



## 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 IV: La mise en scène

### Introduction

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

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

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

---

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

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

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

### **La mise à nu de l'auteur faussement sincère**

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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



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

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

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

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

## **Le théâtre de l'existence**

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Frédéric: - Pas si facile.

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

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

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

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

---

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

Notons encore que, dans sa stratégie théâtrale, Gombrowicz ne cherche jamais un grand public. Une seule personne (un Autre par excellence) lui suffit pour établir une relation dramatique qui, par ses ambiguïtés et ses tensions, fait naître la farce, traduite tantôt par le rire tantôt par le frisson.<sup>177</sup> On a cependant l'impression que son théâtre ne réclame pas nécessairement une matérialisation scénique, il existe avant tout pour être lu. Gombrowicz se soucie peu des problèmes techniques, des changements rapides du décor. Ce qui compte pour lui sur scène, c'est l'élément dramatique interhumain, le jeu où se confrontent les registres, les styles et les rythmes différents. Tout ce qui constitue l'environnement théâtral, tout ce qui permet à un texte de prendre corps n'est chez lui que secondaire<sup>178</sup>.

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

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

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

---

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

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

## Le metteur en scène

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

(...)

C'est moi qui

Crée les Rois !

C'est moi qui dois être Roi !

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

Je suis Dieu ! (181)

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

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

---

<sup>180</sup> Adam Mickiewicz *Dziady*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1986.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

## **Le statut du rêveur en train de créer**

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

<sup>190</sup> Pontalis, Laplanche, *Vocabulaire de la psychanalyse* : 465.

<sup>191</sup> C'est sur ce point précis que l'élève de Freud, Jung, va s'opposer à Freud en plaidant l'absolue normalité de



sublimations s'apparenteraient aux différentes névroses; l'art poétique offrirait une ressemblance particulière avec l'hystérie.

D'après lui, quelqu'un ayant le don artistique peut transformer les symptômes névrotiques ou psychotiques en créations esthétiques, car au stade du premier transfert, l'activité artistique ne se distingue en rien des formations substitutives de l'hystérie. Ainsi l'artiste n'est personne d'autre qu'un névrosé en puissance qui doit créer pour résoudre ses conflits internes. Cette vision des choses s'accorde entièrement avec les énoncés gombrowicziens dans son *Journal* où l'écrivain dit que l'hystérie n'est qu'une « œuvre d'art déformée », l'artiste – « un névrosé qui s'applique à lui-même un traitement - dont il sait que nul autre ne saurait le lui appliquer! »<sup>192</sup>

Autrement dit, aussi bien le rêve que le travail artistique transforment la subjectivité (les pensées du sujet) en images visuelles.<sup>193</sup> Cependant, la proposition freudienne reste prisonnière de la recherche de la causalité psychique du rêveur (ou patient).<sup>194</sup> En outre, l'aspect visuel du rêve que Freud propose dans ses analyses est tout de suite traduit en pensées verbales, elles, rendues par signes. Bal cite dans son article le psychanalyste anglais Bollas, qui remarque justement ces lacunes en proposant de s'interroger sur « iconographic utterance », les deux termes qui suggèrent, selon Bal, un « visual speech-act ».<sup>195</sup> Dans ce sens, le rêve est un rebus freudien, mais dans le sens visuel et non pas comme signe.

Mais ce qui nous intéresse le plus dans cette analyse, c'est plutôt le statut du sujet. On s'aperçoit alors qu'une instance qui produit aussi bien le travail créatif que le rêve n'a aucunement le statut du sujet intentionnel, à cause du fait qu'elle ne peut pas tenir les cordes à manipuler comme un metteur en scène. Kaja Silverman, que Bal cite également, propose même de voir le statut du sujet, non pas en auteur du rêve, mais en totalité des images produites par le rêveur.<sup>196</sup> Certes, aussi bien le rêveur que l'artiste sont présents dans leur création, où ils expriment leur subjectivité et rien d'autre que leur subjectivité, mais il est à remarquer qu'aussi bien le déroulement de l'action que le produit final leur échappe.<sup>197</sup> Par conséquent, le rêveur, comme l'artiste est impuissant, il subit plus qu'il ne décide, même s'il est le seul à produire.

---

l'imaginaire qui est « une vérité intérieure ». Voir, à ce sujet, l'article de Gilbert Durand « Jung, l'irréductible » in Magazine littéraire, hors-série *Freud et ses héritiers* : 69-72(70).

<sup>192</sup> *Journal I* : 309.

<sup>193</sup> Voir aussi, à propos des rêves et leur fonctionnement, une étude psychologique de cette problématique dans *Psychologia i życie* (Psychologie et la vie) de Ph. Zimbardo en F. Ruch (Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998 : 272-279).

<sup>194</sup> Il faut évidemment se rappeler que les voies ouvertes par Freud, qui ont incontestablement révolutionné l'humanité du XX siècle, ont été élaborées il y a plus que 100 ans et que, depuis, notre savoir sur ces points a évolué. Par conséquent, les lacunes freudiennes dont il est question ne peuvent être considérées comme lacunes que de notre point de vue du XXI siècle.

<sup>195</sup> Christopher Bollas, *The Shadow of the Object. Psychoanalysis as the Unthought Known*, 1987: 64. Voir aussi son *Being a Character. Psychoanalysis and Selfexperience*, 1992.

<sup>196</sup> Kaja Silverman « Apparatus for the production of an image » in *Parallax* 16 (3), 2000 : 12-28

<sup>197</sup> A ce sujet, je peux citer Gombrowicz: « (...) l'art est 'la chose la plus personnelle qu'il soit', 'la propriété la plus privée qu'on puisse imaginer', puisque l'art c'est la personnalité, le 'moi'... » (*Journal II* : 177)

Pourtant, dans *le Mariage*, Gombrowicz rehausse les pouvoirs du rêveur car, chez lui, Henri en rêve manipule plus ou moins les cordes. Il s'agit évidemment d'un rêve fictif, mais notre rêveur est sans aucun doute plus actif et décisif. Tout d'abord, tout au long de l'action, Henri est conscient de son songe, de sorte qu'il menace les autres personnages de la pièce de les faire disparaître en interrompant leur existence par son réveil. Il a un pouvoir sur eux, comme Gombrowicz - créateur de l'œuvre possède un pouvoir sur ses lecteurs. Dans ce sens, Henri sur scène, tant dans l'action qu'en dehors d'elle, ressemble beaucoup à Gombrowicz - créateur, qui influence volontairement la réception de sa personne, aussi bien dans son *Journal* que dans d'autres textes.<sup>198</sup> Remarquons, par exemple, que tout au long de l'action, Henri incarne la volonté de maîtriser son acte, de le créer activement bien qu'il soit en vérité peu puissant par rapport à son déroulement puisqu'il n'en est que le rêveur. Il dit:

Henri – (...) Le diable m'emporte ! Je ne sais pas de quoi il s'agit, mais tout cela est terriblement fatigant, parce que déformé, tu comprends ? Bouché, embouteillé, bloqué... oui, bloqué et masqué ... (...) je veux voir, éclaircir, découvrir ... (126)

Le sens du rêve échappe au rêveur malgré sa forte volonté de le saisir, exprimée par les trois verbes à l'infinitif. Son contenu reste inaccessible car il s'avère bizarrement « déformé » et « bloqué », très probablement dans son inconscient. Cependant, la seule personne capable d'interpréter le rêve est le rêveur lui-même. C'est justement la raison pour laquelle la logique dans la conscience d'Henri est constamment dérangée. C'est pourquoi il ne comprend pas ce qu'il voit, hésite, se sent troublé. Cependant, il est le seul moteur psychique de l'action. C'est seulement lui qui, plus au moins clairement, raisonne et interprète les événements. On a l'impression qu'en sortant de l'action pour observer « les jeux de son libido », comme Błoński le suggère, Henri s'attribue un nouveau rôle.<sup>199</sup> Ce rôle pourtant, ce n'est ni l'inspecteur, ni le présentateur, mais le metteur en scène.

Toutes ces remarques suggèrent clairement qu'aussi bien en Henri qu'en Gombrowicz fabriqué (par l'auteur) on peut voir une instance qui remplit deux fonctions à la fois: elle produit quelque chose (le rêve, l'œuvre) et elle interprète sa création pour saisir son sens. Ils sont en création comme artiste et rêveur et en dehors d'elle comme commentateur et psychanalyste. Les deux acteurs ont donc doublé leur pouvoir, au prix de rester un sujet clivé en deux, ce qui n'a pas été le cas des autres instances fictives analysées dans mon étude. Peut-on donc considérer Henri en rêve comme l'incarnation de l'instance Gombrowicz-artiste présentée dans toute son œuvre?

C'est une suggestion quelque peu provocatrice. Toujours est-il, et là se trouve la pertinence de cette mise en parallèle, que si l'un incarne l'autre, on pourra conclure que

---

<sup>198</sup> Dans la présente analyse, il s'agit essentiellement de son *Journal*, mais la voix de l'instance d'origine, nous l'avons vue, se fait entendre dans toute oeuvre gombrowiczienne.

<sup>199</sup> Błoński (1990: 104).

Gombrowicz–créateur doit ressentir un besoin d’avoir à ses côtés Gombrowicz–commentateur. Autrement dit, sans le rôle d’interprète, Gombrowicz-auteur ne serait qu’un rêveur sans l’oreille qui l’écoute (psychanalyste), c’est-à-dire un sujet pas du tout intentionnel.<sup>200</sup> Le lecteur, en face de la création littéraire, ne serait alors qu’un rêveur en face du contenu manifeste retenu au réveil, c’est-à-dire, on serait devant un contenu incompréhensible sans pouvoir accéder au contenu latent qui est le vrai thème du rêve (et de l’œuvre). Pour remédier à ce manque, et afin d’identifier un peu plus le metteur en scène gombrowiczien, j’aimerais mettre en parallèle les autres points communs entre ces deux instances.

### **Les jumeaux inconscients**

Il va sans dire que toutes les instances analysées dans mon étude sont fictives, aussi bien les narrateurs des récits et du *Journal* que le personnage d’Henri en rêve. Certes, toutes sont fabriquées par l’instance d’origine et toutes cherchent à trouver leur moi. Cependant, aussi bien Henri en rêve que l’instance Gombrowicz-artiste représentent un sujet atypique, un individualiste, un être solitaire et unique qui a une mission surhumaine à accomplir. Cette mission dépasse largement leur but privé; tous les deux deviennent une sorte de prophète pour servir l’humanité entière. Leur question n’est pas seulement « qui suis-je », mais aussi « quel est mon rôle face aux autres ». Ils veulent fraterniser avec la collectivité, s’offrir à elle, lui plaire et en même temps être indépendants par rapport à cette emprise, se tenir à l’écart de la masse. Cette contradiction représente une situation modèle dans laquelle se trouve l’artiste en train de créer. Gombrowicz souscrit entièrement à cette vision, dénonçant la double face de ce phénomène. Dans son *Journal*, il remarque:

La littérature est une chose qui mûrit dans la solitude: création pour la création. En même temps, un fait social qui s’impose au monde: un moyen de se créer soi-même par les gens. (...) C’est seulement en considérant dans ses deux dimensions particulières: comme artiste désintéressé et homme combattant pour s’affirmer entre les hommes, que nous aurons un tableau complet de l’acte créateur. (*Journal II* : 324)

Selon lui, la création littéraire c’est d’abord un fait individuel et solitaire, exprimant le moi unique du créateur, sa subjectivité ou ses conflits névrotiques, comme dirait Freud; puis un acte social, car destiné aux autres et jugé par eux. Henri en rêve, on l’a vu, remplit

---

<sup>200</sup> Ayant conscience de ce besoin, le narrateur du *Journal* avoue : « Je te remercie aussi Très Haut, pour le *Journal*. Quelle assurance lorsque j’ai eu confirmation que j’étais capable de me commenter, tant bien que mal. Voilà ce qui me fallait: devenir mon propre critique, mon glossateur, mon juge, mon metteur en scène, ôter à d’autres cerveaux le pouvoir de prononcer des verdicts... » *Journal II* : 112-113.

entièrement ce double rôle, étant un individu privé en dehors des autres et en même temps à leur service, agissant, voire existant rien que pour eux.

Rappelons-nous, par exemple, le grand monologue d'Henri où l'existence solitaire d'un moi parlant s'oppose nettement à la collectivité représentée par un « vous ». Henri annonce:

Henri - Moi seul  
Moi seul indiquons- le encore une fois..., tandis  
Que là-bas  
Cris, pleurs et gémissement, hélas, hélas,  
Jamais encore aucun homme n'avait eu  
De si pénibles problèmes à résoudre  
Ni n'a gémi sous un si lourd fardeau  
De douleur et de honte...  
Quelle position prendre ? Quelle contenance adopter ?  
(...) Oui, oui, moi je peux  
choisir tel ou tel rôle... devant vous  
et pour vous ! Mais pas pour moi ! Moi je n'ai  
besoin  
D'aucun rôle ! (222)

La solitude effrayante d'Henri, qui est un élément symbolique du créateur, s'oppose inéluctablement au gémissement du commun. Poussé vers le « vous », son moi se trouve devant une tâche exceptionnelle à accomplir puisqu'il doit remplir un rôle adéquat à sa position, sa position qui consiste à guider les autres. Il ne fait rien pour soi, car il n'a besoin d'aucun rôle. On voit clairement que le pouvoir d'Henri dépasse largement les possibilités d'un simple humain. Il y est à la hauteur d'un surhumain et il impose son pouvoir aux autres, même s'il a recours à la moquerie en même temps. Ayant fait allusion au lourd fardeau de douleur et de honte, il veut, encore une fois, démythifier le romantisme et plus particulièrement le romantisme polonais.<sup>201</sup>

Ainsi, on voit en Henri une sorte de prophète Moïse pareil à celui qu'on a pu voir chez le narrateur du *Journal*.<sup>202</sup> Il se sent grand, exceptionnel, choisi pour servir les autres et au même moment incapable d'accomplir une telle action, comme s'il en avait honte; d'où probablement son ironie et son sarcasme. On voit en lui un balancement psychique déjà

---

<sup>201</sup> Les allusions moqueuses de ce fragment ridiculisent encore une fois le héros romantique polonais - Konrad de Mickiewicz qui a dû consacrer sa jeunesse et sa vie pour sauver la nation polonaise des mains des oppresseurs.

<sup>202</sup> Cette ressemblance, bien qu'à l'envers, a été remarqué par Joanna Peiron dans son livre déjà cité *Gombrowicz, écrivain et stratège*, où l'auteur remarque: « face à la critique, qui crée les normes, il [Gombrowicz] décide, tout comme Henri dans *le Mariage*, de célébrer seul la cérémonie: il se pose lui-même en auteur de littérature primaire, innovatrice. » (75).

observé dans l'instance narratrice du *Journal* entre supériorité et infériorité, vérité et mensonge. Son identité est donc moins exclusivement imposée par les autres que chez Jojo par exemple et plus influencée par son intérieur, par sa conscience privée qui l'oblige à accomplir un devoir public, même si ce devoir devait représenter le contraire qu'aurait fait Konrad, le héros romantique polonais.

Autre chose à signaler dans cette perspective de comparaison est qu'aussi bien Henri en rêve que Gombrowicz-artiste monologuent avec eux-mêmes comme s'ils étaient seuls, comme si la présence des autres dans « l'église terrestre » les influençait moins que ce n'était le cas pour les sujets des romans. Ils paraissent plus libres, plus forts individuellement.<sup>203</sup> Henri signale:

Henri - Bon ça va bien, ils sont devenus fous. Mais ils n'ont pas pu devenir fous puisqu'ils n'existent pas et que moi je rêve ... Et la meilleure preuve qu'ils n'existent pas, c'est que je peux dire devant eux qu'ils n'existent pas. Ils existent seulement dans ma tête. O ma tête ! Je ne parle tout le temps qu'à moi-même. (125)

Certes, tout au long de la pièce on a l'impression qu'Henri récite un monologue à soi-même, comme s'il racontait son songe à un psychanalyste qu'il serait lui-même. La présence des autres est une présence dans sa tête; c'est là qu'ils existent, mais seulement comme images. Deux personnages sont pourtant capables d'engager le vrai dialogue avec Henri et pour cause. Le premier, l'ami d'Henri, Jeannot, puis l'Ivrogne. Mais finalement le premier n'est qu'un double d'Henri au caractère raisonnable qui doit d'ailleurs se suicider afin d'illustrer, par cet acte gratuit, le pouvoir total qu'Henri a sur lui, le deuxième - son double au caractère diabolique comme l'était Frédéric dans *la Pornographie*.<sup>204</sup> Les autres personnages n'y accèdent guère puisqu'en leur présence tout peut être dit sans qu'ils y portent la moindre attention. Ceci devient clair dans le passage suivant, qui met en scène un faux dialogue entre Henri et son père:

Le Père - Arrête avec ta cuillère, car je n'ai pas encore porté la mienne à la bouche.

Henri - La mère, le père... comme ces rêves sont épuisants. La mère, le père... comme si je n'avais pas assez de soucis. La mère, le père... et moi qui pensais qu'ils étaient depuis longtemps crevés. [Or, non seulement ils ne sont pas crevés, mais ils m'apparaissent...]

Le Père - Tu es un jeune homme d'esprit noble et filial ; aussi ne prendras-tu pas ta nourriture avant celui qui t'a engendré.

---

<sup>203</sup> Rappelons-nous à ce sujet l'énoncé déjà cité, dans lequel Gombrowicz avoue d'être en dehors de « l'église interhumaine » Voir *Journal I* : 599.

<sup>204</sup> Pour Błoński L'Ivrogne est un « moi pire, un prêtre inférieur de l'église terrestre » (in « Gombrowicz jako tragediopisarz » in *Dialog* 1990, N.2 : 104, ma traduction du passage).

Henri - Et je ne retournerai plus dans ma famille. Je n'ai plus de famille. Je ne suis plus un fils.

Le Père, *sur un ton de serment* - Car il y a pas ni honneur ni amour qu'un fils ne doive à son père, car le Père depuis les siècles et des siècles ainsi soit-il est un saint intouchable et sanctifié, objet de toute pitié filiale sous peine de châtements éternels.

Henri - Moi, je suis fils de la guerre! (125-126)

Dans ce fragment, comme dans beaucoup d'autres, il ne s'agit absolument pas de dialogue entre les deux interlocuteurs, même si la forme du texte le suggère. On est en présence de deux monologues intérieurs, l'un prononcé par le père à propos du respect dû aux parents, l'autre par Henri fortement méprisant l'autorité paternelle.<sup>205</sup>

On voit clairement que le père n'entend pas les paroles d'Henri, puisque il n'agit pas en fonction de ce qui est dit. Henri est donc à l'intérieur de soi, en rêve, de sorte que ses propos n'atteignent pas la réalité extérieure. Ce monologue intérieur accompagne Henri tout au long de l'action. Il représente un drame intérieur, « un drame psychanalytique », comme le critique Błoński l'a très justement remarqué.<sup>206</sup> Pour Henri, la scène n'est que son espace privé, intime, même si la réalité y apparaît également et que, de temps à autre, il y a un échange pendant lequel un personnage entend un autre. La situation parallèle existe chez Gombrowicz-artiste pour qui l'œuvre entière représente son seul espace privé où le narrateur parle à soi-même et à l'Autre qui, lui, comme on le sait déjà, est réduit conceptuellement au Même.<sup>207</sup>

De plus, il y a dans la pièce d'innombrables scènes dans lesquelles Henri a recours à la deuxième et troisième personne pour se voir et se commenter de l'extérieur. On a déjà remarqué le même procédé dans le *Journal*, où Gombrowicz se parlait à soi-même comme s'il était un Autre. Il s'y disait comparable à un personnage fictif - un Hamlet ou Faust, tout en se disant beaucoup à la fois. Pourquoi donc ne pas le voir comme Henri, un autre personnage de fiction?

L'enjeu de cette mise en parallèle est encore dans le fait que les deux locuteurs représentent un homme du futur qui, par sa modernité, dépasse largement son époque. Leurs pressentiments et idées ne peuvent pas être entendus, encore moins compris par les autres, ils sont condamnés à la solitude intellectuelle.<sup>208</sup> Ils représentent un monde nouveau, plein de pièges, plein d'obscurité que tous les deux essaient de percer, d'éclaircir. Ce n'était pas le cas

---

<sup>205</sup> Ses paroles signifient clairement l'intériorisation des exigences et des interdits parentaux sous la forme freudienne du surmoi. Je reviendrai sur ce point.

<sup>206</sup> Błoński (1995 :102-115(115)).

<sup>207</sup> J'ai déjà remarqué que le narrateur gombrowiczien a besoin de lecteurs, non pas pour communiquer avec eux, mais pour signaler son existence. Il annonce : « (...) j'ai besoin de gens, de lecteurs ... Pas pour communiquer. Fût-ce pour signaler que je suis là » (*Journal I* : 371).

<sup>208</sup> Le sentiment de solitude évoque Henri tout au long de la pièce, disant par exemple « moi seul » (113), « Autour de moi vide et solitude » (132), « car je suis seul ici, je suis seul » (186). La solitude de l'artiste, liée au sentiment d'exil, d'inaptitude au monde et de douleur, est même une figure de notre imaginaire.

concernant les instances énonçantes des récits. Mais ce devenir neuf est impénétrable, personne ne le connaît d'avance, nos sujets non plus. Ils ne font qu'aborder ces problèmes. Pour ne citer que quelques exemples, Henri prévoit une évolution du langage (218), une nouvelle conception de l'amour à trois (211), un monde où les hommes « qui grouillent dans un rut éternel, obscur, sauvage et toujours informe » (223) n'ont aucunement besoin de « dieu, d'équilibre et de sagesse non plus » (163). Il a une perception aiguë de la réalité dans laquelle même les objets peuvent sentir et voir (221).

On retrouve les pressentiments comparables dans le *Journal* où le narrateur parle d'une nouvelle manière de percevoir, de sentir et de parler. Il voit par exemple « une réalité aussi nouvelle et secrète » dans un rapport de « l'homme à travers l'homme » (54), dans la redécouverte de l'individu (199), dans la nouvelle science qui naîtra « dans deux cents ans ou mille ans », pour établir « des rapports entre les individus d'une même époque et on découvrira alors que ce qui est arrivé au même moment à un tel n'est pas sans relation avec ce qui est arrivé au même moment à un autre ... » (607-608) On aura des perspectives nouvelles en ce qui concerne la vision de la jeunesse (144), du suicide (617), de la perception de l'univers. Dans *Ferdydurke* l'instance narratrice prévoit, comme un prophète ou voyant:

Je pressens (mais je ne sais si je puis déjà le révéler) que bientôt viendra le moment du Grand Tournant. Le fils de la terre comprendra qu'il ne s'exprime pas en accord avec sa nature profonde, mais dans une forme artificielle qui lui est douloureusement imposée du dehors, soit par les hommes soit par les circonstances. (...) Nous nous mettons bientôt à redouter notre personne et notre personnalité en discernant qu'elles ne sont pas pleinement nôtres. Et au lieu de meugler : « Voilà ce que je crois, voilà ce que je sens, voilà ce que je suis, voilà ce que je soutiens » nous dirons avec humilité : « Quelque chose en moi a parlé, agi, pensé... ». (125)

Il prévoit une nouvelle période: « le moment du Grand Tournant », dans laquelle chaque individu devrait traiter son propre moi avec beaucoup de méfiance puisque l'homme ne serait plus son maître. C'est en lui que des choses vont parler, agir, penser, lui-même ne sera qu'un objet artificiel à travers lequel les choses pourront se réaliser. Il semble alors que le sujet gombrowiczien avance inéluctablement dans ce sens du futur, n'étant jamais une subjectivité transcendante malgré son effort de synthèse de la philosophie transcendante.

## **Conclusion**

Dans cette section de mon travail, on a pu constater plusieurs points cruciaux. Premièrement, on a pu voir qu'avec le *Journal*, Gombrowicz achève la mise en place de sa posture d'énonciation, autrement dit, il trouve l'espace interlocutoire qui convient parfaitement à sa subjectivité. Il peut alors devenir le metteur en scène de sa propre représentation, afin de créer

de soi-même un personnage purement fictif. De cette façon, le déguisement, le jeu et l'artificiel deviennent les éléments essentiels de son identité. A partir de là, il peut influencer la réception de son identité, il peut fuir volontairement et à l'infini pour ne pas se laisser pénétrer par le regard méchant de l'Autre. Par cette démarche voulue, Gombrowicz n'est pas seulement un artiste, mais aussi son propre metteur en scène, même si l'œuvre le dépassera finalement. On a vu que les instances narratrices des romans n'ont pas eu ce double pouvoir.

Toujours est-il qu'après avoir analysé le rêve et le statut du rêveur, grâce aux découvertes freudiennes analysées par Bal, on peut prétendre de voir en un personnage du théâtre une incarnation évidente de l'instance narratrice du *Journal*. Il s'agit d'Henri en rêve qui, grâce à la mise en parallèle, paraît être une projection inconsciente de l'instance projetée Gombrowicz-artiste. Etant plus décisif et moderne, ayant un pouvoir sur les autres et pouvant leur imposer ce pouvoir, tous les deux dépassent les limites d'une simple instance énonçante vue dans les récits. Aussi bien Gombrowicz-artiste que son incarnation inconsciente - Henri en rêve, remplissent plusieurs rôles en même temps. Premièrement, ils sont en action (artiste et rêveur) et en dehors d'elle (metteur en scène et psychanalyste). Deuxièmement, ils se mettent au service du public (comme apôtre) et de sa subjectivité (indépendant de l'église interhumaine). Leur esprit et leur manière de penser vont au-delà du temps, tous les deux incarnent l'homme du futur qui essaie de résoudre les problèmes universaux dévoilant la sphère indémontable, scabreuse et honteuse de l'homme jusqu'alors soigneusement caché aux yeux du lecteur.

Je vois en tous les deux une espèce de « prêtre de la messe humainement humaine » comme se nomme Henri sur scène (169), un prêtre qui guide la collectivité sans jamais y appartenir, qui célèbre la victoire de l'artificiel et du démoniaque dans la construction du moi. De ce fait vient sa stratégie d'écriture pleine d'ironie, d'incessants jeux de masques et de poses; telle est du moins la conclusion qui s'impose ici. Notons pourtant qu'Henri en rêve incarne Gombrowicz-auteur tout en le fabriquant en même temps car, on l'a vu, c'est l'œuvre artistique qui crée l'auteur et non pas l'auteur l'œuvre. L'identité de Gombrowicz-auteur qui se dégage du *Journal* devient par ce fait aussi bien fabriquée et artificielle que l'identité d'Henri.

Tout cela, en définitive, nous mène vers la dernière chose, qui est aussi la plus importante dans notre perspective littéraire. Elle nous permet de mettre en parallèle nos deux actants par rapport à leur perception de la réalité et par rapport au langage qui traduit cette perception en mots. Dans le cinquième chapitre de mon étude, les deux instances ne seront pas seulement les linguistes conscients des phénomènes langagiers, comme était Jojo, Witold, Witold-Frédéric, mais ils oseront aller plus loin dans leur démarche en s'interrogeant psychanalytiquement et philosophiquement sur la fonction du langage, en expérimentant sa richesse et en dénonçant son danger.