



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 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 beckettien 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 déliquescents, 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 pendants, 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.