je sais très bien
Que ce que nous disons est une comédie pure
Et pourtant, je dois dire que... (198-199)

En utilisant deux verbes modaux: savoir et devoir, Henri exprime dans son discours une contradiction d'un point de vue logique, puisqu'en sachant la valeur négative et ridicule de ses paroles « je sais », il les prononce malgré lui « pourtant, je dois dire ». On comprend alors qu'il agit contre sa volonté comme s'il était possédé par une force étrange qui décide à sa place. Cette force étrange ressentie par Henri se manifeste tout au long de son énonciation.

A présent, il vaut la peine de s'arrêter sur la théorie qui essaie de cadrer les différents phénomènes langagiers. D'après le sémioticien Jean-Claude Coquet, les verbes modaux appartiennent à deux univers séparés: « le savoir, le pouvoir et le vouloir sont requis pour l'identification de l'actant 'autonome' », c'est-à-dire l'actant qui est conscient de son être et de ses actes. Le devoir, par contre « sera considéré conformément à l'optique choisie (...) comme la modalité surdéterminante, indispensable à l'identification de l'actant 'hétéronome' »- c'est-à-dire l'actant qui n'a pas de repères, qui subit, qui ne sait pas juger. Selon Coquet: « L'actant dominé perd donc place sur l'axe du devoir. Il doit exécuter tel ordre, adopter telle attitude, accomplir tel programme etc. »²²³

En annonçant « je sais », Henri se montre plus ou moins conscient de tout ce qui se passe, il est capable de juger, il est, dans les termes de Coquet, autonome. Mais son savoir positif est contrarié par un devoir étrange « et pourtant je dois dire que » et « pourtant je me sens... ». ²²⁴ D'un côté il se montre raisonnable, il sait; d'un autre côté il se sent obligé et il ne sait pas. La modalité du devoir soumet le sujet à son pouvoir et fait de lui un sujet hétéronome, obligé de parler dans le cas en question. Henri, qui reste à l'intérieur de cette modalité, ne décide donc pas. Il perd son autonomie, il est privé de sa fonction de sujet, puisqu'en balançant entre le savoir et le devoir de parler il n'est qu'un sujet limité. Certes, il

²²³ J.C. Coquet, *Discours et son sujet I*, Klincksieck, Paris, 1984 : 11, 59.

²²⁴ Les fragments qui illustrent la même problématique sont nombreux dans la pièce:

« Henri - (...) Je sais que je ne suis pas un vrai Roi
Et pourtant je me sens Roi ». (215)

« Henri - (...) je ne sais pas moi-même ce que je dois faire, mais passons : je suis
au pouvoir et tout doit être selon ma volonté; je domine la situation ». (192-193)

est conscient de choses qui se passent en lui et à l'extérieur de lui, mais il devient quelqu'un malgré sa volonté se trouvant souvent à la frontière de l'autonomie.

Pourtant, je tiens à le souligner, il réalise son vouloir. « Pour être sujet au sens philosophique et sémiotique la personne a besoin de vouloir et de réaliser son vouloir, d'avoir un jugement sur elle et sur le monde » - affirme la linguiste, Magdalena Nowotna.²²⁵ Dans son livre *Le sujet et son identité* l'auteur continue sa réflexion:

L'absence ou le doute autour du vouloir peuvent bloquer le sujet dans son existence ou le réduire à la simple fonction d'objet.²²⁶

A première vue Henri réalise son vouloir normalement, c'est-à-dire il l'affirme dans le but de l'atteindre. Il veut se donner le sacrement du mariage, il veut comprendre la situation dans laquelle il se trouve, il veut découvrir les limites du langage. Sa volonté va même très loin quand Henri au pouvoir ordonne le suicide à son ami, Jeannot (son double). Les paroles récitées déclenchent ici la mort d'un innocent. Henri ordonne:

Henri- (...) Tu dois te tuer et pour la
Seule raison que je le veux. (217)

Ce passage est écrit dans le texte polonais en majuscules, ce qui souligne davantage son importance pour le sujet qui l'énonce. Cependant, le sens exacte de ce message est mal rendu en traduction française, puisque le verbe perfectif et pronominal polonais « *zachciało mi się* » (traduit en français par le vouloir: « je le veux ») signifie plutôt avoir soudainement l'envie, sans participation active du sujet. Celui-ci est exprimé en polonais par un datif « *mi* ». Un exemple est satisfaire le besoin de manger, de boire, de faire ses besoins physiologiques.²²⁷ La volonté exprimée par le sujet est, par conséquent, soumise à une force extérieure qui pourrait mieux être rendue en français par « l'envie m'est venue de... ». On comprend alors qu'Henri n'est pas tout-puissant dans la réalisation de sa volonté, même si cette volonté est pour lui primordiale, car il l'exprime par des majuscules. La force de cette récitation fonctionne alors comme une sorte d'exorcisation magique à laquelle le sujet est finalement soumis.

De plus, dans d'autres passages de la pièce, son vouloir se trouve soit contrarié par un pouvoir négatif, soit soutenu par un mode hypothétique, traduit en français par le conditionnel. L'évocation de « je voudrais » par rapport à « je veux » peut supposer une

²²⁵ M. Nowotna, « Wisława Szymborska » in *Phrématique langage et création* N. 80-81 : 28.

²²⁶ M. Nowotna, *Le sujet et son identité* : Institut d'études slaves, Paris, 1992 : 59.

²²⁷ Les exemples logiques de l'expression polonaise : *zachciało mi się pić* (j'ai soudainement envie de boire), *zachciało mi się jeść* (j'ai soudainement envie de manger), ou encore seul verbe sans complément : *zachciało mi się* - qui sous-entend un besoin physiologique (j'ai soudainement envie d'aller aux toilettes).

impossibilité liée au vouloir.²²⁸ Dans le même sens va « je veux », contrarié par « je ne peux pas » ou encore la phrase répétée à plusieurs reprises dans la pièce: « Ce n'est pas ce que je voulais dire! » (184) où le vouloir est positif, mais son objet échappe au sujet parlant.

Le pouvoir positif concernant le langage se réalise aussi dans la bouche de notre sujet au conditionnel. Comme dans le cas du vouloir, ceci suppose une possibilité de ne pas réaliser ce pouvoir. Dans le même sens va le pouvoir utilisé dans la phrase conditionnelle introduite par « si », qui n'est qu'une supposition.²²⁹ Le seul pouvoir positif à l'indicatif « je peux » dans la pièce concerne les choses sans valeur comme « froncer les sourcils », « lever les bras » ou encore « passer la main » que le sujet affirme pouvoir effectuer non pas pour soi, mais « pour les autres » (222).

Pourtant, ce qui frappe dans la pièce gombrowiczienne, c'est la présence du pouvoir négatif lié au langage.²³⁰ Il va sans dire que c'est déterminant pour déchiffrer l'emprise du langage dans la pièce. « La négation est une manière de prendre conscience de ce qui est refoulé », dit Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale*.²³¹ La négation du pouvoir souligne donc d'abord l'existence du vouloir. La déclaration « je ne peux pas » fait entendre clairement que le sujet voulait choisir librement l'action que l'entendement lui proposait, dans la pièce concrètement le fait de parler « de manière naturelle », « simplement », « normalement » comme le sujet le remarque tout au long de son discours. Il voulait mais il n'a pas pu, empêché par la force étrangère et puissante du langage.

Ce fait devient encore plus clair quand on sait que dans les constructions polonaises: « *jakoś sztucznie mi się mówi* » (les mots artificiels me viennent), « *powiedzenie (...) mnie się przemienia* » (cette phrase (...) se transforme), le sujet parlant n'est qu'en position d'objet (au datif polonais : *mi*, *mnie*). Il n'agit donc pas, mais il subit l'action. Ce sont les mots et les phrases qui agissent. Il est donc un objet au pouvoir des paroles. Alors, selon la théorie

²²⁸ Par exemple:

« Henri - Et puis, je voudrais aussi écouter comment va résonner ce que tu me diras ». (218, mon adaptation)

« Henri - (...) Je voudrais savoir quelle est la portée véritable des paroles?

Quelle est ma portée? » (221)

²²⁹ « Henri - (...) Si tu dis quelque chose de ce genre, d'étrange, moi je peux dire quelque chose de plus étrange encore, et ainsi, en nous aidant l'un l'autre, nous pouvons aller loin... » (219)

²³⁰ Les exemples qui illustrent le pouvoir négatif lié au langage sont nombreux:

« Henri- Pardonne-moi si les mots artificiels me viennent ... je ne peux pas parler de manière naturelle ». (114, ma traduction)

« Henri - Et je ne peux pas parler simplement, car il y a dans tout ça quelque chose de solennel et mystérieux
Tout comme si l'on célébrait une messe! » (119, ma traduction)

« Henri - Je ne peux pas te parler. Je suis gêné... » (152)

« Henri - (...) Je ne peux inventer rien de sage. » (154)

« Henri - Non. Personne ne peut parler normalement avec personne. » (244)

« Henri - Mais cette phrase

A nouveau résonne solennellement et elle se transforme en une sorte de DECLARATION et se noie comme une pierre. » (139, ma traduction).

²³¹ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* I : 84.

sémiotique de Coquet, le sujet énonçant dépourvu du pouvoir positif, étant le simple objet aux mains du langage devient un actant hétéronome.

Or, ces constatations cadrent parfaitement avec le discours psychanalytique selon lequel le sujet ne parle pas, mais ça parle. Ayant réduit le signe au seul signifiant, Lacan propose une vision du langage dans laquelle les signifiants peuvent flotter assez librement pour créer un sens inédit, imprévisible, indéchiffrable. Pris en lui-même, c'est-à-dire séparé des autres signifiants, le signifiant lacanien ne signifie rien. « Lacan ne sépare le signifié du signifiant », nous dit Mikkel Borch-Jacobsen, « que pour mieux souligner son caractère évanouissant, sa radicale inexistence hors de renvois de signifiant à signifiant ».²³² Dans son article sur la fonction de la parole intitulé: « Parole vide et parole pleine dans la réalisation psychanalytique du sujet », Lacan se souvient de la comparaison de Mallarmé qui associe « l'usage commun du langage à l'échange d'une monnaie (...) que l'on se passe de main en main 'en silence' ».²³³ Dans ce sens, la parole fonctionne comme un signe de reconnaissance sans pour autant qu'elle communique quelque chose car le sens, selon Lacan, n'est pas à chercher dans ce que dit le langage, mais dans le fait de le dire, c'est-à-dire dans l'énonciation même, dans la parole. Dans *le Mariage* nous avons l'impression constante que les personnages échangent les paquets sans s'écouter. L'un imitant l'autre crée une sorte de jeu qui consiste à envoyer à l'Autre ses propres paroles, qui ne communiquent rien:

Henri - Mariage?

Le Père - Mariage.

La Mère - Mariage.

Henri - Mariage?

Le Père - Mariage.

Marguerite - Mariage.²³⁴ (143-144)

Parfois les personnages sensibles aux sonorités s'amuse non pas en répétant les paroles de l'Autre, mais en récitant les vers, emportés par leur rime, c'est-à-dire la sonorité des signifiants qui viennent se poser dans la bouche du sujet énonçant, comme ici:

Le Père - Transformé

La Mère - Disloqué

Jeannot - Renversé

Henri - Altéré. (124-125)

²³² M. Borch-Jacobsen, *Lacan. Le maître absolu*, Flammarion, 1995 : 221

²³³ J. Lacan, « Parole vide et parole pleine dans la réalisation psychanalytique du sujet » in *Ecrits I* : 123-143(128).

²³⁴ La récitation continue et le mot « mariage » est répété 10 fois dans ce fragment.

Ces nombreux échos dans la pièce sont sans doute amusants, ils font rire en soulignant l'absurdité du langage, mais en même temps, ils mettent en doute toute communication entre les hommes. Puisque, si l'on répète mécaniquement les paroles de l'Autre sans prêter attention à leur contenu, la pénétration langagière peut devenir profondément dangereuse. L'illustration parfaite de cette situation peut être la scène dans laquelle Henri demande à Jeannot de prononcer les paroles qui le condamnent à la mort, comme il dit, « à titre d'essai » (218), « pour écouter comment résonne (la) voix », pour savoir « quelle est la portée véritable des paroles » (221).²³⁵

Dans cette scène, on est en face de l'expérience personnelle d'un linguiste qui met en pratique son savoir théorique sur la langue. Henri aperçoit qu'en répétant les paroles de l'Autre on est entièrement manipulé, car les paroles déclenchent une sorte de magie que l'homme ne contrôle guère. Ce mécanisme n'est pas seulement un jeu amusant et imprévisible, mais il puise sa force de la sphère obscure, scabreuse et dangereuse de notre personnalité, celle qui échappe à la moindre compréhension et dont la source, d'après Freud, se trouve dans l'inconscient.²³⁶ C'est par le langage qu'on découvre la vérité de l'inconscient.

Profondément déçu par la non-puissance de ses paroles, Henri prévoit une évolution du langage. D'après lui, le futur ne peut qu'apporter un changement pour enfin pouvoir exprimer l'inexprimable. Il dit:

Henri - Ne penses-tu pas que dans mille ans les hommes se parleront tout à fait autrement que nous à notre époque?

(...)

Et que leurs conversations seront incomparablement plus riches? Il y a beaucoup de mélodies que notre registre actuel ne contient pas. (218)

On est en face d'une supposition exprimée par les interrogations. L'avenir, d'après Henri, prépare des surprises au niveau langagier, dont la découverte permettra de résoudre ses mystères. L'homme du futur sera probablement plus sensible à la forme, à la mélodie, il comprendra par conséquent les registres cachés à nos oreilles actuelles, les registres de notre discours plein, refoulé dans l'inconscient probablement. On ressent dans ce fragment une sorte de regret de ne pas pouvoir élucider ces énigmes, de ne pas connaître aujourd'hui les vraies limites du langage.

Ainsi, après avoir ressenti le langage comme quelque chose de puissant et de profondément magique, Henri se compare à un ivrogne qui se noie quasiment dans « cet océan de paroles » qui s'entassent devant lui, qui le « chatouillent ». (177) Cette métaphore

²³⁵ Henri avoue: « les paroles libèrent en nous certains états psychiques... elles nous façonnent... elles créent des liens réels entre nous... Si tu dis quelque chose de ce genre, d'étrange, moi je peux dire quelque chose de plus étrange encore, et ainsi, en nous aidant l'un l'autre, nous pouvons aller loin... » (219).

²³⁶ Je redéfinirai l'inconscient freudien dans la section suivante.

fait voir l'immensité des significations possibles que les mots offrent à celui qui s'en sert. Elles s'étendent à l'infini comme l'océan évoqué. Il importe toutefois de remarquer que cette quantité innombrable de sens est finalement comparée au vide, on peut donc dire son contraire:

Henri – (...)
O vide orchestre ingrat de mon « hélas », tu surgis
de mon vide
et sombres dans le vide. (222)

S'agit-il donc du vide ou de l'infini vers lequel le sujet énonçant avance?

Afin de comprendre cette dualité apparente, il est à remarquer qu'aucun signe du langage n'a de valeur stable, de sens prédestiné sémantiquement. Le mot change selon la forme que l'énonciateur lui donne et selon les circonstances qui accompagnent son énoncé. Par conséquent, il peut exprimer aussi bien l'infini que le vide. Pourtant, le sujet gombrowiczien semble non seulement être privé d'expression, il est complètement trahi par son discours; il est parlé, comme le sujet psychanalytique dans les termes lacaniens. Henri le ressent complètement en confessant douloureusement:

Henri – (...) Chacun dit ce qu'il convient de dire, et non pas ce qu'il veut dire.
Les paroles se coalisent traîtreusement derrière notre dos.
Et ce n'est pas nous qui disons les paroles, ce sont les paroles qui nous disent,
Et elles trahissent notre pensée, qui trahit elle aussi,
Oh, trahison !
Trahison de toujours ! (178)

Henri constate plusieurs choses pertinentes dans ce passage. Premièrement, il remarque que l'objet du vouloir humain concernant le langage est toujours négatif. Les mots se dérobent à la signification et l'homme dit le contraire (discours vide) de son vouloir. Puis, on comprend que le vrai sujet de l'action n'est pas l'homme, sujet énonçant, mais son objet, c'est-à-dire ses paroles. Ce sont elles qui disent l'homme et non pas le contraire, comme on le pense traditionnellement. Finalement, Henri annonce une double trahison qu'il subit. Trahi par ses propres paroles et ses propres pensées, il n'est pas le sujet parlant, mais l'objet parlé. Toutes ces constatations prônent que le sujet parlant gombrowiczien n'est plus ni moins qu'un Cogito langagier lacanien.

Certes, par l'intermédiaire du langage, le sujet énonçant existe. Il essaie de se dire et de dire le monde, mais les mots qu'il utilise ne lui appartiennent pas. Ils font partie du système dont la langue est faite, ils sont vides de sens et disponibles à tous car le sens est une illusion qui se crée entre les signifiants dans le registre symbolique. Les mots trahissent donc et

lâchent le sujet parlant, comme le remarque Henri à plusieurs reprises. L'homme est réduit à la récitation, il est manipulé et parlé, comme un comédien sur scène. Et le résultat de ce pouvoir devient clair dans la pièce quand l'ami d'Henri, Jeannot, après avoir récité sa propre condamnation, se donne réellement la mort.²³⁷ Mais quand le cadavre apparaît sur scène Henri, l'auteur de cette condamnation, confesse douloureusement:

Henri - (...)

Ce cadavre est mon œuvre.

Mais c'est une œuvre incompréhensible,

Ambiguë,

Obscure...

Plus forte que moi

Et qui peut-être n'est pas de moi !

(...)

Non ! Moi je ne suis responsable de rien !

Je ne comprends pas mes propres paroles !

Je ne domine pas mes propres actes !

Je ne sais rien, rien, rien, je ne comprends rien, rien, rien ! (242-243)

Dans le premier temps, Henri affirme être l'auteur de ce drame, il assume sa responsabilité. Mais aussitôt il s'y dérobe en affirmant le contraire puisqu'il considère son œuvre plus puissante que lui-même - son maître. Toutes les phrases négatives qu'Henri prononce dans ce fragment soulignent son impuissance face au langage et face aux actes que le langage déclenche. La dernière phrase, où le mot « rien » est prononcé six fois, résume en quelque sorte la situation dans laquelle se trouve Henri, le sujet gombrowiczien.

Finalement, il est maître de rien, car tout lui échappe. Par l'intermédiaire de la bouche qui parle, l'homme est seulement capable de transmettre sa méchanceté et son diabolisme. Cet échec à la fin suggère fortement que le sujet gombrowiczien, dépossédé de tout vouloir-dire sur soi et sur le monde, ne peut que constater sa position vulnérable par l'expression lévinassienne « me voici ». Il est totalement exposé face à l'Autre dans l'église interhumaine, face à un autre en soi qui se veut diabolique et face au langage qui le trahit et parle. Impuissant de se dire, car le vrai message se masque dans l'inconscient, le sujet gombrowiczien ne peut qu'être perdu, embrouillé et effrayé. Et comme Henri incarne l'instance Gombrowicz-auteur, je peux en conclure que tout écrivain qui se sert de mots doit forcément se trouver dans cette impuissance de s'exprimer, devant ce désastre qui effraie tout

²³⁷ Un autre exemple du transpercement cruel du langage qui provoque la mort d'un innocent se trouve dans *l'Ivonne*, dans la scène du dîner, où les paroles du Roi causent l'étouffement d'Ivonne.

auteur en écriture dont parle Blanchot.²³⁸ En d'autres mots, le « je » qui s'exprime est résistant à toutes les tentatives qui visent à lui montrer la réalité en face.

Dans le sous-chapitre suivant de mon étude, on se penchera sur le concept de la perception ou plutôt du transpercement visuel dans l'œuvre littéraire gombrowiczienne, le concept qui, à côté de la puissance langagière qu'on vient d'exposer, s'avère essentiel dans la position existentielle de face à face.

L'emprise de la perception

Grâce au corps et à ses organes (surtout les yeux et le cerveau), l'esprit humain interprète les stimuli (sensations) pour leur donner une certaine configuration (représentations). La perception est la raison de toutes les expériences, elle est souvent associée à la conscience, elle, considérée en philosophie comme une absolue certitude de moi pour moi. Pour Kant, par exemple, « la perception est la conscience empirique, c'est-à-dire une conscience accompagnée de sensation ».²³⁹ Selon la théorie métapsychologique de Freud, il y a un système perception-conscience « situé à la périphérie de l'appareil psychique, recevant à la fois les informations du monde extérieur et celles provenant de l'intérieur ». L'essence de ce processus se trouve « dans les capacités de recevoir les *qualités* sensibles ».²⁴⁰ En ce système perception-conscience s'inscrivent les traces durables des excitations, des sensations, des images.

En revanche, pour la phénoménologie issue de Husserl et continuée par Merleau-Ponty, « la perception n'est pas une science du monde, ce n'est pas même un acte » mais « une prise de position délibérée, elle est le fond sur lequel tous les actes se détachent et elle est présupposée par eux ».²⁴¹ Autrement dit, le « je pense » (cogito cartésien) est fondé sur le « je perçois » car le monde vécu (subjectif) est à l'origine de toutes les connaissances. Seule expérience faite ici et maintenant et de mon point de vue pourrait donner un sens à une quelconque interprétation. Partant de là, Merleau-Ponty propose une analogie qui se résume ainsi « ce que l'âme est au corps, le *cogito* l'est au *percipio* ». Mais *l'ego percipio* (perçu-percevant) est obligatoirement « un sujet incarné » ou « individué: il voit d'*ici*, *aujourd'hui*, etc. », ce qui veut dire que sa vision ne peut être que partielle et le monde qu'il voit - inachevé et équivoque, comme l'existence même.²⁴²

Gombrowicz, pour qui la conscience est toujours conscience de quelque chose, et l'expérience vécue précède obligatoirement l'expérience connue théoriquement, se met

²³⁸ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980. L'auteur dit « Ce n'est pas toi qui parleras; laisse le désastre parler en toi » (18).

²³⁹ E. Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 1967 : 167.

²⁴⁰ J.Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* : 94-95.

²⁴¹ M. Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Tel Gallimard, 1945 : V (Avant-Propos).

²⁴² Voir, à ce sujet, une brillante analyse de la philosophie française de Vincent Descombes, *Le même et l'autre*, Paris, Editions de Minuit, 1979 : 71-92(75,80).

entièrement dans la même lignée que la philosophie phénoménologique. Pour lui, ce qui compte c'est le vécu de l'homme, c'est-à-dire les sensations réellement ressenties par lui, les sensations provoquées par son plaisir ou par sa douleur. Il avoue:

Pour moi, l'objet dont je prends conscience n'a pas de véritable réalité tant que ma sensibilité ne le ressent comme tel. Ce n'est pas, d'emblée, l'Être-dont-on-a-pris-conscience, mais l'Être ressenti qui importe. Aussi la conscience doit-elle être conscience de la sensibilité, en non point conscience immédiate de l'Être. (*Journal II* : 390-91)

C'est justement la raison de sa farouche critique de la conscience abstraite proposée par Camus, cette « conscience définitive et cosmique » qui ne touche aucunement l'homme qui veut la saisir.²⁴³ Dans ce sens, le sujet gombrowiczien est entièrement *l'ego percipio* de Merlau-Ponty qui se force premièrement de ressentir le monde, puis de le comprendre et de le décrire. Sa description étrange, on le verra, est entièrement dépendante de ses angoisses, de sa méchanceté, de sa honte, de sa perversité bref, de son diabolisme ressenti au fond de son être.

Cependant, n'oublions pas, Gombrowicz est un artiste, alors il entretient forcément une relation très personnelle avec tout ce qu'il aborde, donc aussi avec la philosophie. Il jongle avec ses idées, il s'amuse et renverse les thèses qu'elle propose sans offrir de solution qui aurait pu remplacer les anciens systèmes de pensées.²⁴⁴

En analysant le concept de « l'église terrestre » dans le premier chapitre, j'ai déjà souligné l'importance du regard dans la position de face à face. C'est grâce au regard et à la parole qu'on peut introduire le jeu, le danger et la douleur. L'humain, rappelle Jojo de *Ferdydurke*, est continuellement enserré dans « l'espace resserré et rigide » « qui nous vient des limitations que nous impose un autre homme ». (276) Alors l'Autre, extérieur au Même et symétrique à lui, assassine en sujet toute possibilité de l'existence authentique car il le « charge » par ses propres idées ou tourments, grâce à l'intermédiaire de la bouche qui parle et les yeux qui le regarde et juge. Par conséquent, l'identité du sujet, c'est-à-dire sa manière de penser, de parler, d'agir lui est assignée, rien ne lui appartient personnellement. De plus, le sujet ne s'expose pas volontairement aux yeux de l'Autre mais il est dans une position passive, il est exposé pour être vu et transpercé par l'Autre, comme un objet. Sa position face à autrui a été résumée par l'expression lévinassienne « me voici ».

²⁴³ L'existentialisme ne séduit pas Gombrowicz justement par son côté théorique et objectif, comme si on pouvait faire abstraction de la sensibilité. Voir son *Journal I* : 103, 397.

²⁴⁴ Voir, à propos de la philosophie de Gombrowicz, les textes qui composent le livre *Gombrowicz Filozof*, rédigé et assemblé par F.M. Cataluccio et J. Illg, Kraków, Znak, 1991. Voir aussi l'ouvrage de L. Nowak *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi* (Warszawa, Prószyński i S-ka, 2000); J. Margański *Gombrowicz wieczny debiutant* (Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001); l'article de K. Okopień « Dwie fenomenologie : Husserl i Gombrowicz » in *Wypowiedź literacka, a wypowiedź filozoficzna*, (Wrocław, 1982); M. P. Markowski (2004).

On a souligné également le sentiment d'inquiétude et de honte face aux yeux pénétrants de l'Autre, comme c'était aussi le cas chez Sartre. Le sujet exposé chez Gombrowicz a visiblement peur de dévoiler son intérieur, de se montrer sans masque car le transpercement n'est jamais positif ou innocent, mais, au contraire, négatif et diabolique. Le regard gombrowiczien n'est donc pas un simple moyen de confrontation avec l'Autre, mais c'est un instrument par lequel on soumet autrui pour provoquer sa souffrance. Dans ce sens, la perception du corps de l'Autre s'oppose totalement à la proposition de Lévinas pour qui, par le corps justement (par le visage qui nous regarde et parle) on approche l'infini. L'Autre lévinassien, en s'adressant directement à un moi, le rend responsable de sa vulnérabilité. Dans cette proximité, non seulement le meurtre s'avère impossible, mais le moi devient dépossédé de soi-même, de son égoïsme.

Chez Gombrowicz, à l'inverse, la proximité du visage qui me regarde incite l'angoisse, la haine, la diablerie. Il est même à remarquer, comme Markowski le suggère dans son ouvrage, qu'il ne s'agit guère de visage car le visage gombrowiczien n'existe pas. Dans cette position de face à face, il ne peut s'agir que de masque, puisque l'artifice de l'homme gombrowiczien, dès le début de son origine, lui est naturel, alors ce qu'il porte comme visage est obligatoirement inauthentique et fabriqué.²⁴⁵ Ainsi, pénétré par les yeux de l'Autre, le moi gombrowiczien devient encore plus indifférent, égoïste et cruel à son égard. L'infini lui devient inaccessible et c'est la raison pour laquelle il doit constamment se méfier du « regard étranger » de l'Autre qui fait ce qui lui plaît, tout comme le narrateur du *Journal* se méfie du peintre qui fait son portrait. On y lit que les « yeux attentifs, tendus, presque trop vigilants » transformaient le sujet « en proie » (*Journal I*, 1995 : 554) car ils tentaient de rendre le corps transparent afin de voir le moi intime et sans masque, c'est-à-dire ses pensées intimes, envies refoulées, frustrations.

Le problème devient d'autant plus gênant quand on sait qu'il ne s'agit pas toujours du transpercement visuel direct, mais souvent il y a le recours au voyeurisme. Aussi bien Witold de *Pornographie* que Jojo de *Ferdydurke* qui espionnent leurs proies, qui les épient dans l'obscurité par le trou de la serrure pour percevoir leurs mystères, ne sont qu'un voyeur malgré soi, comme ici :

(...) d'où me venait soudain cette sensibilisation extrême au corps d'autrui ? D'où cette passion de l'épier honteusement, à la sauvette ? (*La Pornographie* : 63)

²⁴⁵ Markowski arrive à la même conclusion que moi, même s'il commence son raisonnement différemment. D'après lui « la gueule ne vient pas de l'extérieur », mais existe dès l'origine du monde, car dès le début, tout ce qui existe est « re-présenté » donc répété, doublé (2004 : 94). Pour moi, le visage n'existe pas, puisque dès le début, l'homme ne peut avoir une relation à soi que grâce à la relation à l'Autre, et l'Autre, on l'a vu, ne peut que déformer, donc attribuer le masque (la gueule).

Comme j'avais, dans la journée, percé une fente dans la porte avec un ciseau, je pouvais maintenant embrasser du regard la partie de la pièce qui m'était jusqu'alors inaccessible. (*Ferydurke* : 249)

Cependant, le voyeur gombrowiczien, qui tâche de transpercer le corps par ses yeux invisibles (car cachés), n'est jamais complètement autonome dans sa démarche.²⁴⁶ Il existe, encore une fois, en tant qu'objet sous l'emprise d'un mécanisme puissant et immaîtrisable. Jojo confesse:

Mais au bout de quelques minutes, ce trou de serrure qui la regardait par mes yeux se mit à la gêner. (216)

Puis, un peu plus tard :

Elle resta une seconde immobile tandis que son regard examinait prudemment, lentement sur les côtés. (255)

Jojo sert ses yeux pour que ceux-ci puissent regarder la jeune fille moderne, le regard de la jeune fille examine la pièce indépendamment de sa volonté de rester immobile. On voit que le sujet est encore une fois réduit à l'objet soumis, un objet exposé et vu. Mais la peur et la honte de regarder et d'être démasqué comme voyeur sont omniprésentes. Jojo confesse en cachette:

J'avais honte de révéler que je voyais. Je ne savais pas si je voyais ce qui était, si je ne me trompais pas, si je ne mettais pas quelque chose de moi dans cet affreux tableau : si j'avais été chaussé, peut-être n'aurai-je pas vu les choses ainsi. Je tremblais à la pensée qu'un regard étranger, celui d'une tierce personne, aurait pu me percevoir avec le reste de la scène et m'incorporer à celle-ci. (386)

La manière de voir et l'objet vu dépendent du sujet qui observe. Jojo suggère même que son champ de vue serait différent si pendant l'observation il avait été chaussé et non pas pieds nus. Il a honte d'être voyeur, il tremble à l'idée d'être découvert et associé à la scène qui se déroule devant ses yeux. Il serait totalement soumis à la gueule que le tiers lui aurait pu assigner.

Mais l'envie d'attraper l'Autre quand il est seul, c'est-à-dire sans règles de la Forme, est énorme. Alors Jojo, « comme un animal en plein *Kulturkampf* » (240), espionne la famille Lejeune quand ses trois membres vont aux toilettes et dans la salle de bain. Il a besoin de voir comment sont les gens quand ils ne se sentent pas exposés aux yeux des autres, quand ils

²⁴⁶ *Ferdydurke* : 213.

pensent être seuls, sans témoins. Il veut attraper sauvagement leur nudité (donc authenticité). De sa cachette, il avoue:

Je me tapis comme dans une jungle, prêt pour l'assaut psychologique, sauvage, inhumainement et trop humainement sauvage C'était maintenant ou jamais: en la surprenant au saut du lit, tiède, mal lavée, mal soignée, je détruirais en moi sa beauté, ses médiocres charmes de lycéenne ! (...) Maintenant, maintenant ou jamais, maintenant qu'elle est la plus faible et la plus débraillée ! – mais elle agissait avec une telle rapidité qu'aucun débraillé ne pouvait s'accrocher à elle. Elle sauta dans la baignoire, ouvrit la douche froide. Ses boucles frissonnaient, son corps nu bien proportionné tremblait, se contractait et peinait sous l'eau jaillissante. Ah, ce n'est pas moi qui la prenais par la gorge, c'était l'inverse ! (242-243)

Une chose pertinente se passe pendant cet espionnage. Jojo s'aperçoit qu'au lieu de découvrir la vérité qui devait se cacher sous le masque d'identité officielle portée publiquement, il voit le masque à nouveau. Ainsi, la maîtresse de la maison, une femme moderne, s'avance vers les toilettes « sachant très bien qu'il ne convient pas d'avoir honte de ses fonctions naturelles » (240). Son mari, petit intellectuel « en vêtement de nuit », ne perd pas non plus sa gueule « si idiotement burlesque, si laidement cynique ». (241) La jeune fille observée dans le fragment cité, se douche sportivement sous un jet d'eau froide sans contrainte et « sans avoir déjeuné. » Jojo, qui épie les membres de la famille Lejeune, n'a rien découvert de nouveau.

De plus, son regard n'intimide pas les sujets espionnés, mais il se sent intimidé par les personnes que lui-même observe. Il se sent vaincu « charogne, charogne, encore raté ». (244) Alors, il change sa tactique et écrit au mur de la salle de bain : « *veni, vidi, vici* » pour que les gens sachent que l'ennemi ne dort pas, qu'il les observe pour mieux comprendre leur identité intime. Il rend clair son espionnage pour déstabiliser le calme, mais ce fait ne change rien finalement. Observée ou non, la jeune fille se comporte normalement sans faire attention aux yeux démasquables de Jojo. Son artificiel (le fait d'appartenir à la classe moderne et consciente) lui est devenu naturel. Ce fait suggère que le voyeurisme n'apporte rien de nouveau. Le transpercement visuel dans la position directe de face à face ou indirecte, réalisée en cachette, apporte le même résultat.

Mais cette constatation propose toute autre ampleur lorsqu'on sait que l'angoisse du sujet peut résulter également de la pénétration visuelle exercée par la nature et par tout autre élément immobile. Le sujet gombrowiczien se sent constamment observé et jugé, non seulement par les humains, mais aussi par les objets et la nature, puisque, comme dit Flor de *l'Opérette*, le mouvement le plus terrible est « celui qui naît de l'immobile ». (66) Dans le *Journal I*, le narrateur raisonne dans le même sens:

J'ai réellement peur de voir apparaître « quelque chose » ... Quelque chose d'anormal, oui, car ma monstruosité s'accroît et mauvais sont mes rapports avec la nature, méchants, relâchés, et ce relâchement me rend accessible « à tout »... Non, ce n'est pas au diable que je pense, mais bien à « n'importe quoi » ... Me fais-je bien comprendre ? Si par exemple cette table cessait d'être table et se changeait en ... Pas forcément en chose diabolique, le diable n'est qu'une des possibilités en dehors de la nature, il y a en effet l'incommensurable. (381)

Certes, la peur de l'incommensurable ou de l'étrange qui se cache en tout homme et tout objet, remplit le sujet gombrowiczien d'angoisse. Selon lui, chaque élément peut soudainement se transformer en quelque chose d'imprévisible, immaîtrisable, voire diabolique puisque le regard est un moyen parfait par lequel on peut faire ce qu'on veut de l'Autre. Mais l'incommensurable, qui effraie l'être réfléchi, ne se trouve pas en tant que tel dans le monde. Il est (ou pas) seulement dans l'esprit du sujet qui perçoit, en d'autres termes, on peut voir ce que le mécanisme subjectif de la perception nous laisse voir, rien d'autre. Ainsi, la « monstruosité » du sujet qui regarde ne laisse que remarquer la peur qui en résulte. Dans cette perspective, on doit s'interroger sur la manière gombrowiczienne de percevoir et décrire la réalité qui l'effraie tant.

Les yeux trompent terriblement

Selon la définition classique de *l'Encyclopédie*, rappelée par le théoricien moderne de la description Philippe Hamon dans son livre *Introduction à l'analyse du descriptif* (1981), la description « est une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes ». ²⁴⁷ Cette définition sous-entend que la fonction première de la description serait de produire le texte, elle devrait toujours être motivée. Le rhétoricien français Molinié, qui reprend une longue tradition rhétorique, considère la description comme un véritable lieu discursif en ce qu'elle est « développement obligé de la narration » qui « peut évidemment servir l'argumentation » mais aussi « peut s'entendre hors de toute visée argumentative. » ²⁴⁸

Cependant, elle est aussi un lieu utile à l'argumentation, à la digression. Hamon propose donc une nouvelle définition:

²⁴⁷ Ph. Hamon *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette Université, Paris, 1981: 9.

Voir aussi, à ce propos, une autre étude de Ph. Hamon, *La description littéraire*, Macula, Paris, 1991, ainsi que le livre de Jean-Michel Adam, *La description*, PUF, Paris, 1993.

²⁴⁸ George Molinié et Michèle Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Librairie Générale Française, 1996 : 130.

Avant de classer le monde (...), la description (...) est réécriture d'autres systèmes de classement. Réticulation textuelle, réticulation du lexique, la description est d'abord réticulation d'un extra-texte (classifications, discours encyclopédiques, vocabulaires spécialisés, texte divers du savoir officiel sur le monde, catégories idéologiques) déjà réticulé et rationalisé. La description est donc le lieu d'embranchement de deux (ou plusieurs) systèmes de classification, le texte et d'autres textes, ce qui la distinguerait de la taxinomie scientifique, qui est réticulation, par le langage, les modèles ou les symboles, d'une empiricité confuse non linguistique.²⁴⁹

La description obéit à des règles précises de construction. Autrement dit, c'est un acte qui consiste à classer et à nommer les éléments que le narrateur perçoit (le lieu, le temps, les circonstances qui accompagnent l'action, la nature) de sorte que les images produites par son discours forment une composition compréhensible pour celui qui le décrypte. Les dimensions que la description atteint sont très diverses, cela peut être, propose Bal dans son article, l'éthique pour « déterminer le juste et l'injuste, le bien et le mal ».²⁵⁰ En se penchant sur les deux descriptions de Nana, l'auteur rappelle « le régime narratif de lisibilité » (151) de Hamon, qui s'avérera également pertinent chez Gombrowicz.

Guidé par l'intime conviction que l'œil est un organe primordial qui initie les sensations, les actes et les décisions qui se produisent, le narrateur gombrowiczien s'en sert pour décrire mais il perçoit et décrit bizarrement. Dès le début de l'œuvre, on a l'impression que les fonctions habituelles de la description ne remplissent pas leur rôle, que le narrateur préfère le récit d'événements. Cette particularité gombrowiczienne a été remarquée pour la première fois par le critique littéraire Bolecki qui, dans son analyse de la prose polonaise dans l'entre-deux-guerres, remarque les points pertinents de la stratégie descriptive dans *Ferdydurke*.²⁵¹ Mon analyse de cette problématique s'élargira aux autres romans gombrowicziens, mais je souscrirai volontiers à ses propos. Examinons, à présent, les points cruciaux.

Premièrement, il est à remarquer que, dans tous les romans, les verbes du type « voir, apercevoir, examiner, observer, témoigner, épier » apparaissent très fréquemment.²⁵² Cela pourrait signaler l'extraordinaire activité de l'œil gombrowiczien qui observe sans cesse la

²⁴⁹ Cette définition de Philippe Hamon est citée par Michel Pougeoise dans *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, Paris, 2004 : 96. L'original se trouve dans l'ouvrage de Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette Université, Paris, 1981.

²⁵⁰ Voir l'article de Mieke Bal « L'éthique de la description » in *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, Textes réunis et présentés par v. Jouve et A. Pagès, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 : 147-157(147).

²⁵¹ Włodzimierz Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestolecu międzywojennym*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław, 1982. Cette analyse a été reprise et enrichie dans l'article de Bolecki « Gombrowicz avait-il des yeux ? » publié in Witold Gombrowicz, *la Revue des Sciences Humaines*, 3 : 85-99. Je me réfère plutôt à ce texte plus récent et en français.

²⁵² Cette richesse sémantique liée à la vue, peut être encore mieux rendue en polonais par de nombreux préfixes possibles dans la langue. Par exemple, du verbe imperfectif « patrzeć » (voir) on peut former: wy-patrzeć, pod-patrzeć, w-patrzeć, przy-patrzeć, za-patrzeć sie, prze-patrzeć etc.; De plus, ce verbe a aussi son homologue perfectif « widzieć » (aussi voir). Toutes ces possibilités sont largement exploitées par Gombrowicz.

réalité qui l'entoure pour la décrire. Cependant, cela n'est vrai qu'à moitié, car cette activité est liée uniquement à la pénétration de l'Autre dans la position de face à face. L'œil qui observe la nature (le plan de la description) est bizarrement paresseux et peu productif.²⁵³ Ainsi, les descriptions gombrowicziennes ne forment aucune unité de composition, ne cataloguent rien, n'argumentent guère. Elles ne sont pas motivées, mais apparaissent gratuitement dans des moments, parfois, les plus inattendus. Le regard du narrateur s'arrête souvent sur les détails sans que le lecteur comprenne les raisons de son choix, comme ici, pour donner un exemple, dans *la Pornographie*:

- En tout cas, si je l'épouse, je ne vais pas couchailler à droite et à gauche.

Le sable. La route. Qui monte.

La vulgarité de ses dernières paroles- pourquoi ? (94)

L'évocation de la route apparaît totalement inattendue dans cet échange. C'est une information gratuite qui déstabilise l'unité de la réflexion concernant tout autre problème.

Puis, cette réalité extérieure, si enfin elle apparaît, elle est réduite aux signes stéréotypés, toujours les mêmes comme « le soleil brille », « le vent siffle », « les oiseaux chantent ». De plus, comme Bolecki le souligne pertinemment, « le paysage stéréotypé » évoqué est un « paysage infantilisé », obtenu grâce aux diminutifs dont le texte gombrowiczien grouille littéralement.²⁵⁴

Deuxièmement, l'instance narratrice réduit volontairement les images exposées à voir en utilisant une certaine stratégie de description. Elle énumère les substantifs, juxtapose les éléments, répète les structures et les mots tout en omettant les épithètes, les adverbes, les propositions relatives et complétives, c'est-à-dire tout ce qui permet de qualifier et déterminer, autrement dit, de laisser voir. Par cette tactique, les faits apparaissent secs, comme séparés de tout et par là - irréels, voire extraordinaires. Cela paraît évident dans le fragment cité plus haut. Regardons aussi le début du *Cosmos*:

Sueur. Fuchs. Moi derrière lui, les chaussettes, les talons, le sable, nous marchons, nous marchons lourdement, terre, ornières, sale chemin, reflets de cailloux brillants, lumière éclatante, bourdonnements, tremblements d'air chaud, le tout noir du soleil, et des maisonnettes, des clôtures, des champs, des bois, cette route, cette marche, pourquoi et comment, ce serait long à dire ... (13)

Cette énumération réduit fortement les images à voir puisqu'elle n'apporte aucune information significative concernant ni l'endroit où se trouvent les personnages du roman, ni les personnes mêmes. Les éléments juxtaposés ne forment aucune unité dans la vision, mais

²⁵³ Cette spécificité est également remarquée par Bolecki dans son article (1995 : 93).

²⁵⁴ Bolecki remarque, à juste titre, que les diminutifs en polonais sont principalement utilisés par les enfants.

suggèrent plutôt le sentiment de lourdeur et de fatigue que la marche sur le sable provoque. De plus, l'évocation dans une phrase, d'une part, de la « lumière éclatante » et de l'autre « le tout noir du soleil » déstabilise l'image à voir. On ne sait pas si l'action se passe en plein jour ou plutôt le soir.

A ce sujet, j'aimerais faire appel à l'analyse de Markowski pour qui l'énumération des choses dépourvues de relations, l'accumulation de substantifs, de participes ou de verbes sans liens syntaxiques entre eux est « une preuve de la décomposition du monde affecté par le démonisme » (2004 : 89). Je souscris encore une fois à cette proposition, soulignant cependant que d'après mes recherches, ce n'est pas le monde en soit qui est démoniaque, mais le sujet qui, tout en essayant de l'esquisser et de l'englober, ne fait que de le décomposer.

Ce doute dans la vision poursuit le lecteur partout car on est en face d'une perception sélective qui ne perçoit que des détails qui l'intéressent, soulignant soit la banalité des faits décrits, soit leur extrême importance dans la conscience (ou l'inconscient) du sujet qui les voit et traduit en mots. La réalité extérieure apparaît tantôt objective et froide, comme ici: « Dimanche, la campagne, la chaleur, une paresse ensommeillée, l'église » (*Pornographie* : 39). Tantôt elle semble bizarre lorsque les éléments les plus réels apparaissent comme fantastiques, grâce au fait que la perception est sélective et déformante. Ainsi le narrateur du *Cosmos* parle du « noir des arbres » qui brillent au soleil (14), Witold est frappé par « ce mélange de jambe et de métal » (18) produit par Léna couchée sur le lit, par « le tournant et la disparition d'un sentier » (26) que le sujet observe etc. Les bizarreries sont partout, un détail en appelle un autre (comme un signifiant lacanien un autre signifiant), créant ainsi des images inquiétantes qui se poursuivent. Derrière chaque mot énoncé s'en cachent des milliers d'autres et le mécanisme de la perception les fait ressurgir malgré la volonté du sujet.

Pourtant Witold essaie de saisir comment ce mécanisme fonctionne. Voici tout un tableau détaillé de ce qu'il observe:

(...) mon regard s'égara (ce n'était pas la première fois, du reste) vers le fond de la pièce ; je buvais du thé, je fumais une cigarette, mon regard abandonna le bouchon et s'accrocha à un clou du mur, près de l'étagère, et de ce clou je poussai jusqu'à l'armoire, je comptai les moulures, puis fatigué et somnolent, je m'enfonçai en des endroits moins accessibles, au-dessus de l'armoire, où le papier peint s'effiloçait, et j'atteignis le plafond, désert blanc; mais cette ennuyeuse blancheur se transformait un peu plus loin, à proximité de la fenêtre, en une zone plus sombre, rugueuse, gagnée par l'humidité, révélant en une géographie compliquée des continents, des golfes, des îles, des péninsules et d'étranges cercles concentriques qui faisaient penser à des cratères lunaires, et d'autres lignes obliques, fuyantes: cela apparaissait par endroits, maladivement, comme une dardre, tantôt brutal et effréné, tantôt orné au hasard de volutes et arabesques, cela respirait une menace infinie, cela se perdait en un lointain vertigineux. Et une série de points dont j'ignorais l'origine: les mouches ?

Probablement pas. Toute la genèse restait mystérieuse. Fixé, absorbé par ces choses et par mes propres complications, je regardais, je regardais sans effort spécial et cependant avec persévérance, et à la fin ce fut comme si je franchissais un seuil Je me trouvais déjà « de l'autre côté ». (*la Pornographie* : 38)

Le regard qui s'égaré, abandonne, s'accroche et transforme des choses vit, encore une fois, sa propre vie. En se promenant d'un objet à l'autre, il forme une réalité mystérieuse et menaçante qui mène le sujet « de l'autre côté » d'un seuil. Il s'agit probablement de la frontière entre le visible et l'invisible, le réel et l'irréel. Cependant, le narrateur semble comprendre qu'un rôle dominant dans sa manière de percevoir joue ses « propres complications », en d'autres mots, les choses semblent dépendre de son inconscient.

Cette caractéristique est parfaitement saisie par Włodzimierz Bolecki qui remarque:

Le fait que le narrateur regarde quelque chose n'a aucune importance puisque sa narration ne nous donne aucune information sur la vision de l'univers. Les éléments décrits se comportent comme les signes attendus d'un décor théâtral, comme une scénographie systématique qui ne convoque pas le sens de vue du lecteur, mais son savoir. (...) On peut alors croire que, dans la conception gombrowiczienne de la prose, d'une part, la description représente une forme inutile de la narration, de l'autre, « l'œil » ne remplit pas son rôle d'organe de connaissance et de relation avec le monde.²⁵⁵

Certes, le lecteur gombrowicien a constamment l'impression que ce ne sont pas les yeux du narrateur qui regardent, les yeux normalement guidés par les émotions et les sens du sujet qui perçoit, mais un mécanisme bizarre auquel le narrateur doit se soumettre. Ainsi, l'instance narratrice peut s'étonner par les éléments les plus banals et les plus connus, comme ici, par la plaine, énième fois regardée:

(...) c'était la même large plaine tant de fois contemplée (...) la même chose que toujours, ce qu'on s'attend d'avance à voir... Et pas la même chose pourtant! Parce que la même chose, précisément! Et inattendu, et inconnu, plus encore, incompréhensible, dirais-je, inconcevable même! (20)

Rien n'est stable ou constant. Même cette plaine familière que le narrateur a vue « tant de fois » dans sa vie. Sa familiarité devient « incompréhensible » et « inconcevable », comme si c'était justement son contraire, c'est-à-dire une chose étrange et jamais vue.

²⁵⁵ Ma traduction de la citation. Voir le livre polonais de Włodzimierz Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław, 1982 : 131.

On observe même une dépendance curieuse dans la manière gombrowiczienne de décrire. Plus la chose est ordinaire et habituelle, plus elle provoque d'étonnement chez celui qui la saisit. L'expression « je n'en crois pas mes yeux », comme le remarque Bolecki, consiste, chez Gombrowicz, à souligner les choses les plus banales, ordinaires, habituelles et non pas fantastiques ou déplacées de leur contexte habituel. Il voit des choses qui n'étonnent personne. Lui seul s'étonne, comme Jojo devant un bâtiment de l'école:

Et voilà nous – non, je n'en crois pas mes yeux ! – voilà un bâtiment bas, l'école. (35)

C'est une perception intérieure, dépendante totalement du mécanisme inconscient en non pas des règles logiques du raisonnement humain qui ne devrait aucunement être étonné par la vue du bâtiment de l'école.

Ce constat ne saurait toutefois délimiter la portée de la perception. Les peintures des portraits physiques et psychologiques sont aussi étonnantes, car la physionomie des personnes apparaît déformée et fragmentaire. Ainsi, on ne voit pas un homme (ou femme) mais les fragments disproportionnés de son corps.²⁵⁶ Voici un portrait:

(...) il semblait avoir déjà éclaté de partout à cause de cette enflure, qui avait fini par lui faire des membres disproportionnés, par épanouir sa chair de tous les côtés à la fois, de sorte que son corps odieusement florissant ressemblait à un volcan de viande jaillissante... Et dans ses bottes de cavalier il étalait des pattes apocalyptiques, tandis que ses yeux semblaient nous contempler du fond de cette graisse comme à travers une petite lucarne. (*Pornographie* : 24)

On ne voit aucunement la réalité du personnage décrit, mais seulement l'impression que ce personnage incite chez le lecteur. Ce qu'on perçoit, ce sont les petits yeux, les pieds énormes et la boule de graisse en train d'exploser. Face à cette image exagérée qui dégoûte fortement la sensibilité esthétique du lecteur, on ne peut que sourire. En vérité, ce n'est qu'une parodie.

Dans la description du prêtre, on ne trouve qu'une accumulation des substantifs liés au sens symbolique de sa personne. Les déterminants s'y répètent à l'infini. Witold décrit:

C'était le prêtre. (...) avec ses gros doigts paysans qui remuaient. Avec sa soutane. Le ciel et l'enfer. Le péché. La Sainte Eglise Catholique notre mère. Le froid du confessionnal. Le péché. *In soecula soeculorum*. L'Eglise. Le froid du confessionnal. L'Eglise et le Pape. Le péché. La damnation. La soutane. Le ciel et l'enfer. *Ite missa est*. Le péché. La vertu. Le froid du confessionnal. *Sequentia sancti* ... L'Eglise. L'enfer. La soutane. Le péché Le froid du confessionnal. (*Cosmos* : 215)

²⁵⁶ Sur la décomposition du corps chez Gombrowicz liée au grotesque, voir l'article de Jerzy Jarzębski « Gombrowicz and the Grotesque » in *Russian Literature* LXII-IV, nov 2007: 441-453.

Le rôle symbolique du prêtre est énorme. Il est « la soutane » qu'il porte, les paroles en latin qu'il prononce pendant la messe, « le péché et la vertu », étant le juge de ces catégories pendant la confession. Alors il n'existe pas comme individu, mais uniquement comme un exécutant de sa fonction sociale et du pouvoir que cette fonction apporte, même si sa vraie puissance sera fortement remise en cause par l'introduction du doigt dans la bouche du prêtre que Witold réalisera plus tard dans le roman. Curieusement, le prêtre ne résistera pas à ce blasphème, comme s'il était impuissant par rapport à cet acte, ce qui signifie que les symboles à respecter ne sont que des produits fabriqués par l'imaginaire collectif dans l'église interhumaine. On peut les insulter et rendre absurdes, on peut les violer, comme Witold le fait face au prêtre catholique justement décrit, Frédéric dans la scène à l'église ou Henri dans son monologue blasphématoire.²⁵⁷

Par le biais de différentes analyses, je peux conclure que la description chez Gombrowicz ne remplit plus sa fonction traditionnelle. La nature, le monde réel se manifestent de façon ponctuelle et très stéréotypée comme si c'était, au contraire, le monde irréel ou magique. C'est d'ailleurs l'impression que le narrateur produit constamment. La fonction poétique de la description, la contemplation de la nature sont également inexistantes ou, si elles existent, ce n'est que pour parodier la réalité. Face au monde humain, la nature est vide, indifférente et moqueuse dans tout son caractère artificiel. Chez Gombrowicz, il n'y a aucune communication émotionnelle possible entre ces deux mondes. Les éléments énumérés, juxtaposés dans la description forment plutôt, comme l'a pertinemment remarqué Bolecki, une sorte de fond du « décor de théâtre, un monde en carton pâte » (1995 : 89) qui existe, mais qui aurait pu aussi bien disparaître, laissant passer l'essentiel sur la scène vide.

Tout cela, en définitive, nous conduit à dire que notre savoir sur le monde est loin d'être complet car il est impossible d'exprimer quoi que ce soit sur la réalité de l'univers. Les paroles lâchent le sujet parlant, faisant de lui un objet parlé. Sa manière de percevoir et de comprendre le lâche aussi, faisant de lui un objet exposé, c'est-à-dire à regarder. Il n'a aucune possibilité de se cacher devant les yeux pénétrants et subjectifs. Même les objets ont la capacité de transpercer le corps du sujet pour le rendre transparent et par là, vulnérable. L'expérience empirique de la perception se rend totalement devant une autre forme de puissance. La question est à présent d'éclairer la nature et le pouvoir de cette force que les freudiens appelle l'inconscient.²⁵⁸

²⁵⁷ Il avoue: « Cela m'avait fait du bien d'introduire mon doigt dans la bouche de ce prêtre, c'est tout de même autre chose (pensai-je) de faire cela à un cadavre qu'à un vivant, et c'était comme si j'avais introduit mes chimères dans le monde réel. Je me sentis plus alerte. » (216) D'ailleurs, cette volonté de rendre artificiel et ridicule le sacré religieux existe fortement dans toute œuvre gombrowiczienne.

²⁵⁸ L'inconscient de Freud que j'évoque, je le comprends comme une volonté obscure et primordiale qui fonctionne d'une façon aussi élaborée que le fait le conscient. (voir ici *Le dictionnaire de la psychanalyse* : 197-199, voir aussi Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Editions du Seuil, 1973 : 32-33). J'ai déjà souligné ce choix.

L'inconscient, le maître absolu

D'un point de vue purement conceptuel, on l'a déjà vu, l'existence humaine chez Gombrowicz est indépendante et autonome, comme dans la conception phénoménologique. Le sujet gombrowiczien peut s'approprier, sans le moindre problème, les paroles de Merleau-Ponty qui disent: « (...) je suis la source absolue », « tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne ».²⁵⁹ Il n'y a donc qu'un seul point de repère pour le sujet et ce point c'est lui-même.

Cependant, on l'a constaté aussi, l'être est soumis au regard pénétrant d'autrui, son existence est étroitement liée à l'existence de l'Autre dans l'église terrestre.²⁶⁰ Il est donc clair que, du point de vue philosophique, le sujet gombrowiczien n'est pas un cogito, au sens cartésien de la découverte de la conscience par elle-même, bien qu'il soit parfaitement conscient de son intérieur et qu'il se batte pour trouver son moi. Bien plus, dans sa recherche douloureuse et quotidienne d'attribuer le sens à tout ce qu'il voit, ressent et analyse, notre sujet est continûment angoissé et soumis à une puissance étrange qu'il ne comprend guère. Dans cette perspective, on l'analysera à travers les propositions freudiennes qui démythifient l'illusion fondamentale du vécu humain.

Lorsqu'on cherche à comprendre la structure profonde de ce moi qui se cherche, il paraît que le psychisme du sujet gombrowiczien se compose de trois niveaux, comparables à ceux de Freud et de la psychanalyse.²⁶¹ Je ne prétends pas pouvoir établir un parallèle exact car, d'une part, l'œuvre gombrowiczienne résiste à toute gueule imposée en continuant sa provocation; d'autre part, la théorie freudienne qui révolutionne par ailleurs la subjectivité reste parsemée de contradictions organisées.²⁶² Je me propose plutôt de suivre quelques points cruciaux afin de mieux saisir les ressemblances et les éventuelles divergences de ce rapprochement.

J'ai eu déjà l'occasion, d'exposer la Forme gombrowiczienne et le concept de « l'église terrestre ». Les conclusions tirées de ces deux concepts suggèrent fortement le « surmoi » freudien dont le rôle, rappelons-nous la définition psychanalytique, « est assimilable à celui d'un juge ou d'un censeur à l'égard du moi ».²⁶³ Cette censure ou une

²⁵⁹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945 : II-III.

²⁶⁰ Ainsi, le concept gombrowiczien de l'église terrestre ressemble au *Mitsein* (*l'être-avec*) de Heidegger, traité dans *Etre et temps* (Paris, Gallimard, 1986 : 119) où le philosophe propose de voir l'être-avec-autrui comme une caractéristique essentielle qui détermine l'être. La « coexistence (*Mitdasein*) » est nécessaire. Ce concept, on l'a vu, s'accorde également avec la proposition de Sartre, exposée dans *L'être et le néant* (Paris, Editions Gallimard, 1943 : 260) : « Autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même ». En ce qui concerne l'apport de Merleau-Ponty sur cette question, voir sa *Phénoménologie de la perception*, de Hegel enfin - voir le rapport du maître et l'esclave dans sa *Phénoménologie de L'esprit*.

²⁶¹ Dans la comparaison, je prends en considération la seconde théorie de l'appareil psychique dans laquelle Freud distingue : le surmoi, le moi et le ça. Cependant, le remaniement de la théorie au cours des années et l'évolution des notions freudiennes provoquent des confusions encore aujourd'hui.

²⁶² Voir J.Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, 1978 : 61.

²⁶³ J. Laplanche et J-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Puf, Presses Universitaires de France, 1967 : 471-473(471). Cette notion (introduite en 1923 dans *Le moi et le ça*) fait partie de la deuxième topique

auto-reproche peut opérer de façon inconsciente. Sa fonction est de dominer, de critiquer et d'interdire. C'est une sorte de code moral introduit de l'extérieur vers l'intérieur par l'autorité parentale, par les règles sociales et morales. Pour rendre la théorie plus imagée, on peut dire que le surmoi prend le moi pour objet afin de le soumettre aux lois à respecter.

Jacques Lacan, qui continue et réinterprète la pensée freudienne, introduit, on l'a vu, le concept capital du « nom du père », employé pour la première fois en 1956, dans le cadre du cas de *L'homme aux loups*. Le père réel est ainsi pointé comme nécessaire à la formation du complexe d'Œdipe. D'après Lacan, dans la structure psychologique du sujet, il y a dès le départ une relation à trois: entre la mère, l'enfant et le phallus (à comprendre comme signifiant du désir de la mère que le père réel peut personnifier ou non). Le père réel en tant que chef de famille ordonne et interdit et un de ces principes est - l'interdiction oedipienne. Mais les lois auxquelles l'enfant doit se soumettre, édictées par le père par la voie du langage, ne sont pas seulement le fait du père réel, mais surtout du père symbolique. « La fonction symbolique - dit Lacan dans ses *Écrits* - identifie sa personne [du père] à la figure de la loi ».²⁶⁴ Cette exigence de soumission à l'autorité paternelle est nécessaire à l'équilibre psychique du sujet qui doit former son surmoi.

Partant de ces prémisses, il est à remarquer que l'autorité paternelle dont il est question chez Lacan se manifeste clairement dans *le Mariage* quand le père d'Henri impose à son fils le respect et surtout quand il interdit à Henri d'embrasser sa femme, c'est-à-dire la mère d'Henri, suggérant clairement la possibilité de l'inceste. La soumission plus large, concernant les lois imposées par la Forme, est à la base du concept crucial de « l'église terrestre ».

La similitude est aussi liée à l'endroit d'où vient la censure. Chez Freud, cela vient de l'extérieur et se dirige vers l'intérieur, car c'est une « intériorisation des exigences et des interdits parentaux » (1967 : 471) dont la formation est corrélative au déclin du complexe d'Œdipe.²⁶⁵ Chez Gombrowicz aussi, la censure qui juge et détermine l'humain vient de l'extérieur par l'épreuve de l'Autre qui introduit sa domination à l'intérieur par sa présence corporelle d'un côté, et de l'autre, par la pénétration aussi bien de son regard que de ses paroles.

Il y a pourtant une divergence importante entre ces deux visions. Dans la proposition freudienne, le surmoi fonctionne comme une sorte d'unité, comme quelque chose de constant car son contenu est plus au moins figé à l'âge enfantin, tandis que la Forme dans « l'église terrestre » impose des règles à chaque fois différentes car dépendantes du jugements des autres. Et parce que chaque interaction entre les hommes se veut unique, le contenu d'après

freudienne.

²⁶⁴ J. Lacan *Écrits* : 278. Voir aussi, à ce sujet, le commentaire de Michel Dethy dans Introduction à la psychanalyse de Lacan (Lyon, Chronique Sociale, 1991 : 63-66).

²⁶⁵ Il faut toutefois souligner que certains psychanalystes, par exemple Melanie Klein, s'opposent à la théorie freudienne, soutenant la thèse selon laquelle la formation du « surmoi » commence dès les stades préoedipiens.

lequel on se juge et s'interdit les choses est nécessairement inconstant, imprévu et par là, fortement dangereux.²⁶⁶

On peut instaurer un deuxième parallèle entre le « ça » freudien et « l'obsessionnel » gombrowiczien, c'est-à-dire cette partie étrange, instinctive et totalement obscure de la personnalité que chacun ressent en soi.²⁶⁷ D'après Gombrowicz, rappelons-nous, des pulsions inconscientes et honteuses peuvent se libérer dans l'obscurité et la solitude, provoquant la honte, menant le sujet vers le danger et la perversité. Tout au long de son œuvre, il dénonce ce côté inaccessible, incommensurable et résolument diabolique (incarné, entre autre, par le personnage de Frédéric) qui échappe à la conscience et dont il faut avoir peur. Il est clair qu'il s'agit d'une énergie immaîtrisable et pulsionnelle que Freud conceptualise dans sa deuxième théorie de l'appareil psychique sous le nom de « ça ».

Le dictionnaire de la psychanalyse de Laplanche et Pontalis définit l'instance de « ça » comme « le pôle pulsionnel de la personnalité; ses contenus, expression psychique des pulsions sont inconscients, pour une part héréditaires et innés, pour l'autre refoulés et acquis ».²⁶⁸ La libido, c'est-à-dire l'énergie sexuelle recouvre une bonne partie du champ pulsionnel, mais non pas sa totalité. Il y a aussi la libido désexualisée ou sublimée, c'est-à-dire un désir qui ne vise pas de façon manifeste un but sexuel, mais se réalise dans l'activité artistique et l'investigation intellectuelle. C'est cette énergie qui pousse le sujet gombrowiczien à s'exprimer, même si finalement cet acte s'avèrera impossible, car les mots, on l'a vu, ne sont que des enveloppes vides dépourvus de signification, car le mécanisme du langage et de la perception dépendent finalement de l'inconscient.

Dans le cadre de la dernière théorie des pulsions, Freud oppose les pulsions de vie, désignées aussi par le terme d'Eros, aux pulsions de mort, désignées par Thanatos.²⁶⁹ Les premières recouvrent les pulsions sexuelles et les pulsions d'autoconservation, les secondes tendent à la destruction des unités vitales afin de ramener l'être vivant à l'état anorganique. Les pulsions de mort seraient d'abord tournées vers l'intérieur pour autodétruire, puis vers l'extérieur dans la pulsion d'agression ou de la destruction. Gombrowicz renversera cet ordre freudien faisant de Thanatos une valeur positive.²⁷⁰ Par ailleurs, l'instance du ça recouvre à peu près les mêmes contenus que l'inconscient dans la première topique freudienne, mais pas l'ensemble du psychisme inconscient car ce dernier est présent également dans les opérations défensives du moi et dans la censure du surmoi.

En évoquant la question de l'inconscient, il me paraît pertinent de souligner la remarque de l'écrivain polonais Bruno Schulz dans laquelle l'auteur saisit parfaitement

²⁶⁶ Ce contenu est imprévisible à condition, bien sûr, d'être négatif.

²⁶⁷ Pour Gombrowicz, l'obsessionnel est la manifestation la plus profonde de la subjectivité et toute la réalité est de « nature obsessionnelle » (*Cosmos* : 11). L'importance du discours du rêve, dans lequel l'inconscient nous fait signe, est aussi fondamentale dans sa pensée. Gombrowicz avoue : « Tout ce qui tient au rêve me fascine et m'excite » (*Journal I* : 525), un rêve est une « décharge des inquiétudes de la journée » (*Journal II* : 47).

²⁶⁸ Laplanche et Pontalis (1967 : 56).

²⁶⁹ Thanatos renvoie à l'aspect mythologique de la pulsion de mort.

²⁷⁰ On verra ce renversement dans le dernier chapitre de cette étude.

l'analogie entre les thèmes élaborés dans le premier roman gombrowiczien et les découvertes freudiennes concernant l'inconscient en psychanalyse. Dans sa critique de *Ferdydurke* en 1938, Schulz affirme lucidement:

L'analogie avec le freudisme apparaît d'elle-même. Mais Freud, après avoir découvert le subconscient, en fit une curiosité psychologique, une île, dont il nous présenta les manifestations incomprises et la logique paradoxale, autonome, comme nettement coupées, séparées par les grilles de la pathologie du courant profond et normal de choses. Or, Gombrowicz a pris justement dans son champ de mire les processus soi-disant normaux et éprouvés, et il a démontré que leur légitimité et leur régularité ne sont qu'illusion d'optique de notre conscience, qui, étant elle-même le produit d'un certain dressage, n'accepte que les contenus qui lui sont adéquats et n'enregistre pas l'élément d'immaturation qui submerge la petite lagune des contenus officiels.²⁷¹

Schulz remarque dans son propos qu'aussi bien la psychanalyse de Freud que l'œuvre gombrowicziennne témoignent que l'ego n'est pas le maître de sa psyché, que le lieu du sens se trouve déplacé de la conscience vers l'inconscient. Certes, ce moi dont ils parlent n'est pas le « ce qui » du Cogito, mais le « ce que » du désir.

Quant à la remarque de Schulz concernant la vision de Freud soi-disant trop scientifique, on doit constater qu'aujourd'hui ces paroles ne sont plus pertinentes, car les neurosciences, qui expérimentent sur l'inconscient (qui relève de l'évidence dans la perception, l'attention, la mémoire, le rêve) reprochent justement à la psychanalyse de ne pas faire ses preuves sur le plan scientifique et de ne pas prêter l'inconscient à l'expérimentation.²⁷² Néanmoins, la différence entre la vision freudienne de l'inconscient jugée trop compliquée, trop abstraite et cette vision appliquée à la vie réelle que propose Gombrowicz dans son œuvre reste, semble-t-il, valable. Telle est du moins l'objectif de l'auteur qui prétend appliquer les concepts abstraits, donc scientifiques et philosophiques, à la réalité, c'est-à-dire dans la vie de ces personnages de fiction.

Pour bien cerner la complexité du psychisme du sujet gombrowiczien, je me propose maintenant de me pencher sur la troisième instance proposée par Freud, l'instance centrale qui se pose « en médiateur, chargé des intérêts de la totalité de la personne » (1967 : 241), c'est-à-dire le moi. Tout d'abord, le moi est soumis à une triple servitude: d'un côté, il est dépendant des revendications du ça, de l'autre, des impératifs du surmoi et troisièmement du monde extérieur. De plus, le moi « n'est pas séparé du ça de façon tranchée, dans sa partie inférieure,

²⁷¹ B. Schulz, *Correspondance et essais critiques*, Denoël, Paris, 1991: 347. Le subconscient veut dire ici l'inconscient, puisque dans ses premiers écrits, Freud a employé ce terme comme synonyme de l'inconscient. Assez rapidement, il rejette ce mot en raison des équivoques qu'il peut favoriser.

²⁷² Voir l'entretien avec neurophysiologiste Pierre Buser «L'inconscient résiste à l'expérimentation », dans la *Recherche* N.391, nov. 2005 : 61-64. On y apprend que les mécanismes fondamentaux aussi bien de l'inconscient psychanalytique, qui ne se prête pas à l'expérimentation scientifique, que de l'inconscient cognitif, qui s'y prête, continuent de nous échapper.

il se mélange à lui », puis le moi représente un domaine plus large que le système préconscient-conscient de la première théorie freudienne. On peut clairement remarquer les mêmes principes chez Gombrowicz, même si les formulations se diffèrent.

Remarquons d'abord qu'aussi bien pour notre écrivain que pour le fondateur de la psychanalyse, la conscience est une donnée essentielle qui reçoit les qualités sensibles pour s'interroger sur le moi et le monde. Cependant, elle n'est ni tout puissante, ni « définitive et cosmique », fixée une fois pour toutes comme, d'après Gombrowicz, le propose l'existentialisme.²⁷³ D'après la théorie métapsychologique de Freud, elle « est située à la périphérie de l'appareil psychique, recevant à la fois les informations du monde extérieur, et celles provenant de l'intérieur. » (967 : 94) Cependant, Freud ne parvient pas à en donner un modèle cohérent, considérant qu'avec le système conscient on entre dans le paradoxe. D'après ses paroles, il s'agit d'« un fait sans équivalent qui ne peut ni s'expliquer, ni décrire [...] ». Cependant, lorsqu'on parle de conscience, chacun sait immédiatement, par expérience, de quoi il s'agit.²⁷⁴

Certes, le mécanisme de son fonctionnement est loin d'être résolu, comme le témoignent de récents travaux en neurosciences où les spécialistes ne peuvent qu'avancer des thèses. Depuis les années 1970, l'étude neuroscientifique de la conscience est devenue une discipline majeure, mobilisant des milliers de chercheurs dans le monde entier, qui se penchent sur les mécanismes perceptuels de base, le fonctionnement de la mémoire, de l'imaginaire, de la conscience autoréflexive.²⁷⁵ Il est fort probable, avance la science d'aujourd'hui, que le mécanisme de la conscience usuelle est de nature cinématographique ce qui veut dire qu'on envisage son fonctionnement comme une série de plans fixes qui s'enchaîneraient entre eux pour un résultat final perçu par chacun de nous comme continu (comme un film). Mais ce n'est qu'une hypothèse. Parallèlement à la science, les philosophies débattent interminablement la même question, proposant des visions très diverses de ce concept.

Toujours est-il qu'aussi bien pour Freud que pour Gombrowicz la question de la conscience se pose de manière comparable. Remarquons encore une fois que tous les deux donnent une priorité dans ce phénomène à la perception. L'écrivain polonais signale clairement cette priorité quand il décrit le mécanisme profondément obsessionnel de la conscience, le mécanisme perçu grâce aux organes sensoriels - les yeux et le cerveau :

(...) parmi l'infinité de phénomènes qui se produisent autour de moi, j'en pique un.
J'aperçois par exemple un cendrier sur ma table (les autres objets présents sombrent

²⁷³ Dans son *Journal*, Gombrowicz oppose sa vision de la conscience à la vision de Camus, on l'a vue, trop théorique : « C'est en vain que Camus veut rendre ma conscience plus profonde. Mon problème n'est pas de la perfectionner, mais plutôt de savoir avant tout jusqu'à quel point ma conscience est à moi » (*Journal I* : 103).

²⁷⁴ C'est un fragment de Freud cité par Laplanche et Pontalis dans *Le vocabulaire de la psychanalyse* 1967 : 95.

²⁷⁵ Voir l'article d'Olivier Sacks « Les instantanés de la conscience » dans la *Recherche* N. 374, avril 2004 : 30-38.

dans le néant). Si je parviens à expliquer pourquoi c'est justement sur le cendrier que mon regard s'est posé (« je voulais tomber la cendre de ma cigarette »), tout est en règle. Si j'ai regardé le cendrier par hasard, sans aucune intention, et que ce premier regard reste sans suite, tout est parfait également. Mais si, ayant une fois posé les yeux sur ce phénomène insignifiant, tu t'arrêtes une seconde fois... malheur ! Pourquoi y revenir s'il est insignifiant ? (...) voilà comment un phénomène se transforme en obsession. La réalité est-elle obsessionnelle par essence ? S'il est vrai que nous construisons notre univers en mettant en relation divers phénomènes, je ne serai pas étonné qu'à l'origine des temps il y ait eu une sorte de mise en relation multiple. C'est elle qui a défini une trajectoire dans le chaos et instauré l'ordre. Dans la conscience il y a quelque chose qui fait d'elle son propre piège. (*Journal II* : 481-482)

On est devant un raisonnement logique qui démontre comment la conscience s'avère en fait impuissante, voire paradoxale. Dans le fonctionnement de son mécanisme, deux situations s'avèrent acceptables selon le narrateur du *Journal*. D'abord, lorsque le regard de l'homme se pose sur un objet insignifiant avec une intention déterminée qu'on peut raisonnablement expliquer, ici, faire « tomber la cendre de la cigarette »; puis, lorsque devant un phénomène sans but précis, le regard s'arrête une seule fois. Le fait de poser les yeux une seconde fois devient suspect car cette action signifie que l'objet, neutre au départ, s'est transformé sans raison en objet important, ayant un sens. Un sens indéfini, certes, mais un sens.

Cette impossibilité d'expliquer pourquoi le fonctionnement de la conscience échappe à la conscience même, pourquoi les yeux s'arrêtent devant quelque chose sans la volonté du sujet, est parfaitement saisie par la pensée freudienne où il est question de paradoxe. Lacan, tout en interprétant la difficulté freudienne, admet également « des propriétés tout à fait spéciales » de la conscience.²⁷⁶ Les questions posées à soi-même témoignent clairement que le narrateur gombrowiczien s'inscrit entièrement à cette proposition psychanalytique. De plus, chose cruciale soulignée dès le début de cette étude, le sujet doute de l'existence d'un monde uniquement immanent, ce qui est aussi suggéré par la constatation à la fin du fragment où il est question d'« une sorte de mise en relation multiple » à l'origine du monde, « une trajectoire » à suivre.²⁷⁷ Il est évidemment impossible de définir précisément la nature de cette trajectoire et son pouvoir réel, cependant il est clair qu'elle fait partie d'un monde

²⁷⁶ Voir ici l'interprétation de Freud par Jacques Lacan dans *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Editions du Seuil, 1978 où Lacan dit : « Freud ne parvient pas à en donner un modèle cohérent, et cela ne tient pas à l'existence de l'inconscient. [...] L'appareil de la conscience a des propriétés tout à fait spéciales, et la cohérence même de son système, la nécessité de sa déduction, fait buter Freud. On ne comprend pas, dit-il, que cet appareil, contrairement aux autres, puisse fonctionner même quand il est désinvesti ». (1978 :163)

²⁷⁷ La définition d'immanence s'oppose à la transcendance. « C'est dans l'immanence que l'homme se réalise. » (*L'encyclopédie philosophique universelle* : 1240).

irraisonnable, au-delà des frontières du connu.²⁷⁸ Cette constatation suggère encore une fois l'existence de l'espace transcendant.

Cependant, tout en paraissant freudien dans le sens évoqué, Gombrowicz bouleverse la conception de la conscience en élargissant le champ de son pouvoir. D'après l'écrivain, l'origine de la conscience pourrait naître aussi dans « l'église interhumaine », c'est-à-dire de l'extérieur, par l'épreuve de l'Autre. C'est que Gombrowicz suppose que la conscience « se forme *entre* nous et non pas de nous » et que le sujet est « toujours au-dessous de sa propre conscience » (*Journal I* : 392). En parlant du héros de Dostoïevski, Raskolnikov, Gombrowicz expose la nature de ce phénomène :

C'est une conscience d'un genre particulier, qui naît et se développe entre les hommes dans un système de reflets où chacun se mire dans un autre. Progressivement, au fur et à mesure que l'état de Raskolnikov se détériore après le crime, il fait des autres ses juges, de plus en plus, et sa faute se dessine et se précise à ses propres yeux, de plus en plus violemment. Mais je le répète, ce n'est pas le jugement de sa conscience, c'est un jugement né d'un reflet, un jugement « de miroir ». (*Journal II* : 81-82)

Dans ce commentaire, il est clairement encore question du pouvoir total que les autres (l'Autre multiplié) ont sur le sujet grâce au fait qu'il les possède dans son intérieur. Cette conscience interhumaine « de miroir », « jugement né d'un reflet » s'avère plus importante que la conscience d'un individu qui, dans ce cas-là, a commis un crime. Ce sont les autres, introduits à l'intérieur de lui, qui dessinent à Raskolnikov, le meurtrier du *Crime et Châtiment*, sa propre action, de sorte qu'il commence à souffrir et à comprendre l'ampleur de son crime.

L'Autre, grâce auquel le sujet peut cristalliser en soi sa propre conscience, enlève en même temps à la conscience son fonctionnement autonome. En d'autres termes, on ne peut la considérer que comme un produit d'un certain dressage interhumain, qui ne représente jamais pour l'humain de la clarté permettant de mieux comprendre le moi et le monde, mais au contraire, l'énigme, voire l'obscurité, comme c'est le cas dans la *Pornographie*, où le narrateur nous décrit la conscience de Frédéric qui incarne, on l'a vu, le diabolisme de chaque humain :

²⁷⁸ Un autre exemple illustrant le piège de la conscience : « C'était un piège sans valeur, stupide... Devant moi deux petites pierres, une à droite, une à gauche, et un peu plus loin sur la gauche la tache crémeuse d'un coin de terre que les fourmis avaient retourné, toujours plus loin sur la gauche une grosse racine, noire, pourrie- le tout sur une même ligne, caché au soleil, cousu dans la lumière, dissimulé dans cet air lumineux. J'allais passer entre ces deux pierres, mais au dernier moment, je fis un petit écart pour passer entre une des pierres et le petit coin de terre retournée, c'était un écart minime, rien du tout... et pourtant ce très léger écart était injustifié » *Cosmos* : 174 -175.

Si sa conscience était aussi dangereuse, c'est qu'il la ressentait non comme une clarté, mais comme une obscurité - elle était pour lui un élément aussi aveugle que l'instinct, il n'avait pas confiance en elle, il se sentait son prisonnier mais ne savait où elle pouvait le conduire. (128)

La conscience n'est pas seulement dépendante des relations interhumaines mais en plus elle est impuissante à donner au « je » du « je pense » un sens quelconque, comme dans la théorie freudienne qui annonce : « la conscience ne nous donne sur nos processus psychiques qu'une vue lacunaire, ceux-ci étant pour leur plus grande part inconscients ».²⁷⁹ Par son côté « aveugle » et « obscure », qui rappelle plutôt « l'instinct », c'est-à-dire la sphère sauvage, inconnue et pleine de surprises négatives, elle peut conduire son sujet là où cela lui plaît, l'utiliser, trahir ou mener au meurtre. Elle emprisonne sa proie (le sujet) sans aucune limite et c'est la raison pour laquelle l'intérieur du moi gombrowiczien ressent en soi l'angoisse constante. C'est l'inconscient, alors appelée par Gombrowicz l'obsessionnel, qui est à la base de chaque vie humaine, dirigeant l'intérieur - le sentiment intime du moi et l'extérieur - la perception de sa réalité. On en est totalement dépendant, c'est notre maître absolu.²⁸⁰

De telles analyses me conduisent à résumer que dans l'œuvre gombrowicziennne le lecteur se trouve constamment confronté à l'appareil psychique de Freud, l'appareil théorique, mais chez lui appliqué à la vie réelle de ses personnages de fiction.

Conclusion

On vient de constater que la conception du langage, telle qu'elle est exposée par Henri en rêve dans le *Mariage* est comparable à la conception présentée par l'instance Gombrowicz-artiste qui resurgit de toute son oeuvre. Grâce à cette analyse, les deux acteurs, mis en parallèle dans le quatrième chapitre, apparaissent ici, encore une fois similaires. Ils dépassent largement leur rôle, étant non seulement artistes passionnés par ses outils principaux, c'est-à-dire les mots, mais aussi inventeurs, manipulateurs et expérimentateurs dans ce domaine. Ils vont au-delà des données connues; on découvre avec eux l'enjeu principal du langage, qui est finalement privé de signification. Ayant doublé leur pouvoir et leur rôle, ils représentent tous les deux une instance nouvelle qui s'avère sujet dans la mesure où elle reste le maître de sa volonté, y compris la volonté d'abandonner la maîtrise de soi. Par le biais de cette conclusion, on peut

²⁷⁹ Laplanche et Pontalis dans *Le vocabulaire de la psychanalyse* 1967 : 95

²⁸⁰ Un autre fragment du *Journal* dans lequel il est question de l'obsessionnel : « (...) l'essentiel de notre vie se déroule en cachette, sans sanction venue d'en haut, dans cette sphère familiale, crasseuse, et l'énergie émotionnelle qui s'y déploie, est cent fois plus puissante que celle dont bénéficie la maigre couche de l'officialité. » (*Journal I* : 488) ; un autre par contre, où il est question de caractère incompréhensif de la conscience : « Une conscience que d'ailleurs il [homme] ressent comme étrangère, imposée, non essentielle ? » (*Journal II* : 392).

considérer le rêve d'Henri comme la métaphore de la création artistique gombrowiczienne, comme sa projection inconsciente.

Or, tout en remplissant son rôle social, tout en déclenchant le jeu, le langage soumet parfaitement l'énonciateur, qui n'est qu'une victime du mécanisme incontrôlable, autrement dit, il n'est qu'un actant hétéronome de la sémiotique de Coquet. Certes, il veut fortement percer le mystère des paroles, il s'y accroche pour le comprendre et enfin exprimer son vouloir, mais son effort n'est aucunement récompensé du fait qu'il n'y a pas de communication possible. Il aperçoit seulement des monologues, c'est-à-dire des échanges de paquets sans signification. Le sujet parlant est nécessairement réduit soit à la récitation de son propre discours, soit au silence. On découvre alors que dans l'énoncé qui se parle seul, aussi bien le sujet gombrowiczien que le Cogito lacanien, sont en face du message de l'inconscient. Le futur devrait apporter un changement positif dans ce domaine, mais pour l'instant, la gravité du message plein reste inexprimable.

On a pu également évaluer l'emprise du regard gombrowiczien qui pénètre physiquement et mentalement l'Autre pour, encore une fois, le soumettre à soi. Face aux yeux d'autrui, l'humain est exposé et vulnérable. Même la nature et les objets ont la possibilité de pénétrer le sujet afin de l'inquiéter et dominer. Le regard gombrowiczien n'est donc pas un simple moyen de confrontation avec l'Autre, mais c'est avant tout un instrument par lequel on le contamine et on lui introduit le diabolisme. Dans ce sens, la perception du corps de l'Autre s'oppose totalement à la proposition de Lévinas pour qui, par le corps justement, on approche l'infini, même si la position du sujet dans les deux cas se laisse parfaitement définir par son expression « me voici ».

Finalement, l'approche psychanalytique nous a permis de comprendre qu'aussi bien le mécanisme du langage que l'expérience empirique de la perception-conscience suivent leur propre voie. La conscience paradoxale et obscure qui se fait piéger par elle-même obéit finalement non pas à la quelconque volonté humaine, mais au mécanisme obsessionnel appelé l'inconscient. C'est justement cette énergie immaîtrisable et pulsionnelle dont il faut se méfier tout au long de la vie qui dirige l'homme dans son parcours humain.

Tout cela, en définitive, souligne parfaitement les limites infranchissables de toute activité artistique. Notre savoir sur le monde est loin d'être complet, car il est impossible d'exprimer quoi que ce soit sur la réalité de l'univers. Les paroles lâchent le sujet parlant, faisant de lui un objet parlé. Sa manière de percevoir et de décrire le lâche aussi, faisant de lui un objet exposé, c'est-à-dire une chose à juger et à être dominé par sa propre production. Certes, le signifiant flottant permet à la pensée symbolique de s'exercer, mais la conscience que l'homme ressent « comme étrangère, imposée, non essentielle » ne garantit aucune certitude.²⁸¹ L'écriture apporte le même résultat que la cure psychanalytique où le sujet décrypte le discours plein, le seul intéressant, mais à cause des règles du langage qui apportent

²⁸¹ Voir *Journal II* : 392.

la castration, ce message n'aura jamais le corps. L'œuvre gombrowiczienne, comme la psychanalyse, illustre le retour de l'inconscient refoulé à la conscience. Tout doit se rendre devant son emprise.

Cependant, la quête gombrowiczienne continue. Partant de la conscience et de l'inconscient du sujet, c'est-à-dire de son existence intime et sensible, je me propose désormais d'examiner son existence extérieure réalisée dans le monde. Par l'intermédiaire de son temps et de son espace, le sujet gombrowiczien tentera de trouver son moi tout en sachant que sa quête, malgré son effort obstiné, est vouée à l'échec. Dans le dernier chapitre de mon étude, il s'agira de démontrer comment le texte gombrowiczien dialogue et déforme les réflexions et constatations philosophiques concernant ces deux paramètres primordiaux et pourquoi ces paramètres ne peuvent pas fonctionner conformément à la théorie, si éminente soit-elle.

Chapitre VI: Les points de repère du moi intime

Introduction

Après avoir exploré le fonctionnement psychique du sujet gombrowiczien, le propos de ce chapitre racontera l'histoire de son existence dans le monde à travers son temps et son lieu.

Certes, le temps et l'espace font partie du cadre nécessaire pour que la subjectivité puisse se produire.²⁸² Le sujet construit le monde subjectif à partir de ses expériences qui, elles, peuvent être reprises grâce à la temporalité. Toutefois le temps n'est pas une ligne, mais un réseau d'intentionnalités; il est vécu par l'homme avant tout découpage qu'on puisse en faire. Le sujet parlant, centré dans le présent, existe en intention au passé comme à l'avenir, selon l'avant et l'après par rapport au moment d'énonciation, affirme la linguistique moderne. Cela a été conceptualisé dans le terme de deixis (le ici et le maintenant), qui délimite l'instance spatiale et temporelle du discours qui dit « je » et qui correspond à un être unique à chaque fois que le discours se produit.²⁸³

Dans *Soi-même comme un autre*, Paul Ricoeur reprend quelques principes philosophiques déjà élaborés dans son travail antérieur *Temps et Récit III*, les principes qui concernent justement cette problématique dans le cadre linguistique. Il dit:

(...) ce que nous désignons du terme « maintenant » résulte de la conjonction entre le présent vivifié de l'expérience phénoménologique du temps et l'instant quelconque de l'expérience cosmologique. (...) Sans date la définition du présent est purement réflexive : arrive maintenant tout événement contemporain du moment où je parle. (...)

Il en est de même du « ici » : il s'oppose au « là-bas » comme étant lieu où je me tiens corporellement ; ce lieu absolu a le même caractère de limite du monde que l'ego de l'énonciation. (...) « ici » est le point zéro par rapport auquel tous les lieux deviennent proches ou lointains.²⁸⁴

La psychologie humaine distingue le temps physique composé des instants quelconques de l'expérience cosmologique, puis le temps humain qui commence avec le « maintenant », c'est-à-dire le moment où l'on est, propre à l'énonciation. A partir de ce présent continu, coextensif à notre présence propre, s'imprime, dans la conscience, le sentiment d'une continuité que nous appelons « temps ». Dès ce moment, on construit des repères temporels

²⁸² Voir cette problématique dans l'analyse sémiotique de textes poétiques polonaises de Magdalena Nowotna dans son livre *Le sujet, son lieu, son temps* (sémiotique et traduction littéraire), Paris- Louvain, Editions Peeters.

²⁸³ Voir E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, 1966 : 253.

²⁸⁴ P.Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Edition de Seuil, Paris, 1990 : 69-70. Voir aussi la même problématique dans *Temps et Récit III*, Paris, Seuil, 1985.

selon l'avant et l'après en répartissant le temps en jours, mois, années, siècles afin de pouvoir remonter à la préhistoire de la civilisation humaine.

La même vision règne en philosophie. Le phénomène du temps est une notion fondamentale qui parcourt toute la pensée humaine depuis Platon. Le temps représente une notion abstraite, bien qu'il soit ressenti par tout sujet réfléchissant comme un écoulement qui est une condition nécessaire de toute expérience. Grâce au temps, le sujet a une reprise des expériences. La conception de l'espace y est liée, car le lieu est également nécessaire pour qu'il y ait une expérience et pour justement percevoir le phénomène du temps. Ce que l'expérience nous donne est toujours un mélange d'espace et de temporalité où on peut considérer le premier concept plutôt comme une extériorité sans succession; le second comme une succession purement interne, sans extériorité.

Le sujet gombrowiczien, qui est à la recherche de son identité, comprend complètement l'importance des points de repère par rapport auxquels il se place, car il y réfléchit sans cesse en se posant des questions dignes tantôt d'un linguiste, tantôt d'un philosophe. Cependant, il n'adopte pas les théories ou concepts modernes tels quels, mais il jongle et dialogue implicitement avec eux en apportant un sens nouveau. Dans ce qui suit, j'examinerai quel sens précisément est mis en jeu et comment cela influence l'instance narratrice gombrowiczienne qui se cherche continuellement. Autrement dit, on y verra comment le texte gombrowiczien, qui réfléchit sur ces paramètres fondamentaux, élargit et déforme les concepts tout en dialoguant avec la pensée de Bergson, de Heidegger, de Kant, de Ricoeur et de Lévinas.

Les paramètres identitaires spatiaux-temporels

Le concept de temporalité est fortement lié au concept de spatialité, non seulement en philosophie. J'ai déjà cité l'article de Bal « Voix/voie narrative: la voix métaphorée » dans lequel il est question d'un concept appelé « voie-e » qui serait la contrepartie spatiale de la « voix-x » dans la narration. Cette métaphore spatiale permet de voir le texte non seulement comme une progression linéaire et temporelle, mais aussi architecturale, c'est-à-dire non-linéaire justement, car c'est ainsi que le lecteur parcourt le texte aussi. Grâce à l'introduction et l'analyse de ce nouveau concept, Bal peut conclure que la temporalité se montre « subordonnée à la spatialité conceptuelle » et que de cette façon la narration se rapproche vers d'autres arts, surtout des arts visuels (2001 : 33).

Ces remarques théoriques trouvent leur résonance dans le texte littéraire. Le narrateur gombrowiczien veut comprendre l'ampleur philosophique de l'espace et du temps. Il essaie de comprendre la continuité du temps, de lier le moment présent d'ici et de maintenant avec le temps éloigné, de jadis et de là-bas. Autrement dit, il veut percevoir le temps à travers l'espace, l'espace qui est un théâtre de notre action mais surtout de notre représentation. Dans *le Cosmos*, Witold annonce:

Je savais que, à *cause de l'éloignement*, il fallait marcher un peu, - qu'est-ce que je faisais ici ?- que, à *cause d'éloignement*, le poids d'ici et d'aujourd'hui devenait immense. Et décisif. (153)²⁸⁵

Dans le passage cité, le sujet réfléchit sur le temps grâce au poids que le mouvement dans l'espace lui cause. La marche dans la nature lui fait apparaître un aujourd'hui « immense » et « décisif » comme si, jusqu'alors, le déplacement se faisait sans l'intervention temporelle. L'évocation d'un « ici » et d'un « aujourd'hui » devenus primordiaux, opposée indirectement à un « là-bas » et à un « jadis » ne paraît pas hasardeuse. Les mots écrits en italique et répétés deux fois en une phrase suggèrent que le narrateur ressent parfaitement la valeur psychologique de ces paramètres qui se croisent constamment. On retrouve le même phénomène dans le second texte cité où Witold remarque:

C'était très difficile, laborieux, de prendre conscience que les choses d'ici et de maintenant se réfèrent à celles de jadis et de là-bas, à trente kilomètres. (218)

Il veut tout pouvoir lier, cependant la continuité des repères n'est pas évidente pour son esprit, comme si le sujet ne voyait que des écoulements différents et juxtaposés dans l'espace. En s'interrogeant comment voir l'ininterruption entre les choses vécues ailleurs et autrefois, et les choses qu'il est en train de vivre maintenant, le narrateur rapproche sa pensée vers le raisonnement bergsonien.

En s'opposant à la théorie intuitionniste de type kantien, qui prônait qu'aussi bien l'espace que le temps sont une propriété du sujet, son savoir immédiat, Bergson révolutionne totalement ces concepts.²⁸⁶ Premièrement, il dénonce le mouvement de la pensée kantienne trop abstrait, trop imprécis. Le réel, d'après lui, doit précéder la méthode afin que la dialectique philosophique puisse finalement le rejoindre. Ainsi, dans sa démarche, il prend pour centre la durée qui est d'abord saisie en nous-mêmes et par nous-mêmes, et seulement après devient la durée de la vie, de la pensée humaine. C'est une théorie qui ne tente pas de déployer le temps dans l'espace. Certes, la confusion de la durée avec l'espace est inévitable, enseigne Bergson, car on ne peut pas percevoir le temps à l'état naturel, mais à travers un voile qui s'appelle l'espace.²⁸⁷

Cependant, la durée ne peut pas être vue comme continuité, comme une suite de coupures spatiales qu'on a, par exemple, au cinéma où le mouvement est produit par la suite des images immobiles. La durée se ressent de l'intérieur comme succession, mais une

²⁸⁵ Les mots en italique sont dans le texte original.

²⁸⁶ Si on raisonne comme Kant, ces deux paramètres ne résultent pas d'une expérience, mais sont une propriété du sujet, son savoir immédiat, ils existent en homme dès son origine, à priori de sa sensibilité.

²⁸⁷ Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, Paris, Quadrige, PUF, 1998.

succession qui n'annule rien et qui récapitule sans cesse. Durer, pour Bergson veut dire changer; par conséquent, la durée en se divisant change constamment de nature. En vieillissant, l'humain porte une charge toujours plus lourde, car dans le présent on conserve et on accumule le passé qu'on peut remonter grâce au souvenir. Il n'y a donc pas « une durée unique, mais autant de durées qu'il y a et qu'on peut imaginer de consciences aux rythme différents ».²⁸⁸ « La durée bergsonienne, finalement, se définit moins pas la succession que par la coexistence », ce qui, par ailleurs, permet à Bergson de formuler une critique de la théorie de la relativité d'Einstein.²⁸⁹

On verra alors que l'instance narratrice gombrowiczienne raisonne dans les mêmes catégories. Pour elle aussi, dans le temps, il y a des parties nettement extérieures les unes aux autres comme le sont les points juxtaposés dans l'espace, ce que le dernier fragment cité esquisse déjà de manière claire. Partant de ces prémisses, je mettrai en relief la durée justement.

Le galop insensé du temps

Le temps, l'important paramètre identitaire du sujet qui cherche à se définir, passe, certes, car le sujet gombrowiczien s'interroge sur le présent daté et il est conscient de son écoulement. Mais comme c'est un repère auquel il est impossible de s'accrocher, l'écoulement du temps provoque le sentiment de la nostalgie. Chaque seconde étant unique, elle apporte quelque chose de nouveau, chaque nouvel instant change le tout en apportant des éléments supplémentaires, de nature hétérogènes. Dans le *Cosmos*, c'est très explicite à plusieurs endroits du texte. Par exemple:

(...) je ne sais plus à quoi m'accrocher, il y en a tant, tant de jours, d'heures, mon Dieu, mon bon Dieu, mon grand bon Dieu, tant de mois, d'années, de secondes (57)

(...) des années, avec les mois, les semaines, les journées, les minutes, les secondes, innombrables, ineffaçables, une montagne de secondes arrosée de mes peines. (110)

(...) grand Dieu, grand Dieu, les années passent... (120)

Le nom de Dieu évoqué dans ces fragments n'est rien d'autre qu'une exclamation exprimant un constat douloureux. De la même façon, les valeurs sémantiques du savoir négatif dans le premier fragment et le substantif « peines » dans le second vont dans ce sens. Le temps y est

²⁸⁸ Voir l'article « Durée et espace, un cours inédit de Henri Bergson » in Magazine littéraire N.386, 2000 : 50-51(50).

²⁸⁹ Voir le livre de Jean-Louis Vieillard-Baron, *Bergson*, Paris, PUF, 1991: 56. Consulter également l'article « Bergson, Einstein et la relativité » in Magazine littéraire N.386, 2000 : 48-49.

présenté comme un repère inconstant, discontinu et dont la fuite apporte le changement. L'inquiétude du sujet tient justement à cette incapacité de concevoir le temps dans sa continuité. Comme Bergson, il ne voit que les morceaux qui le constituent en dénombrant les secondes, les minutes, les années. La fluidité et la puissance de la durée sont parfaitement exprimées par les métaphores animalisantes dans un autre fragment tiré du *Journal* :

Le nouvel an venu de l'Est à la vitesse d'une révolution terrestre m'a rattrapé et s'est emparé de moi à La Cabana (...) Instant dramatique. Que va-t-il arriver ? Que nous réserve l'avenir qui vient de faire irruption ? (...) La venue de l'année nouvelle, c'est le galop, le galop terrible du temps, de l'humanité, du monde, tout file comme pris de folie vers l'avenir, dans une course sans fin dont l'ampleur me coupe le souffle. Et moi, je galopais aussi, mon destin roulait avec fracas d'une année à l'autre et à une minute précise, à une seconde précise, quelque chose s'est passé, même s'il n'y a rien eu : une année a commencé. (*Journal I* : 515)

On est face à une expérience personnelle du narrateur. L'arrivée de la Nouvelle Année représente pour lui un moment dramatique, car elle sollicite la réflexion sur le temps qui passe. Son écoulement impitoyable fait penser le narrateur au galop, c'est-à-dire au mouvement rythmique, rapide et puissant du cheval à travers l'espace. Un mouvement que personne ne peut ni arrêter, ni saisir, mais auquel on est obligé d'assister. On ressent une certaine impuissance du sujet par rapport à cette emprise. Il faut s'y rendre, laissant son destin aux mains du hasard, ce qui provoque de l'inquiétude. Il semble pourtant que cette inquiétude est plus métaphysique que physique, même si le sujet parle d'années et de secondes réelles qui passent. Et cette impression est due au fait qu'au tréfonds de lui-même, le sujet gombrowiczien croit à une force transcendante, c'est-à-dire à l'ordre supérieur et au non-hasard. Ce qu'il constate alors, le temps qui s'écoule, l'angoisse fortement.

Mais l'écoulement du temps n'est pas seulement comparé à la course d'un cheval, il est aussi personnifié. Dans *l'Opérette*, la dernière œuvre achevée de Gombrowicz, le temps devient ni plus ni moins le sujet-même. Il peut dormir et il possède un visage, même si ce visage est difficile à décoder. On y lit :

Flor – (...)

Que nous apportera le temps ? Le temps qui court si vite !

O temps, comment déchiffrer ton visage, temps futur qui dort

Au creux de notre aujourd'hui ?

(...)

L'avenir est un trou noir, le temps une énigme,

L'Histoire n'a pas de visage ! (59-60)

Le temps est une espèce d'immense armée qui galope à côté de chacun, en avant et en arrière en emportant tout sur son passage. C'est une force pleine de surprises, de questions qu'on peut se poser car le futur, par son caractère inconnu, n'est pas envisageable. Les questions rhétoriques de Flor témoignent que le personnage gombrowiczien possède une vraie envie de percer le mystère de l'avenir, il voudrait bien en savoir davantage comme, s'il ressentait la nécessité d'être complété par son existence future. D'où vient ce besoin ?

Premièrement, remarquons que chaque minute passée change non seulement le paysage contemplé, mais surtout la personnalité de l'homme. Et ce changement, chose importante, est permanent. L'existence présente complète à jamais l'existence d'autrefois. On peut même se demander s'il y a des liens réels entre deux états par lesquels l'homme passe pendant son évolution - entre, par exemple, l'enfant d'autrefois et l'adulte d'aujourd'hui. Dans le roman, *Ferdydurke* le narrateur s'interroge sur cette question:

(...) mais quel lien, quelle relation y a-t-il entre le roi de l'apiculture et l'homme privé, entre cet homme et l'adolescent, entre l'adolescent et le garçon, entre le garçon et l'enfant que l'on était encore avant-hier, quelle consolation votre blanc-bec tire-t-il de votre roi ? Une vie qui ne tient pas compte de ces relations et ne réalise pas sa propre évolution sans solution de continuité est comme une maison construite à partir du haut et elle doit inéluctablement finir par une division schizophrénique du moi. (13)

Dans la première phrase, Jojo se demande s'il y a un lien réel entre les identités successives d'une personne et si, par conséquent, l'enfant et l'adolescent sont le même homme. Il est persuadé que la continuité doit exister quelque part, car il en parle dans la deuxième phrase en comparant l'identité de l'homme à la construction d'une maison. D'après lui, aussi bien l'homme que la maison, c'est-à-dire les deux éléments comparés, doivent être basés sur un fondement solide, car autrement la maison s'écroulerait et l'homme deviendrait schizophrène. Cependant, il n'y a pas d'identité unique car, comme chez Bergson, il n'y a pas de durée unique. Chaque instant du temps originaire est lourd de tout le passé et gros de tout l'avenir. En d'autres termes, tout notre passé coexiste avec chaque présent, chaque présent renvoie à soi-même comme passé.

Ainsi, le moi en tant que constance ou permanence n'existe pas dans l'univers fictif de Gombrowicz. Les relations entre les différentes phases de son développement se brouillent, de sorte que l'homme enfant a peu à voir avec l'homme adulte qui est sa propre réalisation. Il y a plutôt une juxtaposition d'identités en non pas de continuité. Pour en saisir les différentes manifestations et conséquences, j'illustrerai cette idée par quelques exemples supplémentaires.

Dans *le Journal*, Gombrowicz situé au présent, c'est-à-dire au moment de l'énonciation, invoque Gombrowicz d'autrefois. Il ressent un désir quasi amoureux, à la Proust, de renouer avec le temps passé et son identité adolescente. Il affirme:

(...) je cherche à faire revivre en moi, fût-il un instant, mon existence ancienne. (...) moi, le Gombrowicz présent, j'invoquais l'autre, mon lointain protoplaste, dans tout le tremblant éclat de sa jeunesse désarmée. (...) j'étais à présent mon propre passé d'alors (...) je connaissais, aujourd'hui, tout le sérieux de la souffrance ridicule alors ressentie, je le connaissais après coup. Et je me souvenais, par exemple, d'un soir où il était allé, lui-moi, en visite chez ses voisins. (...) Mais voilà qu'à peine entré dans le salon, je trouve, au lieu d'admiration, l'apitoiement de mes tantes, les moqueries des cousines (...) Mon pauvre, pauvre garçon ! Pourquoi n'étais-je pas, ce soir-là, à tes côtés ? Pourquoi ne pouvais-je pas entrer dans ce salon et venir me placer derrière toi afin que tu te trouves complété du sens ultérieur de ta vie ? Mais moi- ta propre réalisation - j'étais, je suis à des milliers de lieues, à tant et tant d'années de toi, et j'étais, je suis - assis, si amèrement en retard, ici sur la côte américaine ... (*Journal I* : 169-170)

Dans cette scène, on est en face d'un moi pluralisé par le temps. La mémoire, comme chez Proust dans *A la recherche du temps perdu*, permet au sujet de se plonger dans le passé, de restituer le temps et de se souvenir des événements d'autrefois. Elle lui permet de se voir tel qu'il était jadis, c'est-à-dire maladroit, ridicule, accablé par sa propre honte et douleur, mais elle ne permet pas de ressentir les sentiments du passé, car ils sont complétés à jamais par l'existence présente. Les sentiments d'autrefois s'engloutissent à jamais, car on ressent uniquement au présent.

Par conséquent, le narrateur ressent de la compassion pour son existence ancienne, mais il ne sent plus ni la douleur, ni la honte éprouvées autrefois. Il ne peut que connaître (le verbe apparaît deux fois dans le fragment) c'est-à-dire raisonner « tout le sérieux de cette situation ridicule » qui s'est produite autrefois. Ses questions rhétoriques illustrent un énorme regret causé par le fait que l'existence présente n'a aucune influence sur le passé, ne peut rien y changer. Sa présence d'aujourd'hui est une existence sans utilité, c'est-à-dire « en retard » dans le temps et l'espace, comme il le dit lui-même. En conséquence, le temps d'autrefois chez Gombrowicz ne se retrouve pas comme chez Proust, il s'engloutit dans l'abîme du passé pour toujours, même s'il peut resurgir soudainement grâce à la mémoire du sujet comme dans le fragment analysé.²⁹⁰

La question est à présent d'éclairer comment les souvenirs peuvent se conserver dans la durée si l'homme a de la difficulté à penser une survivance en soi du passé. Il en est ainsi, enseigne le philosophe du temps, Bergson, puisqu'on a l'impression que le passé n'est plus, qu'il a cessé d'être, car on vit le présent et dans le présent. Pourtant, c'est le présent qui n'est

²⁹⁰ Pour Proust, le temps perdu n'est jamais entièrement passé, car il peut se retrouver par l'aptitude du ressurgissement. Gombrowicz s'y oppose. C'est la raison pour laquelle il prononce ces mots : « le passé est sans fond, Proust ment, non, il n'y a rien, absolument rien à faire. » *Journal I* : 169.

pas. Il est actif et utile, mais il existe toujours hors de soi. « Du passé au contraire, il faut dire qu'il a cessé d'agir ou d'être utile. Mais il n'a pas cessé d'être. Inutile et inactif, impassable, il EST, au sens plein du mot: il se confond avec l'être en soi ».²⁹¹ Il s'agit là du paradoxe le plus profond de la mémoire: le passé et le présent n'indiquent pas deux moments successifs, mais deux éléments qui coexistent: l'un qui ne cesse de passer et qui s'appelle présent, l'autre qui ne cesse d'être et qui s'appelle le passé.

Le souvenir, conservé dans la durée grâce à la mémoire, permet parfaitement de saisir la dualité de l'identité, comme on a vu dans le fragment plus haut. Mais il peut également provoquer le sentiment de honte et de haine face à son moi d'autrefois. Dans un autre passage du *Journal*, le narrateur avoue:

(...) la Dualité me fixe ici de toutes parts, réservant un secret aussi lourd que complexe. Tout cela parce que j'ai séjourné ici il y a dix ans. (...) A l'époque (...) suspendu dans le vide, ignorant ce que je ferais dans un mois (...) je me demandais ce que je serais dans dix ans. Voici levé le rideau. (...) Oui, c'est moi. Moi - dans dix ans. (...) Mais tout cela m'a l'air d'un renseignement secret passé à l'autre, celui d'il y a dix ans, et je me comporte comme si lui me voyait. Et je le vois en même temps assis ici, à la même table peut-être. D'où l'atrocité de cette double vision : je la ressens comme l'éclatement de la réalité - quelque chose d'insupportable - comme si je me regardais moi-même dans les yeux. (209-210)

On remarque qu'à côté de la compassion du premier fragment, le face à face du sujet avec son image resurgie du passé apporte en même temps un trouble, une espèce de honte qui se produit réciproquement entre les deux réalisations de la même personne. Le narrateur qualifie péjorativement cette rencontre, elle lui pèse lourdement comme si l'image de soi-même était trop gênante, trop douloureuse aussi. Il a clairement peur de se reconnaître en autrui comme dans un miroir pour découvrir ses propres traits d'autrefois qui, on l'a vu antérieurement, le dérangent fortement. Il méprise quelque peu son identité ancienne, ce qui, par ailleurs paraît paradoxal, sachant la grande admiration face à l'immaturité et face à la jeunesse.

Mais à côté du verbe de perception « voir » apparaît dans ce fragment le verbe de sentiment « ressentir ». En effet, le narrateur évoque ce mot, mais finalement il ne s'agit pas de réactualiser ou de revivre les sentiments d'autrefois comme dans l'œuvre de Proust. Au contraire, le sujet ne peut ressentir que le présent, c'est-à-dire sa situation d'aujourd'hui, la situation de son énonciation. C'est la rencontre « ici et maintenant » avec son incarnation antérieure, possible grâce au souvenir, qui cause ce sentiment de désagrément, de surréel et non pas un événement dont on a fait l'expérience dans le passé.

²⁹¹ Voir Jean-Louis Vieillard-Baron, *Bergson*, Paris, PUF, 1991 : 49-50.

Ce sens du négatif revient encore dans le passage tiré de *Ferdydurke*, où l'un se moque de l'autre comme si les deux images de la même personne n'avaient rien à faire ensemble. Deux étrangers, deux rivaux plutôt que le moi pluralisé par l'écoulement du temps. Mais les conséquences en sont tout de même différentes. Jojo annonce:

Le rêve qui m'avait tourmenté pendant la nuit et réveillé expliquait cette panique. Par une inversion temporelle qui devrait être interdite à la nature, je m'étais vu tel que j'étais à quinze ou seize ans : transféré dans mon adolescence, je me tenais en plein air sur un rocher, juste à côté d'un moulin sur une rivière. Je disais quelque chose, j'entendais ma petite voix de coq, haut perchée, depuis longtemps disparue, je voyais mon nez trop petit dans un visage encore inachevé et mes mains trop grosses, j'éprouvais tout le désagrément de cette phase d'évolution transitoire, passagère. Je revins à moi mi-amusé, mi-effrayé. Il me semblait que, tel que j'étais ce jour-là, à plus de trente ans, je moquais et singeais le blanc-bec mal léché que j'étais jadis, mais que celui-ci me singeait à son tour et avec autant de raison ; bref, que chacun de nous singeait l'autre. Fâcheuse mémoire qui nous rappelle par quels chemins nous sommes parvenus à notre pouvoir présent ! (8)

Il y a plusieurs choses à remarquer dans ce passage. D'abord, l'apparition de l'autre moi provoque, comme dans d'autres fragments, le désagrément et la douleur. Cette fois-ci on est en face d'un adolescent de seize ans, présenté non seulement comme ridicule (on se moque de lui, on le singe), mais aussi comme inachevé, dans sa phase transitoire, c'est-à-dire ni enfant ni adulte, quelqu'un de difficilement situable dans le temps. Deuxièmement, la mémoire, grâce à laquelle on peut remonter dans le temps, permet de percevoir des subtilités, des détails, ce qu'on a déjà aussi remarqué dans les passages analysés. Cependant, dans cette scène, le sujet s'oppose clairement à ce pouvoir fâcheux de la nature qui permet à l'homme de se souvenir. D'après lui, cette « inversion temporelle » ne devrait pas exister, probablement parce qu'elle cause la souffrance et la honte du sujet.

Finalement, et là se trouve la pertinence de ce fragment, les verbes de perception évoqués ici par le sujet jouent un rôle crucial. On y trouve: « voir » (deux fois), « entendre », « éprouver », ce qui souligne l'importance des sens. Mais puisque la remontée du temps chez Gombrowicz ne permet pas de ressentir le passé « à la Proust », où prend alors racine le sentiment éprouvé dans ce passage ? Le sentiment : « j'éprouvai tout le désagrément » qui consiste justement à revivre le passé ?²⁹²

Le problème ne se règle pas facilement. Toujours est-il qu'il s'agit là d'une vision en rêve. Le sujet peut remonter dans le temps pour ressentir le sentiment d'autrefois grâce à cet état spécial qu'on a déjà vu. L'état, je rappelle, qui permet au sujet gombrowiczien d'être non seulement un rêveur, mais également son interprète (ou psychanalyste). Le pouvoir du sujet

²⁹² Pour être plus proche du sens original, il faudrait traduire le verbe polonais « czulem » par « je sentais » en non pas « j'éprouvais » même si l'analyse va dans le même sens.

en train de rêver est incommensurable, nous l'avons vu, de sorte qu'aussi bien Henri dans *le Mariage* que Jojo en rêve dans *Ferdydurke* ressemblent à un metteur en scène qui tient dans ses mains les cordes à manipuler. Par conséquent, il n'y a rien de contradictoire dans la conclusion qui se met en place grâce à ce fragment et qui consiste à dire que le rêve et seul le rêve donne au sujet gombrowiczien la puissance de revivre pleinement le temps passé. Les sentiments d'autrefois peuvent y être revécus, le temps passé se retrouve alors. Par cette mise en parallèle de Gombrowicz et Proust je veux dire que ce qui se retrouve chez Proust grâce au resurgissement de souvenir, chez Gombrowicz ne peut se retrouver que dans le rêve et grâce au rêve.

Afin d'évaluer toute importance des points de repère dans l'univers gombrowiczien, il faut observer encore le temps futur et le temps présent. En ce qui concerne le futur, il reste toujours une énigme, un « trou noir » comme dit Flor de *l'Opérette*, difficile à percevoir et à déchiffrer. On a pourtant un petit accès à son mystère grâce à l'acte littéraire, puisque l'écriture raconte « après coup » comme le remarque le narrateur-auteur du *Cosmos*:

Mais aujourd'hui, après coup; je sais que le plus important était cette flèche, donc dans mon récit, je la mets au premier plan et, d'une masse de faits indifférenciés, je dégage la configuration du futur. Comment ne pas raconter après coup ? Ainsi il faudrait penser que rien ne sera jamais exprimé pour le bon, restitué dans son devenir anonyme, que personne ne pourra jamais rendre le bredouillement de l'instant qui naît ; on se demande pourquoi, sortis du chaos, nous ne pourrions jamais être en contact avec lui : à peine avons-nous regardé que l'ordre naît sous notre regard ... et la forme. (41)

Le moment d'énonciation, c'est-à-dire le moment de l'écriture dans ce cas-là, est en décalage temporel important par rapport au moment pendant lequel l'événement en question s'est déroulé. D'un côté, cela signifie que le futur de l'histoire narrée est nécessairement connu (car vécu) par le narrateur. Ce savoir lui permet d'avancer les éléments (ici la flèche) d'une manière réfléchie pour arriver à ses fins. D'un autre côté, il est impossible de décrire, c'est-à-dire de rendre réel l'instant qui est en train de naître. Le présent est insaisissable, impalpable, inexistant, on ne peut le percevoir qu'« après coup », c'est-à-dire du point de vue du passé, quand il n'existe plus. Il est donc impossible d'exprimer les faits ou les éléments tels qu'ils étaient véritablement, même si on prétend les avoir vécus.²⁹³ S'ils existent dans notre conscience, ils sont obligatoirement déformés, car l'esprit les reconstitue en décalage temporel de manière réfléchie, rangée, opposée au chaos, le vrai entourage du présent. Ceci s'accorde avec les propositions bergsoniennes, qui disent que le présent est actif et utile, mais il n'existe pas, tandis que le passé n'agit plus, mais il ne cesse pas d'être.

²⁹³ L'univers gombrowiczien est totalement inventé. Même les faits réels racontés dans le *Journal*, on l'a vu, n'assurent aucunement la véracité de l'histoire racontée.

De plus, l'acte littéraire se développe au fur et à mesure sans vraiment prendre en compte la volonté de l'écrivain. Un mot appelant un autre fait avancer l'histoire, alors que la soi-disant intention de l'auteur, on l'a vu, ne peut être qu'illusoire.

A présent, on s'interrogera sur le second paramètre identitaire, c'est-à-dire l'espace.

L'idée de l'espace cosmique

Le lieu permanent, immobile, identique à soi assure la singularité de celui qui se veut le même, c'est-à-dire différent de tout autre, un genre à soi tout seul. Seul l'endroit demeure, tandis que les choses ou les êtres ne font que l'occuper. Mais avant d'éclairer cette question dans l'œuvre gombrowiczienne, une chose curieuse est à remarquer. L'espace authentique, que son sujet aspire à trouver pendant sa quête d'identité, n'est jamais lié à un endroit vierge, pur, naturel, loin de la ville, par exemple. Au contraire, il préfère l'espace artificiel, fabriqué par les humains à l'espace naturel que lui offre la campagne, par exemple. La nature ne représente aucunement l'endroit idyllique, mais justement son contraire. Elle effraie terriblement le sujet gombrowiczien qui se place toujours à l'extérieur de son emprise. Dans le *Journal*, on trouve de nombreuses réflexions concernant le caractère anti-naturel de l'homme, sa honte face à l'animal (*Journal I* : 516-517), parfois un véritable espionnage de la nature qui veut, par ses yeux invisibles, percer les mystères humains afin de lui attribuer une gueule, c'est-à-dire de les soumettre à soi.

Dans *Ferdydurke*, Jojo avoue:

L'espace. La terre. Dans le lointain, une vache. Plus loin, un vol d'oies sauvages. Ciel immense. L'horizon bleu dans la brume. Je m'arrêtais à cette limite de la ville et sentis que je ne pouvais pas être en dehors du groupe, des objets fabriqués, de l'élément humain créé par les hommes. Je saisis le bras de Mientus :

-Mientus, ne vas pas par là, revenons. Mientus, ne sors pas de la ville.

Au milieu de plantes et d'arbustes inconnus, je tremblais comme une feuille au vent, arraché d'entre les hommes, et les déformations que ceux-ci m'avaient causées devenaient, en leur absence, absurdes et injustifiables.(295)

Il est évident que l'inconnu fait peur mais, dans ce fragment, il se passe autre chose. Ce passage oppose deux espaces: l'un est naturel, « au ciel immense », l'autre est artificiel, fabriqué par les hommes. Rien d'original, on peut remarquer. Certes, cette opposition est connue depuis fort longtemps. Néanmoins, je voudrais remarquer que la peur du sujet n'est pas la peur d'un citoyen envers la campagne; c'est la peur d'un homme artificiel, (car déformé par l'Autre) qui se sent menacé de devoir abandonner sa déformation. Quitter la ville signifie ici quitter l'artifice et la gueule imposée par les autres dans l'église terrestre, ce qui paraît impossible. Et comme l'artifice est un élément fondateur de la nature humaine, l'homme

gombrowiczien doit remplir son rôle d'éternel joueur. L'artifice fait partie intégrale de son être, de sa condition humaine dans le monde immanent. Dans ce sens, l'espace artificiel et l'identité fabriquée par l'Autre s'avèrent les seuls possibles à accepter. Mieux vaut vivre dans l'espace artificiel avec une gueule fabriquée qu'exister sans visage quelconque à la campagne, d'autant plus que le ciel bleu ne représente aucunement l'espace authentique tant désiré par le sujet. L'espace dans lequel l'identité authentique pourrait apparaître est lié à autre chose. A quoi, précisément ?

Mais d'abord, j'aimerais remarquer un fait qu'on observe tout au long de l'œuvre. L'endroit concret, où le sujet pourrait tranquillement demeurer, quelle que soit la nature de cette demeure, lui est indifférent, il s'en moque en quelque sorte. Le « ici » du sujet gombrowiczien n'est jamais lié à un endroit concret. La présence d'ici équivaut à une présence d'ailleurs, comme le remarque Witold dans le *Cosmos* où il dit: « si j'étais ici, je pouvais être aussi ailleurs, tout se valait » (150), ce qui signifie que l'endroit défini où l'existence d'un être pourrait se réaliser n'est pas lié à une réalité quelconque. Et cela s'avère possible grâce aux capacités extraordinaires de sa conscience qui permet d'abolir les distances spatiales et de laisser le sujet se sentir présent aux plusieurs endroits au même moment. Voir ici, dans ces fragments du *Cosmos*:

(...) cela me permettait d'être à la fois ici et ailleurs, cela favorisait un relâchement. (62)

Mais ils venaient d'une autre planète. Et nous aussi. Notre présence ici était une présence « ailleurs » et cette maison était simplement une autre maison... une autre maison que celle de là-bas. (135)

(...) la maison nouvelle, celle d'ici, dans son terrible isolement que nos cris combattaient en vain, n'avait pas d'existence propre, elle n'existait que dans la mesure où elle n'était pas celle de là-bas. (137)

(...) moi non plus je n'étais pas ici. Mais justement pour cette raison, nous étions ici cent fois plus importants. (153)

On voit, dans ces passages, qu'un ici équivaut un ailleurs, que l'endroit réel, auquel le sujet pourrait s'attacher pour construire son identité, ne joue aucun rôle. Ainsi, on peut se demander s'il existe tout de même quelque chose à quoi le sujet peut tenir et veut tenir. Et la réponse s'avère positive car les textes gombrowicziens, qui décrivent l'espace du sujet, sont parsemés par certains mots qui, grâce à leur haute fréquence, deviennent essentiels pour le sujet. On y

trouve, par exemple, les mots: « planète », « galaxie » ou « cosmos » qui évoquent, par leur signification sémantique, l'immensité, l'infini et l'insaisissable.²⁹⁴

Le passage suivant, tiré du *Journal I*, tout en illustrant encore une fois comment le sujet peut dédoubler l'espace pour se trouver ici et ailleurs en même temps, décrit clairement cet espace privilégié. On y remarque qu'étant face aux arbres, puis, plus tard en train, le narrateur se trouve en Amérique du Sud et au centre du cosmos:

Géographie.

Où suis-je ?

J'ai suivi une dernière fois avant mon départ l'allée d'eucalyptus. Oui, j'étais là, présent, face à ces arbres, (...) au milieu de choses parfaitement distinctes. (...) Mais en même temps, j'étais en Amérique du Sud. Où est le nord, l'ouest, où est le sud ? Où suis-je par rapport à la Chine, ou bien à l'Alaska ? (...) Je persévère malgré tout, je continue à avancer : non plus sur l'allée maintenant mais dans le cosmos ; homme suspendu dans les espaces astraux. Le globe, lui-même suspendu, peut-il assurer un terrain ferme à mon pied ? Me voici dans un gouffre sans fond, au sein même de l'univers. (...) J'écris cela dans le train qui m'emporte vers Buenos Aires (...) et je me trouve en même temps là-bas, au centre du cosmos. (427-428)

Les questions rhétoriques posées dans ce fragment ne sauraient être plus explicites. Il s'agit de se situer géographiquement par rapport aux quatre points cardinaux pour trouver son lieu, comme le dit le narrateur: « un terrain ferme » à son pied. Le sujet désire fortement de trouver ses points de repère et sa place dans le monde, comme il le remarque lui-même: « au milieu de choses parfaitement distinctes », c'est-à-dire concrètes, réelles. Néanmoins, au fur et à mesure qu'il avance dans son discours, le champ lexical de son énoncé perd son caractère concret et commence à évoquer son contraire, c'est-à-dire l'insaisissable et l'immensité de l'espace. Les points de repère disparaissent et le sujet se trouve tout d'un coup au centre du cosmos, suspendu dans le vide. Cependant, le sujet n'indique aucunement s'il ressent ce déplacement soudain, possible grâce aux capacités de sa conscience, comme positif ou pas. Il ne fait que remarquer le phénomène.

La scène de l'église dans la *Pornographie*, déjà plusieurs fois analysée, est, dans ce sens, plus riche en signification. On y remarque non seulement comment l'espace limité et concret d'une église se transforme en espace cosmique de l'univers ce qu'on vient de voir, mais aussi quel effet cela produit à l'intérieur du sujet qui vit ce déplacement. Witold raconte:

L'église n'était plus une église. L'espace y avait fait irruption mais un espace cosmique déjà et noir, et cela ne se passait même plus sur terre, ou plutôt la terre se transforma

²⁹⁴ Le roman intitulé *Cosmos* est tout entier imprégné par l'insaisissable et l'inconnu.

en une planète suspendue dans le vide de l'univers, le cosmos fit sentir sa présence toute proche, nous étions en plein dedans. (...) Nous n'étions donc plus à l'église, ni dans ce village, ni sur la terre, mais - conformément à la réalité, oui, conformément à la vérité - quelque part dans le cosmos, suspendus avec nos cierges et notre lumière et c'est là-bas, dans l'espace infini, que nous manigancions ces choses étranges avec nous et entre nous, semblables à des singes qui grimaceraient dans le vide. C'était là un jeu bien particulier, quelque part dans les galaxies, une provocation humaine dans les ténèbres, l'exécution de curieux mouvements et d'étranges grimaces dans le vide. Cette noyade dans l'espace s'accompagnait pourtant d'une extraordinaire résurgence du concret, nous étions dans le cosmos, mais comme quelque chose d'irréremédiablement donné, de déterminé dans les moindres détails. (34-35)

A première vue, cette scène appartient au genre de la description d'un émerveillement demi conscient face à la présence divine qui établit l'ordre à l'église. « Le paysan redevenait paysan, le seigneur - seigneur, la messe - messe, la pierre - pierre et tout retournait à soi » (32), raconte le narrateur du roman. Et cette atmosphère particulière, produite par la sonnerie de clochette, le prêtre, l'encensoir, le chœur et l'ordre, donne envie de prier, même à un incroyant comme Witold ou Frédéric.

Cependant, l'agenouillement de Frédéric est loin d'être religieux. Cette profanation provoque que le sens établi commence à s'échapper et, par conséquent, les hommes apparaissent comme des créatures sales et dépouillés de tout style, bref « nus comme des postérieurs » (34). Puis, l'espace de l'église s'effondre devant notre sujet faisant apparaître le cosmos noir, vide et infini. Et dans cet espace étrange, on trouve l'homme suspendu qui fait des gestes bizarres et qui grimace dans le vide comme un singe.

Cette comparaison, une fois de plus, met en scène le caractère fabriqué de l'homme qui, comme un animal, imite les grimaces apprises pour se faire comprendre. Cependant, face au vide du cosmos nos gestes apprises, qui symbolisent notre nature forcément artificielle, n'ont aucun sens. Elles deviennent les gestes tragiques sans signification quelconque, ce qui est peu flatteur pour l'humain. Mais le langage nous produit aussi une autre image pertinente pour ce travail. Remarquons, de manière insistante, qu'en face de l'espace infini du cosmos on trouve l'image de l'homme « déterminé dans les moindres détails ». Cette image suggère que dans l'espace concret et limité, tel une maison ou un jardin, l'identité humaine ne peut être qu'artificielle, donc forcément indéfinie, car il y a un nombre infini des gueules que les autres peuvent nous imposer. En revanche, dans l'espace cosmique, sans Forme, l'homme resurgit concret et donné. Peut-on donc considérer le vide gombrowiczien comme un espace authentique tant cherché par notre sujet, l'espace sans artifice imposé par la Forme et par l'épreuve de l'Autre ?

C'est un diagnostic très séduisant, car l'apparition du néant (ou du vide) dans l'œuvre gombrowicziennne apporte clairement une connotation positive, déjà remarquée dans le

deuxième chapitre.²⁹⁵ Par cette constatation, je m'oppose aux propos de Markowski pour qui le cosmos gombrowiczien « inhumain et douloureux » est « dépourvu de sens et de relations ».²⁹⁶ D'après mes analyses, c'est précisément le contraire. L'espace du vide représente une sorte d'espoir, une possibilité de sortie d'une existence douloureuse et angoissante, mais il reste à cerner en quoi consiste précisément son caractère libérateur.

Le néant fascine

Dans toute la philosophie jusqu'à Heidegger, le néant a été considéré comme une contradiction dialectique de l'être, puisque il semblait impossible de réfléchir l'inexistence d'une chose (son néant), avant de concevoir la chose même. Il fallait d'abord avoir quelque chose pour pouvoir penser son manque et voir le vide, c'est-à-dire la fin de sa manifestation. Pour Bergson, par exemple, la finitude n'est pas inscrite dans la durée, au contraire, la durée c'est la vie, l'élan vital, la liberté créatrice. Il y a, pour lui, une impossibilité à penser le néant. L'idée du néant, comme abolition du tout, lui paraît aussi absurde que celle d'un cercle carré.

Selon Heidegger, au contraire, d'abord il y a le néant, après l'être. La mort, qui représente la fin d'un être, l'anéantissement de son existence, doit être toujours présente à l'esprit de l'homme heideggerien puisque, d'après lui, c'est la source de tout sens et de tout non-sens, il n'a pas d'autre signification qu'être-pour-la-mort dans le monde où règne l'abandon et la cruauté.²⁹⁷ Ainsi l'être heideggerien existe pour la mort et sa seule émotion c'est l'angoisse de ne pas être là un jour, l'angoisse qui ne quitte jamais sa conscience et qui se manifeste comme l'expérience du néant. Le néant est ainsi pensable dans la mort. Mais l'être de Heidegger (*Dasein*) en est essentiellement tragique et malheureux, contrairement à l'être gombrowiczien qui éprouve une sorte d'émerveillement devant le vide tout en partageant l'angoisse de l'être heideggerien face à la cruauté du monde et à la souffrance qui en résulte.

La vision gombrowiczienne de la mort s'approche plutôt vers la conception d'Emanuel Lévinas pour qui la mort, même si elle est un anéantissement, elle est encore plus profondément caractérisée par son inconnu, son énigme. D'après ce philosophe il n'y a aucune certitude que la mort n'est rien d'autre que rien. Cette position plus optimiste vient du fait que Lévinas voyait la cruauté du monde non pas comme une condition inévitable, à la Heidegger, mais comme une irruption qui peut se produire dans le monde de la jouissance originelle. La pensée de Lévinas s'oppose aussi totalement à la pensée heideggerienne dans le

²⁹⁵ J'utilise le terme du « néant » dans le sens philosophique du vide parfait, c'est-à-dire comme une abolition positive, antérieure à l'être, « condition qui rend possible la révélation de l'existence comme telle du *Dasein* » de Heidegger. Voir *L'Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques* (1990 : 1738).

²⁹⁶ Voir Markowski (2004 : 140).

²⁹⁷ Voir Martin Heidegger *Etre et Temps*, Gallimard, Paris, 1986. Le temps comme référent ne peut être pensé aussi qu'à partir de la mort, puisque seulement à partir de la finitude originelle il peut y avoir, derrière le temps linéaire, un temps plus profond, originaire.

sens originaire des concepts en question, autrement dit, pour Heidegger on pense le temps à partir de la mort, tandis que pour Lévinas on pense la mort à partir du temps. Kant, par contre, passant au plan pratique, voyait dans la mort un espoir à priori; pour lui, l'homme devait se comporter comme si l'âme était immortelle et comme si Dieu existait.²⁹⁸ S'agirait-il du même espoir chez Gombrowicz ?

Aucune réponse ne saurait être satisfaisante, cependant la thèse de la perspective de trouver un être transcendant, inconditionné et Absolu, paraît improbable. Notons pourtant que ce contact immédiat avec la mort, qui nous fait signe de l'espace vide du cosmos, offre au sujet l'espoir d'accéder à une existence authentique. C'est un espace qui arrête l'existence artificielle imposée par la Forme et l'épreuve de l'Autre, autrement dit, le néant tout en cessant la souffrance du monde sensible fascine le sujet par son caractère puissant, totalement inconnu et libérateur.

Par ailleurs, la mort physique ne représentait jamais pour Gombrowicz le problème essentiel de l'homme, mais plutôt la vieillesse « cet aspect de la mort que nous éprouvons chaque jour » annonce le narrateur du *Journal*.²⁹⁹ Néanmoins, le vide qui s'étend devant le sujet à l'église inspire visiblement deux sentiments qui se contredisent. Après l'effondrement de l'ordre établi pendant la messe, le sujet remarque:

Et ... ah, quel triomphe ! Quelle victoire sur la messe ! Quelle fierté ! Comme si cette liquidation représentait pour moi un terme depuis longtemps souhaité: enfin seul, tout seul, sans personne et rien sauf moi, seul dans les ténèbres absolues... j'étais donc parvenu à mon extrême, j'avais atteint les ténèbres. Amer le terme, amer le goût de la victoire et amer le but ! Mais c'était fier, vertigineux, marqué par la maturité impitoyable de l'esprit, enfin autonome. Et c'est aussi épouvantable et, privé de tout appui, je me sentais en moi comme aux mains d'un monstre capable de tout faire, de tout faire, de tout faire avec moi ! (35)

Voyons de plus près ce qui se passe au juste dans cette scène. L'espace infini des ténèbres, que Witold découvre après l'effondrement de l'espace concret, conduit le sujet au fond de soi-même. L'abandon de la Forme qui s'y produit lui offre l'authenticité et l'autonomie tant désirées. Alors, c'est le moment de la joie et du triomphe, le sujet existe enfin sans gueule imposée par l'Autre. Il s'y reconnaît comme un être libre et « autonome », même s'il est impossible de définir son identité nouvelle. Il importe toutefois d'observer une disjonction entre les exclamations de triomphe, d'arriver à n'exister que pour soi: « enfin seul, tout seul, sans personne et rien sauf moi », et le résultat amer que cette victoire provoque, étant « épouvantable » et privant le sujet « de tout appui ». D'où vient cette contradiction ?

²⁹⁸ Voir l'ouvrage de Popkin en Stroll *Filozofia*, (Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo, 1994) et le livre de Kemp *Levinas, une introduction philosophique*, Paris, Encre marine, 1997.

²⁹⁹ *Journal I* : 91.

Elle tient tout simplement à la conception du moi gombrowiczien. On a déjà constaté que dans toute situation d'isolement, quand le sujet est face à face avec son propre moi, comme dans la situation justement mentionnée, surgit immédiatement un autre côté de sa personnalité qui fait peur au sujet par son caractère immaîtrisable, effrayant et profondément obscur. Au centre de son espace privé, le sujet ne contrôle absolument rien, son intérieur lui est aussi incompréhensible que l'extérieur. Il s'y sent emprisonné et effrayé comme, il le dit lui-même, « aux mains d'un monstre » triplement capable de lui causer des horreurs. Alors, l'effondrement de l'espace concret qui fait ressurgir le vide permet au sujet, d'un côté, de triompher, d'exister comme un être authentique, c'est-à-dire sans artifice. Il ressent alors un soulagement libérateur. Mais d'un autre côté, le sujet éprouve le sentiment profondément négatif, étant face à face avec sa monstruosité angoissante. Il y a en lui un pervers dont il faut avoir peur, un pervers qui, à l'église, s'inclinera devant un jeune homme, Karol, faisant de lui une divinité. Dans cette scène symbolique, Witold frôle la mort dans l'espace du néant, mais reste encore fortement attaché au charnel terrestre. Il est donc encore incapable de renoncer au monde immanent pour trouver la paix au-delà.

La même problématique apparaît dans la scène du *Journal II*, sur le pont du navire qui quitte l'Argentine pour rejoindre l'Europe. La perception du vide y prend une apparence plus concrète, plus fascinante encore que dans la scène à l'église, par son côté physique justement. Le narrateur, qui observe la mer, reste fasciné devant l'immensité du vide qui s'étend devant lui:

C'était le désert. Infini de ce vide ardent, bouillonnant, jaillissant, indiscernable, insaisissable, gouffre fait de mille remous et tourbillons, là-bas autant qu'ici identique Et plus loin, plus loin, le plus loin possible, c'est en vain que je tends mon regard jusqu'à la douleur, rien, non, on ne peut rien distinguer, derrière le mur de la nuit tout va en se versant, déversant et renversant sans trêve ni répit, en noyant, fondant et dissolvant tout.... Et derrière les ténèbres, là en bas, il n'y avait, je le savais, rien que masse informe et liquide, mouvance, devant moi espace sans consistance, et là-haut un ciel qui s'étoilait d'essaims innombrables, ciel indiscernable, insaisissable. (...) moi, tourbillon et chaos dans ce chaos, sans lieu ni mémoire, ballotté par des passions et des douleurs inconnus – comment, dites, peut-on à quelque vingt années de distance n'être rien de plus qu'eau bouillonnante, étendue vide, nuit noire, ciel incommensurable ... n'être rien qu'un élément aveugle, et sans pouvoir aboutir à rien en soi-même ? 329-330

La description du vide dans ce fragment renvoie à des perceptions visuelles, à des mouvements concrets. Le lecteur se trouve devant une force aveugle dont le caractère

indiscernable crée une sorte de magie.³⁰⁰ On veut la voir, saisir, comprendre, cerner, goûter à elle, d'où ce besoin de tendre le regard jusqu'à la douleur, ce besoin de percer les ténèbres de la nuit. « La masse informe », dont il est question, séduit profondément le sujet, elle lui donne aussi un accès à soi-même, puisque elle représente une sortie des systèmes sociaux. L'homme y est en face de soi, en face de sa liberté, ce que le narrateur du *Journal* constate vers la fin du fragment. L'espace vide lui permet de s'approcher vers son authenticité, il s'y reconnaît, même si cette reconnaissance n'est guère concrète, car le sujet se définit comme un « chaos », dépourvu justement de l'espace et du temps, comme un rien. Les comparaisons qu'il utilise soulignent clairement son caractère charnel lié au terrestre, c'est-à-dire aux passions et à la douleur que ces passions provoquent. Il est « un élément aveugle », insaisissable et vidé de tout contenu significatif. Il n'est donc pas encore prêt à renoncer au monde sensible afin d'atteindre l'état qui cesse tout, comme un bouddhiste éveillé rejoint l'état de nirvana.

Néanmoins, le contact direct avec le cosmos est nécessaire non seulement pour pouvoir éprouver l'authenticité du moi, mais aussi l'authenticité de la réalité qui nous entoure, du sable et de l'herbe, par exemple, qui, face au gouffre, devraient anéantir leur caractère artificiel lié au monde immanent. Le narrateur du *Journal* remarque:

(...) me retrouver dans un cosmos aussi insondable que peuvent le supporter moi et mon esprit conscient, y éprouver les limites, les confins de ma tragique solitude, de mes propres forces alors, mais alors seulement que le gouffre t'aura fait vider les étrières, tu te retrouveras le cul par terre et commenceras à découvrir l'herbe et le sable.
(*Journal I* : 384)

On doit extraire l'humain de toutes les réalités terrestres pour le mettre en contact immédiat avec le cosmos. Et même, pourrait-on dire, seulement dans l'espace vide l'humain est capable d'éprouver les limites authentiques de soi-même et du monde, ainsi tout lui paraît mieux défini et plus vrai. L'image du « cul par terre » qui découvre l'herbe et le sable symbolise parfaitement l'état de pureté et d'innocence lié généralement à la petite enfance. Grâce au contact direct avec le vide, on acquiert la liberté tant cherchée. Dans la scène de *Ferdydurke* qui raconte la situation après la mêlée dans le manoir (quand tout le monde se débarrasse de la Forme), le vide est considéré uniquement comme un triomphe. Jojo annonce:

Non, il n'y avait plus rien, ni jeune, ni vieux, ni moderne, ni ancien, ni élève, ni garçon, ni mûr, ni vert, j'étais neutre, je n'étais plus rien du tout. (...) Tout meurt en vous et rien n'a encore le temps de vous recréer. Oh il vaut la peine de vivre pour la

³⁰⁰ L'expression polonaise utilisée par Gombrowicz dans ce passage « ślepy żywioł » exprime l'idée d'une force déchaînée et dynamique comme les sont les quatre éléments, tandis que le mot français « élément » peut suggérer également la passivité, l'inertie, comme l'élément d'une machine, d'un discours etc.

mort, pour sentir que tout est mort en soi, qu'on n'existe plus, que c'est désert et muet, pur et vide ! (271)

La pureté et le vide qui s'étendent devant le sujet, après que ce dernier avait perdu l'identité artificielle, imposée par l'Autre et la Forme, n'annoncent rien de douloureux, de grave, de tragique. Au contraire, la mort gombrowiczienne est considérée comme un moment positif et paisible, comme quelque chose à quoi on s'attend toute la vie. On comprend clairement dans ce fragment que le néant représente une sorte de lumière, de chance, de sortie pour le sujet qui aspire à vivre authentiquement, sans gueule imposée. Mais comment expliquer cet enthousiasme sachant que la fin d'un être n'est aucunement positive ?

Il s'agit, bien sûr, de la mort symbolique. Mais afin de donner une réponse explicite, je tiens à rappeler que le sujet gombrowiczien est constamment angoissé, que ses innombrables tourments psychiques ne le laissent jamais tranquille. L'existence l'effraie et lui cause de la douleur. Emmanuel Lévinas parle d'un concept qu'il appelle « il y a ». C'est un bruit revenant après toute négation de ce bruit, ni néant, ni être, mais une espèce d'affolement et d'horreur qui effraie dans l'être. Maurice Blanchot parle du neutre et du dehors qui sont proches du concept lévinassien.³⁰¹ L'angoisse gombrowiczienne, née dans cette « horreur fondamentale de l'existence » (*Journal I* : 47), représente quelque chose de semblable. C'est aussi une sorte de bruit inquiétant qui ne quitte jamais la conscience de l'être réfléchissant, un bruit qui ne le laisse jamais tranquille.

Poursuivant donc logiquement la pensée gombrowiczienne, il convient de conclure que, puisque l'angoisse et la souffrance que la réalité nous impose sont inacceptables, la finitude que la mort symbolise ici promet un soulagement libérateur. Le sujet n'est pas sûr de ce qu'elle apporte, mais il est au moins certain de ce qu'elle enlève. C'est alors une espèce de triomphe, d'un clin d'œil triomphant, car il propose la sortie d'un trouble psychotique épuisant. Le vide attire le sujet, car il représente l'espace vierge et authentique, l'espace sans Forme, pur point d'interrogation, le lieu qui fascine et charme, sans pour autant le faire espérer au sens kantien. On y est libéré de la Forme et de soi-même car Jojo, qui s'éloigne sans gueule quelconque, ne ressent aucun sentiment face à un autre en soi. Enfin, il n'y a rien entre eux, pas « d'amour, de haine, de désir, de dégoût, de laideur, de beauté, de rire, de parties du corps, il n'y avait aucun sentiment ni mécanisme, rien, rien, rien » (271-272). Autrement dit, un autre en lui au visage diabolique, a été anéanti. Plus encore, le sentiment de moi est aussi vidé de tout contenu significatif. La mort qu'on frôle ici cesse complètement le sentiment de la souffrance, d'emprisonnement, d'angoisse. Elle devient entièrement positive. Dans ce sens, la solution gombrowiczienne renverse les valeurs freudiennes puisque

³⁰¹ Voir E. Lévinas, *Ethique et infini*, Librairie Arthème Fayard et Radio-France, 1982 : 37-43.

Thanatos, en tant que pulsion de mort, vainc Eros, c'est-à-dire l'ensemble des pulsions de vie.³⁰²

Ainsi, le sujet gombrowiczien atteint la mort comme un bouddhiste éveillé rejoint l'état de nirvana. C'est dans la mort et seulement en elle que la souffrance terrestre cesse de s'exercer et l'homme peut atteindre l'espace du transcendant. Pourtant, son lieu est vide et son référent inconnaissable.

Conclusion

Comme on l'a vu plus haut, les questions identitaires du sujet, analysés à travers ses points de repères, c'est-à-dire à travers son temps et son lieu, ont apporté des résultats pertinents. Le temps passe, provoquant la nostalgie, mais le sujet ne vit que le présent, qui est actif et utile, mais aussi impossible à saisir. On ne peut que le frôler pendant un très court moment, la durée qui existe s'appelle le passé. Grâce au temps, on a une reprise des expériences, le passé peut ressurgir en mémoire, mais les sentiments d'autrefois s'engloutissent à jamais, autrement dit, il est impossible de les revivre à la Proust. Cependant, le pouvoir du sujet en train de rêver est encore une fois incommensurable. Etant à la fois le rêveur et le metteur en scène, seul Jojo en rêve accède aux sentiments d'autrefois, ayant la possibilité de les ressentir à nouveau.

Considérant qu'il n'y a pratiquement aucun lien entre l'homme enfant et le même homme adulte, le sujet dit indirectement qu'il existe une quantité infinie d'identités pendant toute la vie. Nous étions différents il y a dix ans, nous serons différents demain déjà. La continuité d'identité n'a pas de raison d'être, car comme le moment présent, elle est impossible à saisir. Les identités, comme la durée bergsonienne, coexistent. Par conséquent, l'homme est constamment obligé de courir derrière leurs différentes étapes pour pouvoir être ceci ou cela, de temps à autre.

L'espace, à son tour, ne représente rien à quoi le sujet puisse s'accrocher de manière traditionnelle puisque la réalité n'y joue aucun rôle. Un « ici » équivaut un « là-bas » à condition d'être non pas naturel, mais, au contraire, fabriqué par les humains dans l'église terrestre. Seul le vide qui resurgit du cosmos illimité et infini, quand la Forme abandonne l'homme, s'avère l'espace authentique tant cherché. Dans cet endroit, l'homme apparaît enfin déterminé, cependant cet instant ne peut pas durer. Il nous frôle légèrement, faisant ressurgir la face de la mort. Mais le sujet gombrowiczien n'a pas peur de mourir. Au contraire, la mort le libère justement car c'est une sorte de plongée dehors, un lieu privilégié accordé au sujet pour qu'il puisse se libérer de la douleur que l'existence terrestre lui cause. C'est probablement aussi une possibilité de toucher l'éternité au sens bouddhique du terme, d'atteindre la sagesse absolue, laquelle le moine aspire à rejoindre. L'espace du vide permet de s'approcher vers l'authenticité, même si le contenu du moi, comme dans l'état de nirvana,

³⁰² J'utilise ici le terme de Thanatos (mort) et d'Eros (vie) dans le sens psychanalytique qui souligne le dualisme pulsionnel de Freud lui donnant une signification quasi mythique.

est finalement dépourvu de toute contenance significative. Dans ce sens, c'est dans la mort qu'on retrouve le divin tant cherché.

Epilogue

Ce travail, comme tout texte composé de mots, ne dit pas ce que son auteur voulait dire, car les mots nous trahissent et la réalité reste indicible, quoi qu'on fasse et dise sur elle. On peut l'approcher, mais pas la saisir et présenter en se servant du langage. Le langage, on l'a vu, suit la logique de l'inconscient, par conséquent, ce que je voulais vraiment dire sur cette œuvre complexe de grand calibre est forcément resté condamné au silence et on doit accepter ce fait si l'on veut tout de même écrire. Par conséquent, je ne prétends aucunement dire la vérité, mais je propose quelques pistes d'ouverture qui éclairent, décodent et frôlent avec cette monstruosité métaphysique qui s'appelle l'entreprise gombrowiczienne.

A présent, comme Gombrowicz et grâce à lui, je suis consciente du fait que le monde ne possède pas en soi la cruauté originaire, à la Schopenhauer ou Heidegger, étant par essence étrange et angoissant, monstrueux par moments. Ces sentiments viennent de la subjectivité du sujet qui le regarde en voulant pénétrer ses secrets, voulant se situer pour essayer d'être, tout simplement. Autrement dit, les causes de nos angoisses, hontes, douleurs, perversités, contradictions, voire notre diabolisme viennent du tréfonds de nous-mêmes, c'est-à-dire de nos pulsions incontrôlables, effrayantes et honteuses dont il est impossible de se libérer. La psychanalyse freudienne, puis lacanienne, en ouvrant les pistes sur la réalité subjective de l'être, nous a permis de définir le sujet dans le langage comme celui qui décentralise l'ego transcendantal.

Certes, le sujet gombrowiczien, à la quête de son moi agissant et fort, veut fortement connaître les limites du monde afin de les intégrer dans une synthèse, tout comme la philosophie transcendantale, mais il n'y parvient pas. Comme le sujet lacanien, son « je » intime est effrayé, éparpillé, désireux, souffrant et totalement discordant avec l'identité fictive et totalement imaginaire qu'on découvre grâce à l'Autre et qu'on est obligé de considérer comme vraie, sans qu'on le veuille, tout au long de notre vie. L'analyse interdisciplinaire de l'œuvre gombrowiczienne nous a montré que non seulement son sujet, mais toute conscience réfléchissante peut se définir par les paroles gombrowicziennes étant « fils de la ténèbre, du hasard aveugle et de la bêtise » « désespérément égaré dans l'inaccompli ».

Et il en est ainsi puisqu'il n'y a absolument rien qui pourrait combattre la dépendance que l'Autre m'impose dans « l'église terrestre », l'Autre comme être extérieur au Même, puis l'Autre comme tiers lieux qui détermine le sujet dans sa relation au monde. Cette relation existentielle, tout en offrant au moi l'ouverture vers l'infini, - car l'Autre me fabrique une quantité infinie d'identités grâce auxquelles j'existe pour le monde et pour moi-même, - n'est aucunement positive, encore moins éthique. Dans la position de face à face, on se crache au visage, on combat réciproquement, on emprisonne sans pitié, on trahit l'adversaire et on le tue car on n'existe qu'« à travers, par rapport, augmenté, créé, chargé » par l'Autre dans la Forme. L'expression lévinassienne « me voici » traduit parfaitement cette position d'exposition vulnérable dans laquelle se trouve le sujet gombrowiczien. Mais l'influence

diabolique de l'Autre se projette sans aucune difficulté sur la propre personne du sujet, car les concepts de l'Autre et du Même sont symétriques. Par conséquent, dans le moi, il y a aussi un autre au visage obscur, pervers et diabolique dont il faut se méfier.

La présence charnelle de l'Autre se voulait également terrifiante par son côté déchaîné et sauvage qui ne suit aucune logique. Le corps séduisant qui vainc la puissance de l'Esprit anéantit tout espoir de trouver l'espace sacré dans le monde palpable qui nous entoure. Par conséquent, l'envahissement corporel de l'Autre dans « l'église terrestre » qui peut toucher les domaines les plus intimes de l'être, tout en contaminant l'Autre par sa propre douleur, est profondément diabolique et non pas divin comme l'avait voulu voir Gombrowicz. Ce n'est qu'un chaos privé de l'ordre moral et éthique, dirigé par l'arbitraire de l'homme et sa méchanceté. Et puisque le monde terrestre, incommensurable, douloureux et dirigé par l'homme immoral, est forcément diabolique, le divin tant cherché est lié à l'espace au-delà du sensible.

Cet espace du transcendant nous fait signe quand la Forme et l'identité artificielle imposée par elle sont vaincues, quand le vide cosmique propage de son gouffre l'énergie entièrement positive. Cet état neutre, dépourvu de sentiments, de souvenirs, de toute relation avec l'Autre et avec soi-même, c'est-à-dire le lieu qui libère de la souffrance, s'avère le seul moment de l'identité authentique à laquelle aspire le sujet gombrowiczien. Dans cet endroit et seulement là, l'homme apparaît déterminé. Cependant, cet instant ne peut durer. Il nous frôle seulement, symbolisant clairement la fin de la vie terrestre, c'est-à-dire la mort. Dans ce sens Gombrowicz renverse les valeurs freudiennes faisant de Thanatos une pulsion positive et d'Eros son versant négatif. Ainsi, son sujet, au lieu d'avoir peur de la mort, retrouve en elle l'espoir. Elle le libère en arrêtant les règles de la souffrance du monde sensible et en apportant la sérénité absolue, dénuée de tout désir et de toute angoisse. Cette constatation suggère que Gombrowicz proposait inconsciemment la solution bouddhique. L'espace du vide permet de s'approcher vers l'authenticité, même si le contenu du moi, comme dans l'état d'éveil dans le bouddhisme appelé nirvana, sera nécessairement dépourvu de toute contenance significative.

C'est alors dans la mort, en tant qu'extinction définitive de la souffrance terrestre, qu'on retrouve la transcendance dont le référent est inconnu et son lieu - vide. C'est elle, et elle seule qui offre la libération totale à laquelle aspire le sujet dans l'univers gombrowiczien.

Bibliographie

L'œuvre étudiée:

- Gombrowicz, Witold

1966 *Cosmos*, Paris, Denoël (coll. Folio)

1969 *Opérette*, Paris, Denoël

1976 *Trans-Atlantique*, Paris, Denoël

1980 *La pornographie*, Paris, Christian Bourgois éditeur

1982 *Ivonne, princesse de Bourgogne, Mariage* in Théâtre I traduit par K.A.Jelenski, G.Serreau, K.Chanska, G.Sédir, Paris, Ch. Bourgois Editeur

1988 *Contre les Poètes*, Paris, Editions Complexe

1995 *Ferdynand*, Paris, Gallimard (coll. Folio)

1995 *Journal I (1953-1958)*, Paris, Gallimard (coll. Folio)

1995 *Journal II (1959-1969)*, Paris, Gallimard (coll. Folio)

1995 *Cours de philosophie en six heures un quart*, Paris, Editions Payot (Rivages)

1996 *Testament*, Rozmowy z Dominique de Roux, (trad, fr. *Le Testament. Les entretiens avec Dominique de Roux*, Paris, Gallimard, 1996) Kraków, Wydawnictwo Literackie

1997 *Publicystyka, Wywiady, Teksty różne*, Kraków, Wydawnictwo Literackie,

1996 *Walka o sławę t.1* (korespondencja Witolda Gombrowicza), Kraków, Wydawnictwo Literackie

1998 *Walka o sławę t.2* (korespondencja Witolda Gombrowicza), Kraków, Wydawnictwo Literackie

2002 *Autobiografia pośmiertna* (opr. Włodzimierz Bolecki), Kraków, Wydawnictwo Literackie

2004 *Listy do rodziny*, (oprac. J. Margański), Kraków, Wydawnictwo Literackie

Les ouvrages de référence:

- Abirached, Robert

1994 *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Editions Gallimard

- Adam, Jean-Michel

1993 *La description*, Paris, PUF

- Alazet, Bernard

1995 « L'écriture faite parenthèse » in *Witold Gombrowicz*, Revue des Sciences Humaines, 3 : 35-45

- Armstrong, Karen

2003 *Le Bouddha*, Québec, Les éditions Fides

- Assoun, P.L

1990 *Le freudisme*, Paris, Presses Universitaires de France (réédition)

- Bakhtine, Mikhaïl
1970 *La poétique de Dostoïevski, Esthétique et théorie du roman*, Paris, Editions du Seuil
- Bair, Deirdre
1979 *Samuel Beckett*, Paris, Fayard
- Bal, Mieke
1977 *Narratologie. Essai sur la signification narrative dans les quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck
- 1997 *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust*, Montréal, XYZ Editeur
- 2000 « De droom als theater » (Le rêve comme théâtre) in *De droomduiding herdacht*,
- 2001 « Voix/voie narrative : la voix métaphorée » in *La voix narrative*, Cahier de narratologie n.10, volume 1, la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines
- 2007 « L'éthique de la description » in *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, Textes réunis et présentés par v. Jouve et A. Pagès, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle: 147-157
- Balint, Alice
« La chambre d'enfant » in *L'identification. L'autre, c'est moi*, Tchou éditeur : 49-59
- Barbaras, Renaud
2000 « Le problème de la perception » in Magazine littéraire N. 386 : 46-47
- Barbet, Bernard
1995 « Mélancolie et rhétorique » in *Witold Gombrowicz*, Revue des Sciences Humaines, 3: 47-62
- Barthes, Roland
1968 « La mort de l'Auteur » dans *Le bruissement de la langue*, Editions du Seuil, Paris
- Bellemin-Noël, J.
1993 *Psychanalyse et littérature*, Presses Universitaires de France, (réédition) Paris
- Benveniste, Emile
1966 *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris
1966 *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris
- Bergson, Henri
1998 *Durée et simultanéité*, Paris, Quadrige, PUF
2000 « Durée et espace, un cours inédit d'H. Bergson » dans le Magazine littéraire N386: 50-51
2006 *Materia i pamięć (Matière et mémoire)*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków
- Blanchot, Maurice
1981 *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard
1981 *De Kafka à Kafka*, (Livre de poche) Paris, Gallimard
- Błoński, Jan
1990 « Gombrowicz jako tragediopisarz » dans Dialog, N.2 : 102-115
1994 *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, Wyd. Znak, Kraków

- Bolecki, Włodzimierz
- 2007 « Gombrowicz and Science » in *Russian Literature* LXII-IV, nov.: 389-400
- 2004 « Witold Gombrowicz. A l'occasion du centième anniversaire de sa naissance » in *Ecriture* 64, Revue littéraire, Lausanne : 166-174
- 1995 « Gombrowicz avait-il des yeux ? » in *Witold Gombrowicz*, la Revue des Sciences Humaines, 3 : 85-99
- 1982 *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz*, Wrocław, Zakład Narodowy Ossolińskich
- Bollas, Cristopher
- 1987 *The Shadow of the Object. Psychoanalysis as the Unthought Known*, London, Free Association Books
- 1992 *Being a Character. Pschoanalysis and Selfexperience*,
- Bondy, François
- 1991 « Le théâtre dans l'œuvre » in *Magazine Littéraire* N.287, dossier *Gombrowicz* : 63-66
- Borch-Jacobsen, Mikkel
- 1995 *Lacan. Le maître absolu*, Paris, Champs Flammarion
- Bradby,
- 1990 *Le théâtre français contemporain*, Lille, Presses Universitaires de Lille
- Buser, Pierre
- 2005 « L'inconscient résiste à l'expérimentation » in *La Recherche* N.391: 61-64
- Caïn, Jacques
- 1978 « Identification et identité: de l'un aux autres, et inversement » in *L'identification. L'autre, c'est moi*, Tchou éditeur : 11-24
- Cataluccio, Francesco M.
- 1995 « La philosophie de Gombrowicz » in *Cours de philosophie en six heures un quart*, Paris, Editions Payot (Rivages) : 7-37
- Cataluccio F.M. et Illg, J. (rédigé et assemblé)
- 1991 *Gombrowicz Filozof*, Kraków, Znak
- Compagnon, Antoine
- 1999 *Le démon de la théorie*, Paris, Editions du Seuil
- Coquet, Jean-Claude
- 1984 *Discours et son sujet I*, Paris, Klincksieck
- 1997 *La quête du sens*, Paris, Press Universitaires de France
- Decottignies, Jean
- 1995 « Mes aventures avec la forme. Witold Gombrowicz entre théorie et poésie » in *Witold Gombrowicz*, la Revue des Sciences Humaines, 3 : 11-34
- Delaperrière, Maria
- 1996 « L'émigration en tant que pulsion identitaire. L'exemple de Gombrowicz » in *Littérature et Emigration*, Paris, Institut d'études slaves : 91-103

- De Mijolla, Alain
1975 *La désertion du capitaine Rimbaud*, Paris, R.F.P
- Descombes, Vincent
1979 *Le même et l'autre* (quarante-cinq ans de philosophie française 1933-1978), Paris, Les Editions de minuit
- Dethy, Michel
1991 *Introduction à la psychanalyse de Lacan*, Lyon, Chronique Sociale
- Doubrovsky, Serge
1977 *Fils*, Paris, Editions Galilée
- Droit, Roger-Pol
2006 « L'autre avant tout » in *Le monde, Des livres* : 6
- Dupriez, Bernard
1984 *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions
- Durand, Gilbert
2000 « Jung, l'irréductible » in *Magazine littéraire hors-série Freud et ses héritiers* : 69-72
- Fauconnier, B
1996 « Gombrowicz: une épopée de la subjectivité » in *Magazine Littéraire N.340* : 74-75
- Ferenczi, Sandor
1978 « Introjection et transfert » in *L'identification l'autre, c'est moi*, Paris, Tchou éditeur
- Filloux, Jean-Claude
1994 *L'inconscient*, Paris, Presses Universitaires de France (réédition)
- Michel Foucault
1969 « Qu'est-ce qu'un auteur » repris dans *Dits et écrits*, 1994, Paris, Editions Gallimard
- Freud, Sigmund
1900 *Die Traumdeutung* (pour la trad. fr. *L'interprétation des rêves*, 1967) Paris, PUF
1901 *Über den Traum* (pour la trad. fr. *Sur le rêve*, 1988), Paris, Editions Gallimard
1951 *Totem et tabou*, Paris, Payot
1965 *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot
1965 *Vie sexuelle*, Paris, PUF
1966 *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF
1968 *Métapsychologie*, Paris, Gallimard
1985 « Dostoïevski et le parricide » in *Résultats, Idées, Problèmes II*, Paris, PUF
2001 *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Editions Payot& Rivages
- Garand, Dominique
2003 *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz*, Montréal, Liber
- George, Jean-Pierre
2000 « Ce que rêver veut dire » in *Magazine Littéraire Hors-série Freud et ses héritiers* : 33-35

- Gira, Dennis
1989 *Comprendre bouddhisme*, Paris, Bayard Editions Centurion
- Głaz, Kazimierz
1989 *Gombrowicz w Vence*, Kraków, Wydawnictwo Literackie
- Gombrowicz, Rita
1984 *Gombrowicz en Argentine*, Paris, Denoël
- 1988 *Gombrowicz en Europe, Témoignages et documents 1963-1969*, Paris, Denoël
A.J. Greimas, J. Courtés
1979 *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris
- Hamon, Philippe
1981 *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université
- 1991 *La description littéraire*, Paris, Macula
- Heidegger, Martin
1986 *Etre et Temps (Sein und Zeit)*, Paris, Editions Gallimard
- Iser, Wolfgang
1978 *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga
- Jacquart, E.C.
1974 *Le théâtre de dérision Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard
- Janvier, Ludovic
1966 *Pour Samuel Beckett*, Paris, Editions de minuit
- 1969 *Beckett par lui-même*, Paris, Editions du Seuil
- Jarzębski, Jerzy
1982 *Gra w Gombrowicza*, Warszawa, PIW
- 1995 « Un sombre miroir » in *Witold Gombrowicz*, la Revue des Sciences Humaines, 3 :101-114
- 2001 *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków, Wydawnictwo Literackie
- 2007 « Gombrowicz and the Grotesque » in *Russian Literature LXII-IV*, nov : 441-453
- Kalicki, Ryszard
1984 *Tango Gombrowicz*, Kraków, Wydawnictwo Literackie
- Kaszyński, Stanisław
1991 *Nieznany śladem Gombrowicza*, Kraków, Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza
- Kemp, Peter
1997 *Levinas, une introduction philosophique*, Paris, Encre marine
- Kępiński, Tadeusz
1976 *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, Kraków, Wydawnictwo Literackie
- 1988 *Witold Gombrowicz. Studium portretowe*, Kraków, Wydawnictwo Literackie
- Klein, Mélanie
1932 *Die Psychoanalyse des Kindes* (pour la trad. fr. *La psychanalyse des enfants*, 1959, Paris, PUF

- Kowalska, A
1986 *Conrad i Gombrowicz w walce o swoją wybitność*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy
- Kristeva, Julia
1988 *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Librairie Arthème Fayard
- Lacan, Jacques
1949 « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » in *Écrit I*
1966 *Écrits I*, Paris, Edition du Seuil
1973 *Le Séminaire, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Editions du Seuil
1975 « Introduction du grand Autre » in *Le Séminaire*, Paris, Editions du Seuil
1978 *Le séminaire. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Editions du Seuil
- Lacroix, Jean
1968 *Panorama de la philosophie française contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France
- Laplanche, Jean et Pontalis, J- B.
1967 *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, Presses Universitaires de France
- Lecomte, Jacques
2005 « Connaissance de soi et éthique de l'action » in *Sciences Humaines* N162, 2005 : 6-9
- Lejeune, Philippe
1976 *Pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil
- Lévy, Bernard-Henri
2006 « Génération Lévinas ? » in *Le monde. Des livres* : 7
- Lévinas, Emmanuel
1961 *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, M. Nijhoff
1972 *L'humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana
1974 *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, M. Nijhoff
1982 *Éthique et infini*, Paris, Fayard (Livre de poche)
1991 *La mort et le temps*, Paris, Fata Morgana
- Lévy-Leblond, Jean-Marc
2000 « Bergson, Einstein et la relativité » in *Magazine littéraire* N.386 : 48-49
- Lipovetsky, Gilles
1983 *L'ère du vide*, Paris, Editions Gallimard (folio)
- Marin La Meslée, Valérie
2008 « Le 'monstre' de Serge Doubrovsky » dans *Magazine littéraire* N. 472 : 96-97
- Margański, Janusz
2001 *Gombrowicz wieczny debiutant*, Kraków, Wydawnictwo Literackie

- Markowski, Michał Paweł
- 2001 *Występek. Esseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa, Wydawnictwo Sic
- 2004 *Czarny nurt, Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków, Wydawnictwo Literackie
- Merleau-Ponty, Maurice
- 1945 *Phénoménologie de la perception*, Paris, Edition Gallimard
- 1964 *Le visible et l'invisible*, Paris, Tel Gallimard
- Adam Mickiewicz
- 1986 *Dziady*, Kraków, Wydawnictwo Literackie
- Milner, Jean-Claude
- 1982 *Ordres et raisons du langage*, Editions du Seuil, Paris
- Miłosz, Czesław
- .1970 « Kim jest Gombrowicz » in *Kultura* N.7 repris in *Cahier de l'Herne, Gombrowicz* (dirigé par D. de Roux et C. Jeleński, Paris, 1971) - Molinié, George et Aquien, Michèle
- 1996 *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française
- Moulinier, Didier
- 1999 *De la psychanalyse à la non-philosophie. Lacan et Laruelle*, Paris, Editions Kimé
- Mucchielli, Alex
- 1986, *L'identité*, Paris, P.U.F.
- Nowak, Leszek
- 2000 *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi*, Warszawa, Prószyński i S-ka
- Nowotna, Magdalena
- 1992 *Le sujet et son identité dans le discours littéraire polonais contemporain* (analyse sémio-linguistique), Paris, Institut d'études slaves
- 1997 « Wisława Szymborska » in *Phrétique langage et création* N.80-81
- 2002 *Le sujet, son lieu, son temps* (sémiotique et traduction littéraire), Paris- Louvain, Editions Peeters
- Okopień, K
- 1982 « Dwie fenomenologie : Husserl i Gombrowicz » in *Wypowiedź literacka, a wypowiedź filozoficzna*, Wrocław
- Peiron Joanna
- 2002 *Gombrowicz, écrivain et stratège*, Paris, L'Harmattan
- Petitdemange, Guy
- 2000 « La notion du sujet » in *Magazine littéraire dossier Paul Ricoeur* N.390 : 58-63
- Plourde, Simonne
- 1996 *Emmanuel Lévinas. Altérité et responsabilité*, Paris, Les Editions du Cerf
- Popkin, Richard en Stroll, Avrum
- 1994 *Filozofia*, Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo

- Pougeoise, Michel
- 2004 *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin
- Proguidis, Lakis
- 1989 *Witold Gombrowicz ou un écrivain malgré la critique*, Paris, Gallimard
- Ricoeur, Paul
- 1965 *De l'interprétation, Essai sur Freud*, Paris, Editions du Seuil
- 1985 *Temps et Récit III*, Paris, Seuil
- 1990 *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions de Seuil
- 2000 *L'Herméneutique biblique*, Paris, Editions du Cerf
- 2005 « Connaissance de soi et éthique de l'action » (l'entretien avec Ricoeur) in *Sciences Humaines* N.162 : 6-9
- Rosset, Clément
- 2001 *Ecrits sur Schopenhauer*, Paris, Puf-Collection : Perspectives critiques
- Sacks, Olivier
- 2004 « Les instantanés de la conscience » dans la *Recherche* N. 374 : 30-38
- Salgas, Jean-Pierre
- 2000 *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, Paris, Seuil
- Sans, E
- Schopenhauer*, Paris, PUF, 1993
- Sartre, Jean-Paul
- 1938 *La nausée*, Paris, Gallimard
- 1943 *L'être et le néant*, Paris, Gallimard
- Schopenhauer, Artur
- 2005 *O podstawie moralności*, Kraków, Wydawnictwo Zielona Sowa
- Schulz, Bruno
- 1991 *Correspondance et essais critiques*, Paris, Denoël
- Siedlecka, Joanna
- 1987 *Jaśniepanicz*, Kraków, Wydawnictwo Literackie
- Siemek, Marek J.
- 1994 « Husserl i dziedzictwo filozofii transcendentnej » in *Filozofia Transcendalna*, Warszawa, Oficyna Naukowa
- Silverman, Kaja
- 1983 *The subject of semiotics*, New York, Oxford University Press
- 2000 « Apparatus for the production of an image » in *Parallax* 16 (3) : 12-28
- Skapska, Elwira
- 2007 « Les forces divines doubles du Mal » in *Russian Literature* LXII-IV, nov : 469-478
- Smorağ, Małgorzata
- 1995 « L'autofiction ou le 'je' dans tous ses états » dans *Witold Gombrowicz*, la Revue des Sciences Humaines, 3 : 63-84

- Sollers, Philippe
2000 « Freud, Dostoïevski, la roulette » in Magazine littéraire hors-série *Freud et ses héritiers* : 48-54
- Thibaud, Robert-Jacques
2002 *Dictionnaire des religions*, Paris, Maxi-Livres
- Todorov, Tzvetan
1989 *Nous et les autres*, Paris, Editions du Seuil
- Van Nieuwerkerken, Arent
2007 « The Anguish and Glory of Being an Outsider » in *Russian Literature* LXII-IV, nov: 499-531
- Vieillard-Baron, Jean-Louis
1991 *Bergson*, Paris, PUF
1999 *Bergson et le bergsonisme*, Paris, Armand Colin
- Volle, Jacques
1985 « Gombrowicz et Nietzsche, frères de lait » in *Gombrowicz*, Wrocław, actes du colloque de l'université de Lille III
- Weber, Samuel
1982 *The Legend of Freud*, Minneapolis, University of Minnesota Press
2000 « Psychoanalysis and Theatricality » in *Parallax* 16 (3) : 29-48
- Zimbardo, Philip et Ruch, Floyd
1998 *Psychologia i życie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN
L'Encyclopédie philosophique universelle, volume II Les Notions philosophiques, tome 2, Presses Universitaires de France, Paris, 1990

Résumé en français

La thématique de ma recherche littéraire est essentiellement tournée vers le sujet parlant dans l'œuvre de Witold Gombrowicz. Je me soucie de ce sujet qui, profondément pénétré par la métaphysique, tend son regard inquiet afin de traduire en mots l'angoisse que l'univers observé lui procure. Cependant, la vision sombre que ce sujet ressent ne vient pas directement de l'univers qui posséderait en soi la cruauté, mais de la subjectivité de celui qui le décrit.

Ainsi donc, à travers l'altérité angoissante que j'appelle l'Autre et à travers la question de la transcendance, cette étude propose d'éclaircir les raisons des troubles intérieurs au tréfonds de ce moi parlant, autrement dit, les raisons de son sentiment de honte, de solitude, de malaise et d'éparpillement face à soi-même et face au monde contemplé. L'analyse textuelle de l'œuvre y est essentielle. La polémique du discours gombrowiczien avec le discours philosophique et psychanalytique permet de découvrir les pistes pertinentes qui ouvrent l'entreprise gombrowiczienne à une interprétation totalement nouvelle.

Dans le premier temps, j'analyse la dimension philosophique de l'Autre afin de comprendre le rôle primordial et prioritaire que ce concept joue pour le sujet dans la construction de son identité. Le concept gombrowiczien de « l'église interhumaine », c'est-à-dire la relation complexe que l'humain possède avec son autrui et avec tout ce qui l'entoure, s'avère double. Premièrement, cette relation existentielle offre au sujet une ouverture vers l'infini, car en elle seulement l'Autre peut créer une quantité innombrable d'identités grâce auxquelles le sujet existe pour le monde. Puis, grâce à l'Autre, le moi découvre également, comme l'enfant lacanien dans le stade de miroir, l'accès à soi-même. Mais l'épreuve de l'Autre ne peut être jamais positive car, dans la position de face à face, les hommes sont obligés d'être ses ennemis qui se crachent au visage, qui se combattent et trahissent réciproquement. Ainsi, la posture éthique le « pour-autrui » proposée par la philosophie de Lévinas s'oppose totalement à la position diabolique que j'appelle le « contre autrui » chez Gombrowicz. Le sens du divin tant cherché ne peut donc pas être lié à « l'église terrestre », même si le sujet parlant le prétend fréquemment, mais justement à l'espace au-delà du terrestre et au-delà de l'humain.

De plus, les principes psychanalytiques d'introjection et de projection appliqués à l'analyse des textes permettent de découvrir qu'à l'intérieur du moi habite un autre, un étranger monstrueux et pervers dont on a peur, tandis qu'à l'intérieur de l'Autre habite le moi entièrement fictif, car forcément fabriqué par autrui. Par conséquent, la méfiance envers l'Autre signifie en fait la méfiance envers soi-même et réciproquement. Le concept d'identité-ipsité proposé par Ricoeur, dans lequel l'Autre est si proche et si intime qu'on ne le compare pas au Même, mais on l'implique à lui, s'applique pertinemment à la vision gombrowiczienne de l'identité.

Dans le chapitre suivant, je me sers de la théorie de l'acte d'énonciation de Benveniste afin d'éclairer qui se cache concrètement derrière la forme « tu » fréquemment évoquée par

l'instance narratrice. Ce dialogue bizarre, fait de provocations, d'interpellations, de mises en scènes, mené par le narrateur tout au long de son discours, déstabilise le lecteur qui est un Autre par excellence. Ne pouvant aucunement remplir son rôle habituel, le lecteur devient une marionnette avec laquelle l'instance narratrice joue constamment tout en démythifiant l'acte même de l'écriture présenté comme une espèce de chantier où rien n'est constant, ni sûr.

Le danger que l'Autre représente est encore plus grand quand on réalise que les deux constituants de l'être, c'est-à-dire la chair et l'esprit, ne fonctionnent pas, en équilibre. La supériorité de la chair se montre diabolique dans le sens où elle touche à des domaines les plus intimes de l'être, introduisant par exemple à l'intérieur du sujet sa propre douleur. Alors, l'être humain, chez Gombrowicz, n'est pas seulement « chargé » par le regard de l'Autre dans « l'église terrestre », ce qui le rendait totalement dépendant, mais il se trouve totalement exposé en tant que « me voici », face à toute contamination possible que le corps de l'autrui impose au moi, y compris sa souffrance et sa séduction. Cette expression lévinassienne « me voici » exprime parfaitement la position d'exposition vulnérable face à l'Autre corporel chez Gombrowicz. Cependant, l'ampleur de la souffrance gombrowiczienne va bien au-delà de l'existence personnelle d'un moi souffrant. Comme dans l'enseignement de Bouddha, c'est toute la nature humaine qui est inconditionnellement liée, et la seule possibilité de s'en libérer consiste à arriver à l'état de nirvana, c'est-à-dire au point où tout désir sera éliminé, tout attachement au monde terrestre sera supprimé. Le lieu gombrowiczien du vide, où règne la relation totalement neutre avec l'Autre et avec soi-même, ressemble fortement à ce principe bouddhique.

Dans le troisième chapitre de cette étude, je m'interroge sur celui qui dit « je » dans les trois romans afin de saisir le deuxième concept crucial de cette recherche, à savoir le moi. Tout d'abord, en sautant de forme en forme, l'homme individuel de *Ferydurke* n'a pas suffisamment de conscience et de maturité, de sorte que les autres peuvent le manipuler à leur guise, lui attribuant une quantité infinie d'identités. Dans les mains des autres, il n'est qu'un objet constamment forcé à s'adapter à leur vision des choses. Son effort d'exister authentiquement n'apporte aucun résultat. Witold du *Cosmos* peut déjà s'affirmer davantage en jouant comme un créateur qui associe plus au moins librement les éléments afin de constituer sa réalité. Mais finalement, ce sujet ne fait que servir un mécanisme plus puissant que lui-même, étant y complètement assujéti. Enfin, dans la *Pornographie*, l'identité du sujet est dédoublée par la présence de l'Autre. C'est l'identité la plus consciente et la plus puissante, mais elle a besoin de deux corps (Witold et Frédéric) pour former une unité qui puisse réaliser son vouloir. Cela suggère intéressement que chaque homme possède en soi un complice aux attributs diaboliques qui lui est nécessaire pour former un être complet et puissant.

En conséquence, le sujet gombrowiczien évolue au cours du temps, mais sa question essentielle, à savoir « qui suis-je ? » reste sans réponse car l'identité comme concept stable et permanent n'existe pas. Elle dépend premièrement de la souffrance et de la méchanceté que

l'épreuve de l'Autre me réserve dans « l'église terrestre », puis du diabolisme de notre propre moi. C'est lui, semble-t-il, qui est à l'origine de notre inquiétude, honte, sentiment d'étrangeté et de la vision douloureuse que l'on a de l'univers.

La section suivante examine l'instance narratrice du *Journal*, qui devient le metteur en scène de sa propre mise en scène afin de créer de soi un personnage purement fictif. De cette façon, le déguisement, le jeu et l'artificiel deviennent les éléments essentiels de son identité, grâce auxquels il peut fuir volontairement et à l'infini le regard méchant de l'Autre. Puis, on suit l'évolution du personnage théâtral - Henri qui incarne également le « je » gombrowiczien malgré qu'il est sur scène.

L'analyse du rêve et le statut du rêveur, grâce aux découvertes freudiennes, permettent de comparer Henri en rêve à l'instance que j'appelle: Gombrowicz-artiste. Tous les deux dépassent les limites d'une simple instance narratrice des romans tout en remplissant plusieurs rôles en même temps. Ils sont en action (artiste et rêveur) et en dehors d'elle (metteur en scène et psychanalyste), puis ils se mettent au service du public (comme apôtre) et de leur subjectivité (indépendant de « l'église interhumaine »). Leur esprit et leur manière de penser vont au-delà du temps, tous les deux incarnent l'homme du futur qui dévoile la sphère indémontable, scabreuse et honteuse de l'homme jusqu'alors soigneusement caché aux yeux du lecteur. Je vois en tous les deux une espèce de prêtre qui guide la collectivité sans jamais y appartenir, qui célèbre la victoire de l'artificiel et du démoniaque dans la construction du moi.

Dans le cinquième chapitre de mon étude, j'approfondis la comparaison de ces deux actants en mettant en parallèle leur perception de la réalité et leur langage qui traduit cette perception en mots. On y remarque que tous les deux s'interrogent psychanalytiquement et philosophiquement sur la fonction du langage, découvrant par exemple que son enjeu principal est privé de signification. Ayant doublé leur pouvoir et leur rôle, ils représentent une instance nouvelle qui s'avère sujet dans la mesure où elle reste le maître de sa volonté, y compris la volonté d'abandonner la maîtrise de soi. Par conséquent, Henri en rêve semble incarner l'instance Gombrowicz-auteur qui se dégage de toute son œuvre.

Or, tout en remplissant son rôle social, tout en déclenchant le jeu, le langage soumet parfaitement l'énonciateur à un mécanisme incontrôlable, autrement dit, le sujet parlant est nécessairement réduit soit à la récitation de son propre discours, soit au silence car la gravité du message plein reste inexprimable. On découvre alors que dans l'énoncé qui se parle seul, aussi bien le sujet gombrowiczien que le Cogito lacanien sont en face du message de l'inconscient.

L'approche psychanalytique permet de comprendre que le mécanisme du langage et l'expérience empirique de la perception-conscience suivent leur propre voie. La conscience paradoxale et obscure qui se fait piéger par elle-même obéit finalement non pas à la quelconque volonté humaine, mais au mécanisme obsessionnel appelé l'inconscient. C'est justement cette énergie immaîtrisable et pulsionnelle dont il faut se méfier tout au long de la vie qui dirige l'homme dans son parcours humain. Tout cela souligne les limites

infranchissables de toute activité artistique. Les paroles lâchent le sujet parlant, faisant de lui un objet parlé. Sa manière de percevoir et de décrire le lâche aussi, faisant de lui un objet exposé. Certes, le signifiant flottant permet à la pensée symbolique de s'exercer, mais la conscience que l'homme ressent « comme étrangère, imposée, non essentielle » ne garantit aucune certitude. L'écriture apporte le même résultat que la cure psychanalytique où le sujet décrypte le discours plein, le seul intéressant, mais à cause des règles du langage qui apportent la castration, ce message n'aura jamais le corps. L'œuvre gombrowiczienne, comme la psychanalyse, illustre le retour de l'inconscient refoulé à la conscience. Tout doit se rendre devant son emprise.

La dernière partie de cet ouvrage examine l'existence extérieure du sujet réalisée dans le monde grâce aux deux paramètres primordiaux pour que sa subjectivité puisse se réaliser, c'est-à-dire son temps et son espace. Le temps passe, provoquant de la nostalgie, mais le sujet ne vit que le présent, qui est actif et utile, mais aussi impossible à saisir. On ne peut que le frôler pendant un très court moment. La durée qui existe réellement s'appelle le passé qui peut ressurgir en mémoire. Cependant, les sentiments d'autrefois s'engloutissent à jamais. Seul Jojo en rêve y accède, ayant la possibilité de les ressentir à nouveau. Considérant qu'il n'y a pratiquement aucun lien entre l'homme enfant et le même homme adulte, le sujet suggère que les identités ne peuvent que coexister, comme le concept de la durée chez Bergson. Par conséquent, l'homme est constamment obligé de courir derrière leurs différentes étapes pour pouvoir être ceci ou cela, de temps à autre.

L'espace, à son tour, ne représente rien à quoi le sujet peut s'accrocher car un « ici » équivaut un « là-bas ». Seul le vide qui resurgit du cosmos illimité et infini, quand la Forme abandonne le sujet, s'avère l'espace authentique tant cherché, même si dans cet espace le contenu du moi, comme dans l'état de nirvana, est finalement dépourvu de toute contenance significative. L'homme y apparaît enfin déterminé et libéré de la douleur que l'existence terrestre lui cause. Cependant cet instant ne peut pas durer. Il nous frôle légèrement, faisant ressurgir la face de la mort qui est un lieu privilégié accordé au sujet. C'est probablement aussi une possibilité de toucher l'éternité au sens bouddhique du terme, d'atteindre la sérénité absolue. Ainsi, le sujet gombrowiczien, au lieu d'avoir peur de la mort, retrouve en elle l'espoir. Elle le libère en arrêtant les règles de la souffrance du monde sensible et en apportant la libération absolue de tout désir et de toute angoisse. Par cette constatation je suggère que Gombrowicz proposait inconsciemment la solution bouddhique. C'est alors dans la mort, en tant qu'extinction définitive de la souffrance terrestre, qu'on retrouve la transcendance gombrowiczienne dont le référent est inconnu et son lieu - vide.

Résumé en néerlandais: Samenvatting

De thematiek van mijn literatuuronderzoek richt zich voornamelijk op de spreker in het werk van Witold Gombrowicz. Ik houd me bezig met dit subject dat diep doordrongen is van de metafysica en dat met gespannen blik de angst onder woorden probeert te brengen die het waargenomen universum hem bezorgt. Toch is de sombere visie van dit subject niet direct afkomstig van het universum dat de wreedheid in zich zou hebben, maar van de subjectiviteit van degene die deze beschrijft.

Derhalve beoog ik in deze studie via het beangstigende anders-zijn, dat ik de Ander noem, en via de kwestie van de transcendentie, de oorzaken van de diepst verborgen stoornissen van deze spreker te verhelderen; met andere woorden de oorzaken van zijn gevoelens van schaamte, eenzaamheid, onbehagen en afgeleid zijn met betrekking tot zichzelf en de waargenomen wereld. Tekstanalyse van het oeuvre is hierbij van wezenlijk belang. De polemiek van de Gombrowicziaanse discussie met die van de filosofie en psychoanalytica maakt het mogelijk relevante wegen bloot te leggen die het Gombrowicziaanse werk toegankelijk maken voor een totaal nieuwe interpretatie.

In het eerste hoofdstuk analyseer ik de filosofische dimensie van de Ander teneinde de fundamentele en primaire rol te begrijpen die dit concept speelt voor het subject bij de opbouw van zijn identiteit. Het Gombrowicziaanse begrip van de « intermenselijke kerk », dat wil zeggen de complexe relatie die de mens heeft met de anderen en met alles wat hem omgeeft, blijkt dubbel te zijn. In de eerste plaats biedt deze existentiële relatie het subject een opening naar het oneindige, want daarin vormt de Ander een oneindig aantal identiteiten waardoor het individu voor de wereld bestaat. Vervolgens ontdekt de ik, dankzij de Ander, eveneens de toegang naar zichzelf, net zoals het Lacaniaanse kind in de spiegelfase. Maar de beproeving van de Ander kan nooit positief zijn, want wanneer de mensen tegenover elkaar staan zijn ze noodgedwongen elkaars vijand, die elkaar in het gezicht spugen, elkaar over en weer bestrijden en elkaar verraden. Derhalve is de ethische postuur de « voor-ander », die in de filosofie van Lévinas wordt gesteld, het volkomen tegendeel van de diabolische positie bij Gombrowicz die ik de « tegen-ander » noem. De betekenis van het zo gezochte goddelijke kan dus niet verbonden worden met de « aardse kerk », zelfs niet als de spreker dat herhaaldelijk beweert, maar juist met de ruimte buiten het aardse en buiten de mens om.

Bovendien maken de psychoanalytische uitgangspunten van introjectie en projectie om teksten te analyseren het mogelijk te ontdekken dat er binnen het ik een ander huist, een monsterlijke en perverse vreemde, voor wie men bang is, terwijl er binnen de Ander een totaal fictieve ik huist, aangezien deze ik noodzakelijkerwijs door de anderen tot stand is gebracht. Dientengevolge vormt het wantrouwen jegens de Ander in feite het wantrouwen jegens zichzelf en vice versa. Het concept van identiteit-ipseïteit van Ricoeur, waarin de Ander zo nabij en zo intiem is, dat men deze niet vergelijkt met het Zelf, maar op zichzelf betreft, is beslist van toepassing op de Gombrowicziaanse visie van identiteit.

In het volgende deel van mijn proefschrift houd ik me bezig met de formuleringstheorie van Benveniste ter opheldering van wie concreet schuilgaat achter de vorm « jij » die herhaaldelijk door de vertelinstantie wordt opgeroepen. Deze bizarre dialoog bestaat uit provocaties, interpellaties, mises-en-scène van de kant van de verteller tijdens zijn verhaal en brengt daardoor de lezer die bij uitstek een Ander is uit zijn evenwicht. Doordat de lezer op geen enkele wijze zijn gebruikelijke rol kan spelen, wordt hij een marionet met wie de vertelinstantie voortdurend speelt en zodoende het schrijven zelf ontmythologiseert als een soort terrein waar niets constant of zeker is.

Het gevaar dat de Ander vertegenwoordigt is nog groter wanneer men zich realiseert dat de twee bouwstenen van het individu, dat wil zeggen het lichaam en de geest, volgens Gombrowicz uit balans zijn. Het overwicht van het lichaam heeft diabolische trekjes waar het de meest intieme terreinen van het individu raakt, bijvoorbeeld door binnen het subject zijn eigen lijden te planten. De mens is dan ook bij Gombrowicz niet alleen ‘belast’ door de blik van de Ander in de « aardse kerk », hetgeen hem daarvan volkomen afhankelijk maakt, maar het voelt zich als « hier ben ik » volledig blootgesteld aan alle mogelijke vormen van aantasting die het lichaam van de ander bij zichzelf kan teweegbrengen, waaronder zijn lijden en zijn verleiding. Deze formule van Lévinas geeft bij Gombrowicz volmaakt de hachelijke positie van blootstelling weer tegenover de lichamelijke Ander. Toch gaat de reikwijdte van het Gombrowicziaanse lijden verder dan het persoonlijke bestaan van een lijdend ik. Zoals in de leer van Boeddha is heel de menselijke natuur hiermee onvoorwaardelijk verbonden en bestaat de enige mogelijkheid zich ervan te bevrijden uit het bereiken van de staat van het nirwana, dat wil zeggen het punt waar alle verlangens verdwenen en alle banden met de aardse wereld verbroken zijn. Het Gombrowicziaanse oord van de leegte, waar een volkomen neutrale relatie met de Ander en met zichzelf heerst, lijkt sterk op dit boeddhistische beginsel.

In het derde hoofdstuk van mijn onderzoek ga ik dieper in op de persoon die « ik » zegt in de drie romans om tot het tweede belangrijke concept van dit onderzoek te komen, te weten het ik. Allereerst – ik stel hier de verschillende personages aan de orde – heeft de individuele mens van *Ferdydurke* onvoldoende inzicht en volwassenheid, zodat de anderen hem naar believen kunnen manipuleren door hem een ontelbaar aantal identiteiten te bezorgen. In de handen van de anderen is hij slechts een object dat voortdurend gedwongen wordt zich aan hun zienswijze aan te passen. Zijn poging tot een bestaan zonder verplichte vorm leidt tot niets. Het tweede subject dat ik analyseer, Witold van *Cosmos*, kan zich al meer doen gelden door zich als schepper voor te doen die de elementen min of meer vrij verbindt om zijn eigen werkelijkheid te creëren. Maar uiteindelijk dient dit subject slechts een mechanisme dat sterker is dan hijzelf en is hij er volledig aan onderworpen. Ten slotte is de identiteit van het subject in *Pornographie* in tweeën gesplitst door de aanwezigheid van de Ander. Deze identiteit is de meest bewuste en krachtige, maar zij heeft twee lichamen nodig (Witold en Frédéric) om een eenheid te vormen die zijn wil kan realiseren. Dat suggereert,

interessant genoeg, dat ieder mens in zich een medeplichtige met diabolische eigenschappen heeft, die hij nodig heeft om een volledig en krachtig mens te vormen.

Het Gombrowicziaanse subject ontwikkelt zich dan ook in de loop van de tijd, maar zijn wezensvraag, te weten « wie ben ik? », blijft onbeantwoord omdat de identiteit als vast en blijvend concept niet bestaat. Zij hangt in de eerste plaats af van het lijden en de boosaardigheid die de beproeving van de Ander in de « aardse kerk » voor me in petto heeft, vervolgens van het duivelse in ons eigen ik. Het is juist hij die aan de bron staat van onze existentiële twijfel, schaamte, gevoelens van vervreemding en de smartelijke visie die men van het universum heeft.

In het volgende hoofdstuk wordt de vertelinstantie van het *Journal* onderzocht dat zijn eigen mise-en-scène in scène zet om van zichzelf een zuiver fictief personage te vormen. Op deze wijze worden de vermomming, het spel en het kunstmatige de essentiële elementen van zijn identiteit, waardoor hij naar believen en tot in het oneindige de boosaardige blik van de Ander kan ontvluchten. Vervolgens volgt men de evolutie van het theatrale personage: Henri die eveneens het Gombrowicziaanse « ik » belichaamt ondanks het feit dat hij toneelspeelt.

De analyse van de droom en de status van de dromer maken het dankzij de Freudiaanse ontdekkingen mogelijk de dromende Henri te vergelijken met de geprojecteerde instantie die ik noem: Gombrowicz-auteur. Alle twee overschrijden de beperkingen van een eenvoudige vertelinstantie in romans door tegelijkertijd verschillende rollen te vervullen. Ze zijn in actie (kunstenaar en dromer) en staan erbuiten (regisseur en psychoanalyticus), vervolgens stellen ze zich in dienst van het publiek (als profeet) en van hun subjectiviteit (onafhankelijk van de « intermenselijke kerk »). Hun geest en hun manier van denken gaan voorbij de tijd: beiden belichamen de mens van de toekomst en onthullen de niet-demonteerbare, aanstootgevende en schaamtevolle sfeer van de mens, die tot dan toe zorgvuldig voor de ogen van de lezer verborgen was gehouden. Ik zie in alle twee een soort priester die de gemeenschap leidt zonder er zelf ooit toe te behoren, die de overwinning van het kunstmatige en het demonische viert bij de opbouw van het ik.

In het vijfde hoofdstuk onderwerp ik de vergelijking van deze twee instanties aan een diepgaand onderzoek, waarbij ik een parallel trek tussen hun perceptie van de werkelijkheid en hun taalgebruik die deze perceptie in woorden omzet. Opmerkelijk is dat beiden elkaar psychoanalytisch en filosofisch ondervragen over de functie van het taalgebruik en bijvoorbeeld ontdekken dat haar voornaamste inzet zonder betekenis is. Aangezien ze hun macht en hun rol hebben verdubbeld, vertegenwoordigen ze een nieuwe instantie die subject blijkt te zijn voor zover zij meester blijft over haar eigen wil, met inbegrip van de wil om de controle over zichzelf op te geven. De dromende Henri lijkt dus de instantie Gombrowicz-auteur te belichamen die zich losmaakt van zijn werk.

Terwijl het taalgebruik zijn sociale rol vervult en het spel op gang brengt, onderwerpt zij degene die verwoordt echter volkomen aan een oncontroleerbaar mechanisme, met andere woorden de spreker wordt noodzakelijkerwijs gedwongen hetzij tot het reciteren van zijn

eigen gedachtegang, hetzij tot zwijgen, want het gewicht van de zinvolle boodschap is onuitspreekbaar. Men ontdekt dus dat in de taaluiting die alleen wordt gesproken, zowel het Gombrowicziaanse subject als het Lacaniaanse Cogito geconfronteerd wordt met de boodschap van het onbewuste.

De psychoanalytische benadering maakt dat men het mechanisme doorgrondt van het taalgebruik en de empirische ervaring van perceptie versus bewustzijn; beide volgen hun eigen weg. Het paradoxale en duistere bewustzijn dat zichzelf in de val laat lopen, gehoorzaamt uiteindelijk niet aan de een of andere menselijke wil, maar aan een obsessieel mechanisme, het zogenaamde onbewuste. Het is juist die onbeheersbare en instinctmatige energie welke de mens zijn leven lang moet wantrouwen, die hem leidt op zijn levensweg. Dit alles onderstreept de onoverkomelijke beperkingen van alle artistieke activiteit. De woorden laten de spreker los en maken zo van hem een sprekend object. Zijn wijze van waarnemen en beschrijven maakt zich ook los van hem en maakt van hem een blootgesteld object. Zeker, de zwevende betekenaar maakt dat het symbolische denken zich kan manifesteren, maar het bewustzijn dat de mens ondergaat « als vreemd, opgelegd, niet essentieel » garandeert geen enkele zekerheid. Het geschrevene levert hetzelfde resultaat op als psychoanalytische hulp, waarbij het subject het zinvolle vertoog, het enige belangrijke, ontcijfert, maar deze boodschap zal vanwege de taalregels die castratie met zich meebrengen nooit vaste vorm aannemen. In het Gombrowicziaanse oeuvre wordt, net zoals in de psychoanalyse, de terugkeer geïllustreerd van het onbewuste dat van het bewustzijn is afgetroegeld. Alles moet capituleren voor het overwicht hiervan.

Het laatste deel van dit werk onderzoekt het externe bestaan van het subject, dat dankzij twee fundamentele parameters in de wereld tot stand is gekomen opdat zijn subjectiviteit zich kan verwezenlijken, dat wil zeggen zijn tijd en zijn ruimte. De tijd gaat voorbij en wekt daardoor nostalgie op, maar het subject ziet slechts het heden, dat actief en nuttig is, maar dat ook onmogelijk kan worden vastgehouden. Men kan het slechts een zeer kort ogenblik aanraken. De tijdsduur die ook werkelijk bestaat, wordt het verleden genoemd en kan in de herinnering weer opduiken. Toch verdwijnen de gevoelens van vroeger voor altijd. Alleen de dromende Jojo van *Ferdydurke* heeft er toegang toe, doordat hij de mogelijkheid heeft ze opnieuw te ondergaan. Ervan uitgaande dat er praktisch geen verbinding is tussen de mens als kind en dezelfde mens als volwassene, oppert het subject dat de identiteiten slechts gelijktijdig kunnen bestaan, zoals in het concept van de tijdsduur van Bergson. Derhalve is de mens voortdurend genoodzaakt achter hun verschillende stadia aan te lopen om dan weer de een, dan weer de ander te zijn.

De ruimte vertegenwoordigt op haar beurt niets waaraan het subject zich kan vastklampen, want een « hier » is van gelijke waarde als een « daar ». Alleen de leegte die weer tevoorschijn komt uit de onbegrensde en oneindige kosmos wanneer de Vorm het subject verlaat, blijkt de zo gezochte authentieke ruimte te zijn, zelfs als dan in die ruimte de inhoud van het ik, zoals in de staat van nirwana, uiteindelijk verstoken is van iedere betekenis.

De mens blijkt daar eindelijk gedetermineerd en bevrijd van het lijden dat het aardse bestaan hem aandoet. Toch kan dat ogenblik niet voortduren. Het raakt ons slechts licht aan en laat het gezicht van de dood weer tevoorschijn komen die als geprivilegieerd oord aan het subject is toegekend. Het is waarschijnlijk ook een mogelijkheid om de eeuwigheid in de Boeddhistische betekenis van het woord te bereiken, om de absolute sereniteit te verkrijgen waarnaar de monnik streeft. Aldus vindt het Gombrowicziaanse subject in plaats van angst te hebben voor de dood in haar de hoop terug. Zij bevrijdt hem door een einde te maken aan de regels van het lijden van de gevoelswereld en de volkomen bevrijding te brengen van alle verlangens en alle angst. Door dit te constateren kom ik tot de suggestie dat Gombrowicz onbewust tot de Boeddhistische oplossing is gekomen. Het is dus in de dood, in de hoedanigheid van de definitieve verdwijning van het aardse lijden, dat men de Gombrowicziaanse transcendentie terugvindt waarvan de referent onbekend is en zijn plaats - leeg.

Résumé en polonais: Streszczenie

Tematem moich badań literackich jest podmiot wypowiadający w dziele Witolda Gombrowicza. Zajmuje mnie ów podmiot gombrowiczowski, który głęboko przeszyty metafizyką podnosi swój przerażony wzrok, aby wyrazić lęk, jaki wzbudza w nim mroczny i niezrozumiały świat. Negatywna wizja opisywanego przez podmiot uniwersum nie wynika jednak z samej istoty świata i jego okrutności, ale z subiektywności osoby, która go tak odbiera.

Poprzez koncept niepokojącej odmienności, którą nazywam Innym oraz poprzez skomplikowany problem transcendencji praca proponuje wyjaśnić przyczyny niepokojów wewnętrznych mówiącego « ja », inaczej mówiąc naświetlić przyczyny jego osamotnienia, wstydu, złego samopoczucia i rozproszenia odczuwanym zarówno w samym sobie jak i w kontemplowanym świecie.

Najistotniejszą rolę odgrywa w badaniu analiza tekstów. Niemniej polemika dyskursu gombrowiczowskiego z dyskursem filozoficznym i psychoanalitycznym pozwala odkryć niewątpliwie ciekawe drogi, które otwierają dzieło Gombrowicza na zupełnie nową interpretację.

We wstępie moich badań analizuję wymiar filozoficzny Innego, aby zrozumieć decydującą rolę, jaką koncept ten odgrywa dla podmiotu poszukującego własnej tożsamości. « Kościół międzyludzki » czyli skomplikowana relacja jaką każdy człowiek posiada z innymi i z otaczającą go rzeczywistością charakteryzuje się podwójnością znaczenia. Po pierwsze, egzystencjalna relacja umożliwia podmiotowi otwarcie na nieskończoność, gdyż Inny przydziela mu w niej niezliczoną ilość tożsamości pozwalającym mu na zaistnienie. Dzięki Innemu, poszukujące się « ja », jak dziecko Lacana w stadium zwierciadła, odkrywa również dostęp do samego siebie. Doświadczenie Innego nie może być jednak nigdy pozytywne, ponieważ ludzie, zwrócenii do siebie twarzą w twarz, zmuszeni są być swymi wrogami, którzy na siebie plują, którzy się nieustannie zwalczają, zdradzają i krzywdzą. W ten sposób etyczna pozycja « dla bliźniego » zaproponowana przez filozofię Lewinasa całkowicie przeciwstawia się pozycji diabelskiej u Gombrowicza, którą można nazwać « przeciwko bliźniemu ». Wbrew twierdzeniom podmiotu, sens boskości nie może więc być żadnym sposobem związany z « kościołem międzyludzkim », ale raczej z przestrzenią pozaziemską i pozaludzką.

Koncepty psychoanalityczne « introjekcji » i « projekcji » użyte przy analizie tekstów pozwalają odkryć, że wewnątrz « ja » mieszka również inny, całkowicie obcy i perwersyjny, którego należy się obawiać, podczas gdy w Innym mieszka moje « ja », również całkowicie fikcyjne, bo stworzone przez Innego w « kościele międzyludzkim ». Okazuje się więc, że nieufność, którą żywimy do Innego jest w rzeczywistości nieufnością do nas samych i odwrotnie. W tym sensie koncept Ricoeura « identité-ibseité » pokrywa się z wizją tożsamości u Gombrowicza.

W kolejnym rozdziale odwołuje się do teorii aktów mowy Benvenista, aby wyjaśnić, kto faktycznie kryje się za formą « ty », często przywoływaną przez instancję wypowiadającą. Ten dziwny dialog pełen prowokacji, nawoływań i inscenizacji prowadzony przez narratora w trakcie dyskursu destabilizuje czytelnika, który jest Innym, w pełnym tego słowa znaczeniu. Nie mogąc w żaden sposób wypełnić swojej normalnej roli, czytelnik staje się marionetką, którą narrator cały czas się bawi, demaskując między innymi akt pisania. Pisanie przedstawione jest jako olbrzymi rozgardiasz, w którym nic nie jest pewne czy stałe.

Niebezpieczeństwo reprezentowane przez Innego jest tym większe, im lepiej zdamy sobie sprawę z faktu, że dwa elementy, z których składa się byt, czyli ciało i rozum, nie funkcjonują u Gombrowicza w równowadze. Wyższość ciała jest diabelska ponieważ poprzez ciało dotrzeć możemy do najbardziej intymnych dziedzin człowieczego bytu, wprowadzając

na przykład do wnętrza Innego swój własny ból. Tak więc człowiek u Gombrowicza nie tylko jest obciążony wzrokiem Innego w « kościele międzyludzkim », co czyni go całkowitym niewolnikiem, ale także wystawia się jako « oto ja » na każdą interakcję, jaką ciało Innego mu narzuca, zarówno na jego ból jak i na jego wdzięk. Wyrażenie Levinasa « oto ja » świetnie definiuje pozycję bezbronnej ekspozycji podmiotu w obliczu Innego cielesnego u Gombrowicza.

Tymczasem ważność cierpienia gombrowiczowskiego znacznie przekracza cierpienie osobiste indywidualnego « ja ». To cała ludzka natura jest od niego obowiązkowo zależna. Jedynym wyjściem uwolnienia się od cierpienia jest dotarcie do takiego punktu, w którym każde pragnienie zostanie wyeliminowane, a każdy związek z życiem ziemskim i jego troskami unicestwiony. Miejsce pustki u Gombrowicza, bez Formy, w której panuje całkowicie neutralna relacja z Innym i z samym sobą, przywodzi na myśl buddyjski koncept nirwany.

W trzecim rozdziale intryguje mnie drugi, kluczowy koncept pracy - « ja », który analizuję w trzech powieściach Gombrowicza. Zaczynam od Józia z *Ferdydurke*, który skacząc z jednej formy w drugą okazuje się niewystarczająco dojrzały i świadomy, aby określić swą tożsamość. To inni nim manipulują, przydzielając mu coraz to nowe gęby, z którymi musi się utożsamić. Cały jego wysiłek, aby zaistnieć spełza na niczym.

Z kolei Witold z *Kosmosu* może ugruntować własną osobowość w zupełnie inny sposób. Bawiąc się, jak twórca luźno łączący różne elementy, potrafi kreować własną realność. Jednak okazuje się, że i on służy czemuś silniejszemu od siebie. Mechanizm ten totalnie go dominuje. W *Pornografii* tożsamość podmiotu jest podwojona obecnością Innego. To niewątpliwie tożsamość najbardziej świadoma i najsilniejsza, choć potrzebująca dwóch ciał (Witolda i Fryderyka) do stworzenia jedności, która potrafi realizować własną wolę. Ten fakt sugeruje, że każdy człowiek posiada w sobie współnika charakteryzującego się atrybutami diabolicznymi, które są mu niezbędne aby stworzyć złożony i silny byt.

Można więc podsumować, że owszem, podmiot gombrowiczowski rozwija się w czasie, ale jego centralne pytanie « Kim jestem ? » pozostaje bez odpowiedzi. A jest tak dlatego, że tożsamość, jako koncept stabilny i niezmienny u Gombrowicza nie istnieje. Tożsamość jest zależna od cierpienia i niegodziwości Innego w « kościele międzyludzkim » oraz od diabelskości naszego « ja ». To właśnie owa diabelskość okazuje się być przyczyną naszego zaniepokojenia, wstydu, uczucia wrogości oraz naszej pesymistycznej wizji obserwowanego świata.

W kolejnym rozdziale badam instancję wypowiadającą w *Dzienniku*, która jest reżyserem własnego przedstawienia, tworząc z samej siebie postać całkowicie fikcyjną. Z tego właśnie powodu przebieranie, gra, sztuczność stały się głównymi elementami jej tożsamości, dzięki którym może w nieskończoność uciekać od wrogiego wzroku Innego. Zajmuje mnie tutaj również rozwój postaci teatralnej, mianowicie Henryka, który wciela się w gombrowiczowskie « ja » pomimo faktu, że jest na scenie.

Analiza snów i położenia śniącego, możliwa dzięki odkryciom Freuda, pozwala przyrównać śpiącego Henryka do instancji stworzonej, którą nazywam Gombrowicz-autor. Zarówno Henryk jak i Gombrowicz-autor przekraczają granice możliwości zwykłej instancji wypowiadającej analizowanej w powieściach, wypełniając kilka ról jednocześnie. Biorą oni udział w akcji (jako artysta i śniący) i jednocześnie są poza jej zasięgiem (jako reżyser i psychoanalityk), oboje służą sprawie publicznej (jako prorok) i swej własnej subiektywności (są niezależni od « kościoła międzyludzkiego »). Ich sposób myślenia jest pozaczasowy, obydwójce ucieleśniają człowieka przyszłości, który odkrywa wszystko to, co w człowieku wstydlive, niezrozumiałe, drażliwe i w normalnych warunkach ukryte przed wzrokiem czytelnika. Widzę w obydwóch osobliwego lidera prowadzącego wspólnotę, choć wcale nie

należącego do niej, świętującego zwycięstwo sztuczności i diabelskości we wnętrzu własnego « ja ».

W piątym rozdziale rozwijam w głąb porównanie wymienionych dwóch instancji, analizując ich percepcję rzeczywistości i ich język, który percepcję tę wyraża. Zauważamy, że obydwójce zastanawiają się na płaszczyźnie psychoanalitycznej i filozoficznej nad właściwą funkcją języka, odkrywając na przykład, że jest ona tak właściwie pozbawiona znaczenia. Podwajając swą rolę i moc reprezentują oni zupełnie nową instancję, która jest podmiotem na tyle, na ile okazuje się być panem własnej woli, nie wykluczając woli porzucenia władzy nad samym sobą. W konsekwencji można powiedzieć, że Henryk we śnie ucieleśnia Gombrowicza-autora, który wyłania się z całego analizowanego dzieła.

Język zaś, wypełniając swą społeczną rolę, podporządkowuje podmiot mówiący mechanizmowi, który trudno kontrolować. Inaczej mówiąc, instancja wypowiadająca jest obowiązkowo zredukowana albo do recytacji swej własnej wypowiedzi, albo do milczenia, ponieważ ważność pełnego przekazu pozostaje niewyraźna. Odkrywamy więc, że w wypowiedzi, która się sama wypowiada zarówno podmiot gombrowiczowski jak i Cogito Lacana stoją przed dyskursem nieświadomości.

Polemika z psychoanalizą pozwala zrozumieć, że zarówno mechanizm języka jak i doświadczenie empiryczne percepcji-świadomości podążają u Gombrowicza własną drogą. Paradoksalna i niejasna świadomość, która sama zastawia sobie pułapki okazuje się posłuszna nie jakiegokolwiek woli podmiotu, ale mechanizmowi obsesyjnemu, który nazywamy nieświadomością. To właśnie tej nieokiełzanej, impulsywnej energii powinniśmy się obawiać przez całe życie. Słowa opuszczają podmiot mówiący, robiąc z niego przedmiot mówiony. Jego sposób postrzegania i opisywania też go opuszczają, zmieniając go w przedmiot wyeksponowany.

Prawdą jest, że « signifiant flottant » pozwala porządkowi symbolicznemu się realizować, ale świadomość, którą człowiek odczuwa jako obcą, nałożoną czy nieważną nie gwarantuje żadnej pewności. Pisanie, według Gombrowicza, przynosi ten sam rezultat co leczenie psychoanalizą, dzięki czemu podmiot wypowiadający zbliża się do dyskursu pełnego, jedynego interesującego, ale przekaz ten, z powodu reguł języka, pozostanie niewypowiedziany. Dzieło Gombrowicza, jak i psychoanaliza, ilustruje powrót odrzuconej nieświadomości do świadomości. Wszystko musi się poddać jej sile.

Ostatni rozdział mej pracy poświęcony jest istnieniu zewnętrznemu podmiotu, który realizuje się w świecie dzięki dwóm niezbędnym parametrom, pozwalającym na zaistnienie subiektywności, czyli czasowi i miejscu. Czas upływa powodując nostalgię, ale podmiot żyje jedynie w czasie teraźniejszym, który jest aktywny i pożyteczny, ale też nieuchwytny. Jesteśmy w stanie go jedynie zauważyć. Czas, który rzeczywiście istnieje to przeszłość, gdyż może ona ożyć w pamięci. Tymczasem uczucia przeżyte w przeszłości ulegają wiecznemu unicestwieniu. Jedynie Józio z *Ferdydurki* we śnie jest w stanie je na nowo odczuć. Uważając, że nie ma absolutnie żadnej więzi pomiędzy człowiekiem-dzieckiem i tym samym człowiekiem-dorosłym podmiot sugeruje, że nasze różne osobowości mogą jedynie koegzystować, jak koncept trwania u Bergsona. Aby móc od czasu do czasu zaistnieć musi się człowiek w nie wcielać.

Miejsce również nie reprezentuje nic, z czym podmiot mógłby się związać, ponieważ każde « tutaj » jest równoznaczne z każdym « tam ». Tylko pustka, wyłaniająca się z kosmosu w momencie w którym Forma opuszcza człowieka, okazuje się jedynym miejscem autentycznym, o które walczy podmiot, mimo że w tym miejscu zawartość jego « ja », jak w dojściu do nirwany, jest pozbawiona jakiegokolwiek treści. Człowiek pojawia się nareszcie określony i wyzwolony z bólu, które istnienie bez przerwy mu zadaje.

Jednak moment ten nie trwa wiecznie. Pojawia się tylko na krótko, przywołując obraz śmierci, która okazuje się miejscem uprzywilejowanym oferowanym podmiotowi. To

prawdopodobnie możliwość dojścia do nieskończoności, dopięcia się do absolutnej mądrości, rozumianej w sensie buddyjskim. W ten sposób podmiot gombrowiczowski zamiast bać się śmierci odkrywa w niej nadzieję. To ona ofiarowuje mu całkowite uwolnienie od pragnień i lęków, zatrzymując wszystkie prawa rządzące cierpieniem ziemskim. Stwierdzenie to sugeruje, że Gombrowicz w swoim dziele nieświadomie proponuje rozwiązanie buddyjskie. To właśnie w obrazie śmiertelnej pustki, rozumianej jako ostateczne wygaśnięcie cierpienia ziemskiego, odnaleźć możemy gombrowiczowską transcendencję, której odnośnik jest nieznany, a miejsce puste.