



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.

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.

Finalement, 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 continue, 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 indiscrettes 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 gombrowiczien 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.