

WITOLD GOMBROWICZ serait-il sorti de son purgatoire ? On croyait presque démodé l'exilé polonais qui avait eu le tort de rester si loin de nos écoles littéraires, là-bas, à Varsovie, à Buenos-Aires, à Berlin, puis calfeutré comme un retraité nobélisable dans son petit appartement de Vence. Alors, oubliées, ses alarmes, ses provocations, ses pitreries ? Prophétique, il s'imaginait comme une bombe à retardement. Vingt ans après, la bombe éclate. Le comte Witold Gombrowicz se visite à Beaubourg avec une exposition. On l'analyse dans des ouvrages collectifs. On le lit dans de multiples éditions de poche en France et à l'étranger. En Pologne, le cinéaste Jerzy Skolimovski tourne un *Ferdydurke* sur fond d'apocalypse. Une nouvelle génération le rythme en rock-star. Gombrowicz, écrivain sans patrie, par conséquent écrivain mondial.

Witold et Rita Gombrowicz
au col de Vence en mai 1966.



Chronologie

PAR CHRISTOPHE GUIAS*

1904

Naissance à Maloszyce, le 4 août. Deux frères, Jerzy (1894) et Janusz (1895), et une sœur, Rena (1899). Son père, Jan, est un homme d'affaires d'origine lituanienne très porté sur les femmes et les voyages. Sa mère, Antonina Kotkowska, vient d'une famille de propriétaires terriens polonais au sein de laquelle, à cause d'unions consanguines, on ne compte plus les débiles mentaux. « Dans la famille des Kotkowski, on comptait maintes maladies mentales ; quand je venais chez ma grand-mère à la campagne, je mourais de peur : la maison, grande, sans étage, était divisée en deux parties : dans l'une habitait ma grand-mère et dans l'autre son fils, le frère de ma mère, un fou incurable qui, la nuit, en arpentait les chambres vides en tentant d'étouffer sa peur par d'étranges discours qui se transformaient peu à peu en des chants bizarres pour s'achever en hurlements inhumains ; cela durait toute la nuit ; je respirais la folie » (*Testament*).

1905-1911

Les Gombrowicz quittent le domaine de Maloszyce et s'installent à Bodzechow, propriété des Kotkowski, dans la province de Sandomierz alors soumise au régime du tsar. La région vit les heures troubles de la révolte. L'armée russe intervient. Jan Gombrowicz défend publiquement la cause des révolutionnaires et est arrêté puis condamné à deux ans de prison. Pendant qu'il purge sa peine, le reste de la famille s'installe à Varsovie, dans le quartier résidentiel. Antonina fait la loi et prend sous sa coupe Witold, celui de ses enfants qui lui ressemble le plus et qu'elle étouffe de préventions.

1912-1914

Gombrowicz partage son temps entre Maloszyce l'été, et Varsovie, où il étudie chez des amis, les Balinski, qui deviennent sa seconde famille. Il prend la campagne et les propriétaires terriens en horreur.

1915-1919

Scolarité au lycée Saint-Stanislas, « un collège catholique et plein de jeunes princes et de comtes ».

1920-1922

En pleine guerre russo-polonaise, Gombrowicz refuse de se laisser enrôler dans l'armée. Son père le force à accomplir son devoir : il préparera donc des colis pour les soldats. Gombrowicz obtient son baccalauréat en 1922.

1923-26

Gombrowicz entame à l'université de Varsovie des études de droit, « la matière la plus commode et la plus attirante pour

les fainéants ». A l'époque, il passe le plus clair de son temps à jouer au tennis et à mépriser les femmes de sa condition. Son père essaie en vain de le marier. Profitant de six mois de maladie, il écrit un roman qu'il détruit aussitôt.

1926-1927

Gombrowicz séjourne en France. A Paris, d'abord, où il poursuit de vagues études, fréquente la bohème et les musées. Dans le Midi, ensuite, qu'il découvre, émerveillé, « ivre d'oranges et de vin », et où il reviendra s'installer, des années plus tard, pour y mourir.

1927-1933

De retour en Pologne, Gombrowicz parvient à se faire exempter du service militaire pour raisons de santé. Plutôt que de poursuivre ses études de droit, il accepte, sur la demande de son père, une place de stagiaire chez un juge d'instruction du Tribunal de Première Instance de Varsovie. « Ce travail me satisfaisait : il me laissait du temps pour la littérature et j'étais devenu si habile à rédiger les procès-verbaux que même pendant les moments les plus tendus d'un procès j'arrivais à griffonner discrètement quelques petites choses littéraires » (*Souvenirs de Pologne*). Ce sont les nouvelles qui composeront bientôt *Mémoires du temps de l'immatunité* et que Gombrowicz publiera à compte d'auteur en 1933.

1933-1937

La parution des *Mémoires* lui vaut une petite réputation dans les milieux de l'avant-garde littéraire. Mais la critique est impitoyable et le livre un échec. « Quelle torture pour un jeune homme ambitieux que de se faire étriller de la sorte ! Je me tordais de colère sous le feu de ces jugements irrévérencieux et il n'aurait pas été étonnant que je perdisse complètement confiance en moi » (*Souvenirs de Pologne*). En décembre 1933, contre toute attente, son père meurt d'une crise cardiaque. Les Gombrowicz déménagent, vendent Maloszyce, et freinent considérablement leur train de vie.

Gombrowicz change ses habitudes, devient un noctambule qui fréquente les cafés de Varsovie. Là, il retrouve les membres du groupe *Skamander* (Iwaskiewicz, Tuwim, Slonimski, Lechon, etc) qui dominent la vie intellectuelle de l'époque. Gombrowicz ne leur trouve aucun génie, à ses yeux leurs poèmes passeront comme une mode. Il tente de créer un mouvement concurrent et, déployant d'indéniables dons pour la discussion polémique, s'entoure d'écrivains prometteurs : Choromanski, Rudnicki, Andrzejewski, Unilowski, et forme, avec Schulz et Witkiewicz, un trio dérangent, provocateur.

Parallèlement, il collabore à divers journaux, où il fait paraître des papiers d'humeur à la Poirrot-Delpech.

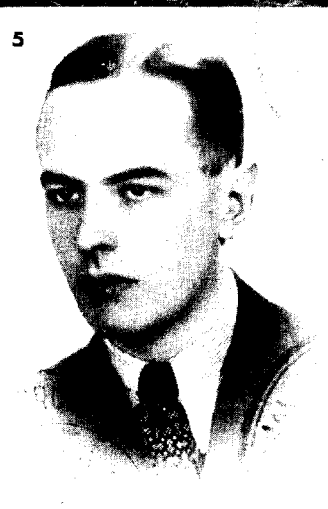
1937-1939

Gombrowicz publie son premier roman, *Ferdynand*, et sa

* Coauteur de *Gombrowicz, vingt ans après* (éd. Christian Bourgois, 1989), prépare une biographie de Gombrowicz à paraître chez Denoël.

POLOGNE (1904-1939)

Plutôt joli garçon, il avait les yeux sombres et un teint clair. Ses manières étaient parfaites, un peu désuètes, il s'habillait de complets sombres et portait des chapeaux de feutre. Toutes ses affaires étaient de la meilleure qualité, mais un peu en désaccord avec l'âge du très jeune homme qu'il était à l'époque. Il était donc joli garçon, pourtant fourbu de complexes concernant son apparence. Par exemple, il déplorait la forme de ses mains et détestait entendre louer la beauté des mains de quelqu'un d'autre. D'ailleurs, il exagérait beaucoup. En le connaissant mieux, j'ai appris à me retrouver dans ses nombreux complexes. Il aurait souhaité être le descendant d'une famille aristocratique. Il ne l'a jamais avoué, mais les gens titrés lui en imposaient. Il insistait sur l'ancienneté de la famille Gombrowicz-Szymkowicz et parlait beaucoup de ses ancêtres. Nous, cela nous paraissait un peu ridicule, mais comme nous l'aimions bien, nous le prenions tel qu'il était, avec ses bizarreries. (Zofia Gawlikowska, *Gombrowicz vingt ans après*).



1. Witold Gombrowicz dans la propriété de ses parents à Maloszyce, vers 1910.

2. Witold Gombrowicz (à gauche) à Zakopane, 1930.

3. De gauche à droite, Janusz Gombrowicz, son fils Joseph, sa femme Françoise, la femme de Georges, Oliana, Georges Gombrowicz et leur fille Teresa. Devant, assis, Rena et Witold Gombrowicz. Poteczek, 1926.

4. Entre son père et sa mère, vers 1930.

5. Photographie sur son passeport, Varsovie, 1939.

BUENOS AIRES (1939-1963)

J'ai vécu pratiquement sept ans avec Gombrowicz. Il est impossible de se souvenir de tout. Je cherche les aspects les plus évocateurs de sa vie à cette époque. Je pense, par exemple, à son goût pour les longues promenades, la nuit surtout, pendant des kilomètres et des kilomètres. C'était un grand marcheur. Nous allions sur la Costanera. Ce n'était pas loin de chez nous. Nous descendions la rue Belgrano qui débouchait directement sur le port. Nous regardions les bateaux. Il y avait des *boliches* où Witold mangeait toujours un bife avec un œuf « à cheval » comme on les prépare ici. Nous sommes allés rendre visite à Cecilia Debenedetti dans sa quinta de Mercedes. Nous ne pouvions pas voyager loin à cause du manque d'argent. (Alejandro Russovich, *Gombrowicz en Argentine*).



1. Witold Gombrowicz (à gauche) et Cecilia Bendit de Debenedetti à une réception au Banco Polaco, 1951.
2. Au café Rex, 1958.
3. Sa chambre après son départ en Europe, avril 1963.
4. De gauche à droite : Mariano Betelú, Miguel Grinberg, Witold Gombrowicz, Jorge Franquet, Ada Lubomirska, Beto Cebrelli et Juan Carlos Gómez, dans le port de Buenos Aires, le jour du départ de Gombrowicz pour l'Europe, 8 avril 1963.

première pièce de théâtre, *Yvonne, princesse de Bourgogne*. La pièce recueille une indifférence polie, *Ferdydurke* les sarcasmes de la critique. Gombrowicz, profondément déprimé, voyage beaucoup à l'étranger, surtout en Italie et en Autriche. Ce qu'il voit lui fait peur. L'Europe est en perdition. « En ces temps d'avant-guerre, les gens devenaient bizarres. Les hitlériens, les communistes se composaient un visage menaçant, la fabrication des fois, des enthousiasmes et des idéaux égalait la fabrication des canons et des bombes. Ces années de pré-guerre furent plus ignominieuses peut-être que la guerre elle-même » (*Testament*). L'Anschluss ne fait que conforter ses craintes : il doit quitter la Pologne au plus vite.

Aussi, lorsqu'il apprend que le *Chrobry* inaugure, le 1^{er} août 1939, une nouvelle ligne maritime reliant le port de Gdynia à celui de Buenos-Aires, se hâte-t-il de se faire inviter sur le bateau.

Dans le même temps, il publie sous pseudonyme dans des journaux populaires un roman-feuilleton, *Les Envoutés*, dont certains disent qu'il n'aurait été écrit que pour réunir la somme nécessaire à l'achat du billet d'embarquement sur le *Chrobry*.

Gombrowicz, qui ne reviendra jamais en Pologne, tourne là une première page de sa vie.

1939-1947

A peine débarqué à Buenos-Aires, la guerre éclate en Europe. Gombrowicz décide de rester en Argentine. L'exil durera vingt-quatre ans.

Jusqu'à la fin de la guerre, il n'écrit rien et vit dans une misère absolue. « Art ! métier d'écrire ! Tout cela était resté dans l'autre hémisphère, enfermé à triple tour, mort » (*Journal 1953-1956*).

Il se heurte à la communauté polonaise de Buenos-Aires et ne parvient pas à séduire l'intelligentsia argentine, représentée par Victoria Ocampo, Borges et le groupe de *Sur*. Solitaire, il arpente les bas quartiers de la ville, notamment le célèbre *Retiro*, où il se jette à corps perdu dans des expériences homosexuelles avec de jeunes prostituées et marins. Fréquente aussi assidûment le *Rex*, un café où il joue aux échecs et tient sa table, comme à Varsovie avant la guerre. S'y retrouve une bande d'étudiants fascinés par ce *polaco* qui se dit comte et fait si adroitement des « croche-pieds dialectiques ».

1947-1955

Gombrowicz renoue avec la littérature. D'abord, il traduit *Ferdydurke* en espagnol avec l'aide de ses amis et le publie. C'est un échec. Il ne se décourage pas. Il achève *Le Mariage*, le traduit et le publie. C'est à nouveau un échec.

Se lie d'amitié avec Ernesto Sabato. Rencontre Alessandro Russovitch, avec lequel il entretiendra jusqu'à son départ, en 1963, une relation ambiguë, à la fois sentimentale et paternaliste.

Scandale, en avril 1947, lorsqu'il prononce sa conférence *Contre les poètes*.

Il entre au *Banco Polaco* de Buenos-Aires où le directeur lui permet d'écrire *Trans-Atlantique* pendant les heures de

I N É D I T

MES LIVRES PRÉFÉRÉS

Le 25 décembre 1960, le journal berlinois *Tagesblatt* publiait une enquête internationale réalisée auprès des « grands écrivains ». A la question « quels sont les cinq livres qui vous ont le plus influencé ? » répondirent trente-cinq auteurs dont John Dos Passos, André Breton, Georg Lukacs et Hermann Hesse. Nous publions ici la réponse de Gombrowicz, inédite en français.

« A vrai dire, je n'aime pas participer à des enquêtes et sans doute n'aurais-je pas répondu si celle-ci ne venait de Berlin qui occupe aujourd'hui une place exceptionnelle dans notre monde entre l'Est et l'Ouest. Mon choix résulte de ma place sur la carte littéraire mondiale. Je me trouve là où se déroule la lutte pour défendre le « Moi », là où ce « Moi » tend à s'affirmer, s'aiguiser, à atteindre l'immortalité.

1. Dostoïevski. Il ne m'est pas proche personnellement. Mon monde, ma forme, ma position se trouvent ailleurs.

Apparemment, nous n'avons pas grand chose en commun et pourtant je suis issu de lui (comme nous tous aujourd'hui) en raison de sa volonté d'atteindre l'extrême des potentialités de l'homme. Donc : *Les Frères Karamazov*.

2. Nietzsche. J'ai souvent été irrité par le ridicule de son surhomme. Je ne partage pas ses opinions. Et pourtant je lui dois — comme à Dostoïevski — une acuité de vue poussée à l'extrême et aussi — je dois ajouter — un orgueil irrésistible. Et c'est très nécessaire à notre époque où l'inéluctable croissance démographique mène — contre toute inflation — à la dévaluation de l'homme. Donc : *Le Gai Savoir*.

3. Thomas Mann. Le seul écrivain contemporain dont j'aurais voulu baiser la main. Nul n'a exploré aussi profondément mes propres méandres les plus secrets, nul autre n'a su mieux s'adapter à tout changement de mes humeurs. Il importe peu qu'à la lumière des tendances contemporaines, il représente plutôt une magnifique affirmation de l'époque passée : ses anachronismes (même formels) recèlent une organisation spirituelle qui dépasse de loin la pensée et le ton même de la littérature d'aujourd'hui. Mais je ne sais trop quoi choisir parmi ses ouvrages qui me semblent tous imparfaits. Disons donc : *La Montagne magique*.

4. Alfred Jarry. *Ubu Roi*. C'est là mon goût personnel, mon caprice, incompréhensible pour ceux qui n'ont pas lu mes livres que l'on commence à publier en Allemagne. Je ne vais pas m'efforcer d'expliquer à quelqu'un qui ne connaît pas mon *Ferdydurke* pourquoi je choisis cette « œuvre » écrite par un blanc-bec de dix-sept ans sous son pupitre d'écolier — livre enfantin, insolent, arrogant, imprégné de légèreté géniale — qui constitue une initiation unique aux mystères de la BÉTISE.

5. André Gide. *Le Journal*. C'est que moi aussi j'écris un *Journal*... et seul Gide a entrepris avec le sérieux nécessaire l'élaboration de cette forme si ample et si existentielle, qu'elle l'emportera sans doute sur le récit contemporain. Comme vous voyez : ni Proust, ni Joyce, ni Kafka, ni rien de ce qui se fait aujourd'hui. Je me réclame d'auteurs antérieurs car leur mesure de l'homme était plus haute. »

© Rita Gombrowicz/Christian Bourgois.

Traduit de l'allemand par Constantin Jelenski.

LE SÉJOUR BERLINOIS par Pierre Mertens*

Sur le balcon de son studio-atelier au 11/13 Bartning-allee, à Berlin, le 16 mai 1964.



« Je n'ai jamais été nulle part aussi abandonné que là-bas. Pour diverses raisons (...), c'est un endroit de ce genre que je cherchais alors ».

Lorsque je songe au séjour de Gombrowicz à Berlin, en 1963-1964, ce sont ces phrases de Kafka qui me reviennent en mémoire. Bénéficiaire d'une bourse octroyée par la Fondation Ford, il y fut reçu, comme tous les hôtes de la ville, avec une très grande hospitalité. Mais rien ne parut pouvoir le guérir de la dérélition qu'il y connut. Le souhaitait-il ? Uwe Johnson, dans une lettre à Dominique de Roux destinée au numéro spécial que les Cahiers de l'Herne consacreront à l'exilé polonais, insinue que celui-ci ne laissait d'autre choix à ses interlocuteurs que de respecter son ombrageux retrait... Se montra-t-il ingrat ? Une lecture superficielle de ses Berliner Notizen pourrait le donner à penser. Le génial égomaniaque vécut à Berlin une telle osmose ! « A bien des égards, cette ville me ressemble tellement,

note-t-il, que je ne sais plus trop où je finis, moi, et où Berlin commence. » Il ressent la cité comme frappée d'une « cécité lumineuse ». Partout il se heurte à l'irréalité foncière d'un lieu entièrement fabriqué où rôdent la mort et la maladie. Aussi prétend-il n'écrire pas sur la ville mais sur lui-même. Écrivant sur lui-même, cependant, il se fond encore dans la ville. Peu à peu, il éprouve sa passion paradoxale pour l'Argentine perdue. Chaque jour, aussi, il se demande s'il ne va pas se rendre en Pologne — alors que des fenêtres immenses de l'ultime appartement où il vécut, dans le quartier Hansa, il peut contempler l'Est. On lui avait offert une paire de jumelles au moyen desquelles il pouvait scruter, comme d'un mirador, le Mur et les quartiers frontaliers de la ville divisée. Il ne se lassait pas de regarder, comme pour mieux se blesser à ce spectacle. Il rencontre Grass, Johnson, Peter Weiss, et aussi Piers Paul Read et Butor. Il noue avec Ingeborg

Bechmann une amitié qui n'était pas exempte d'un sadisme secret, tant il se plaisait à mettre la poétesse autrichienne à l'épreuve, dont la sensibilité le touchait.

Il prétendit regrouper autour de lui, à l'occasion de rencontres à dates et heures fixes, au café Zuntz, sur le Kurfürstendamm, tout ce que la ville comptait de jeunes écrivains berlinois et étrangers. Mais il communiquait mal, accaparait toute l'attention et déconcertait ceux-là mêmes que fascinait sa personnalité de parano pathétique et d'emmerdeur visionnaire. (Lui-même s'étonne, dans son Journal, « d'être si peu sympathique »). Ce fut un échec, les séances s'espacèrent. Un soir, il fit en public une de ces lectures dont les Allemands raffolent et qu'il vécut comme un cocasse naufrage de plus...

En 1986, H.C. Buch et Peter Schneider m'ont indiqué la chaise où il aimait s'asseoir dans un café-restaurant de la Savignyplatz. Comme, plus tard, je contempalai le siège désormais vide, me sembla-t-il, à tout jamais, de Thomas Bernhard au café Hawelka de Vienne. Il faut visiter les bistrotts où sont passés les grands : leurs fantômes interrompent parfois avec ironie les conversations des vivants.

La fin du séjour berlinois fut compromise par une hospitalisation forcée à cause de l'asthme et de l'emphysème qui suppliciaient l'auteur de *Ferdydurke*. Il fut soigné par un certain docteur Mertens qui tenait son malade en très haute considération. Une campagne de presse diffamatoire et haineuse s'était déclenchée contre lui dans sa patrie d'origine. Il rétorqua de façon désordonnée, comme un fauve pris au piège qui ne sait vers qui ou quoi lancer la patte et déchire l'air de ses griffes...

Colomb à l'envers, il ne retrouvait pas ses marques entre les anciens parapets. Renouer avec l'Europe était inscrit dans son destin. Comme la gloire. Et comme la mort.

* A notamment publié *Berlin* (éd. Autrement, 1986). A paraître ce mois, *Les phoques de San Francisco*, un recueil de nouvelles (éd. Seuil).

travail. Le livre est publié en feuilleton dans *Kultura*, la revue de l'émigration polonaise de Paris, à laquelle par ailleurs il commence à collaborer en rédigeant son *Journal Trans-Atlantique* suscite un énorme scandale dans l'émigration. Parallèlement, en Europe, François Bondy parle de *Ferdydurke* dans *Preuves*.

1955-1959

Le *Banco Polaco* devant être vendu et les nouveaux propriétaires risquant de ne pas être aussi compréhensifs à son égard, Gombrowicz quitte son travail avec l'intention de vivre désormais de sa plume.

Il écrit pour Radio Free Europe des textes qui seront publiés après sa mort sous le titre *Souvenirs de Pologne et Pérégrinations argentines*.

La situation politique est instable, Peron a été renversé par les militaires, Gombrowicz voyage beaucoup. Commence *La Pornographie*.

En Pologne, à la faveur du dégel, *Ferdydurke* fait un triomphe. Gombrowicz en profite, renoue des liens (par exemple avec Arthur Sandauer), cherche à faire parler de lui. Mais à partir de 1958 — cela durera jusqu'en... 1986 — il est de nouveau sur la liste noire.

Séjourne à Tandil, se fait de nouveaux amis parmi la jeunesse, traduit *Ferdydurke* en français et l'envoie à son ami Constantin Jelenski, avec lequel il a noué une relation épistolaire. Grâce à son intermédiaire, *Ferdydurke* atterrit sur le bureau de Maurice Nadeau, qui convainc René Julliard de publier le livre. Gombrowicz, persuadé que la littérature mondiale se fait à Paris, commence à croire au succès. Première crise d'asthme. On l'hospitalise d'urgence.

1959-1963

Le 25 août 1959, sa mère meurt. Pour Gombrowicz, ce n'est pas vraiment un drame : il s'est séparé d'elle, définitivement, quand il s'est embarqué sur le *Chrobry* en 1939. « Ah ! ne pas aimer la mère ! ne pas aimer la mère ! tu es laid quand tu l'aimes, tu es beau et frais, vital et libre, moderne et poétique quand tu ne l'aimes pas... tu es plus beau comme orphelin que comme fils de la mère. » (brouillon du *Journal 1953-1956*).

Tout va bien. François Bondy lui rend visite à Buenos-Aires, on commence à traduire son œuvre à l'étranger, il acquiert peu à peu une dimension internationale, et *La Pornographie* paraît en 1962 chez Julliard.

En 1963, la Fondation Ford de Berlin, cédant devant l'insistance de Jelenski, invite Gombrowicz pour un an. Celui-ci fait aussitôt ses valises et s'embarque sur le *Federico Costa* à destination de l'Europe.

Une seconde page de sa vie est tournée : il ne reviendra jamais en Argentine.

1963-1964

Le 22 avril, Gombrowicz arrive en France via l'Espagne. A Paris, il assure à sa manière la promotion de *La Pornographie* : en se mettant tout le monde à dos. C'est plus fort que lui : mal à l'aise dans les salons, tendu à l'idée de se retrouver bientôt tout près de la Pologne, il se croit obligé

d'attaquer. Chacun, dont Nadeau, en prend pour son grade. Le 16 mai, Gombrowicz arrive à Berlin. Se lie d'amitié avec Ingeborg Bachmann. Erre d'hôtel en appartement. A Paris, Jorge Lavelli monte *Le Mariage* avec succès.

Signe, pour la revue *Akzente*, un article violemment polémique contre la restriction des libertés en Pologne (*Schund*).

Ne comprenant pas pourquoi il n'y a pas de café littéraire à Berlin, Gombrowicz inaugure à sa façon le *Zuntz* à la fin du mois d'août : rendez-vous est pris deux fois par semaine. Au début, par curiosité, Uwe Johnson ou Günter Grass participent aux « séances du *Zuntz* ». Puis chacun retourne à ses activités : Gombrowicz est obligé d'arrêter.

En fait, il est mal à l'aise à Berlin. « Je me rends compte, maintenant, à quel point je suis devenu argentin — là-bas je me plainais de la nourriture, je ne rêvais que de cuisine européenne, et pourtant ici je vois que je préfère un *bife* avec du pain et un verre de vin à toutes ces sauces, garnitures et condiments. De surcroît, le seul élément qui me satisfasse esthétiquement et artistiquement, c'est la jeunesse, et je suis ici condamné à passer mon temps avec les vieux birbes de ce milieu littéraire qui m'assomme et où je dois peser chacune de mes paroles, car ils sont influents et importants — mais bornés et prétentieux » (lettre à son frère Janusz, 19 septembre 1963).

Le 22 septembre 1963, une journaliste polonaise, Barbara Swinarska, rencontrée au mois de juillet, publie à Cracovie une interview falsifiée où Gombrowicz semble cautionner les crimes nazis. C'est le début d'une violente campagne de presse en Pologne qui, trois mois plus tard, le laissera exsangue. Que lui reproche-t-on ? De cautionner, par sa seule présence à Berlin, l'esprit « revanchard » des Allemands à l'égard des Polonais.

Rencontre Iannis Xenakis et Piers Paul Read. Souhaite à présent quitter Berlin au plus vite et retourner en Argentine. A Paris, *Le Mariage* triomphe au Théâtre Récamier. Lucien Goldmann, que Gombrowicz décrira comme « un homme carré d'épaules, avec une cage thoracique de gladiateur, fendant l'air un peu comme un camion ou plutôt comme un navire de trente mille tonnes », s'enflamme pour la pièce, de laquelle il tire, au grand dam de Gombrowicz, une interprétation marxiste de l'Histoire.

Une mauvaise fièvre l'oblige à se faire hospitaliser deux mois. On diagnostique une myocardite.

1964-1969

Le 17 mai 1964, c'est un homme très affaibli qui atterrit à Orly. Gombrowicz se déplace avec peine, contraint de se reposer tous les dix mètres. Loge à Maisons-Laffitte, dans les locaux de *Kultura*, puis il part à Royat. S'installe à son retour, grâce à Jelenski et Nadeau, à Royaumont, où il commence par faire une dépression nerveuse. « J'étais en principe en convalescence après mon séjour à l'hôpital, à Berlin, mais ça n'allait pas trop bien, je sentais qu'un secret venimeux était niché en moi, je geignais, je me promenais sans force sous les châtaigniers, je me traînais mollement jusqu'à la route, au petit pont, je m'asseyais sur une pierre, contemplant la douce France qui étalait ses coupons de soie

I N É D I T



BOHDAN PACZOWSKI

A Vence en 1965.

GOMBROWICZ : SUR L'ÉROTISME

Je m'excuse de ne pas pouvoir répondre à chaque question que vous me posez. S'il m'était permis de m'exprimer d'une façon synthétique, je dirais que l'érotisme est une clef dans la main de l'artiste qui ouvre les portes de la Grâce et du Charme. Il faut donc qu'elle soit employée avec une extrême prudence. Surtout pas d'érotisme sans poésie et sans passion ; un érotisme froid, cérébral, brutal, c'est la pire des catastrophes artistiques. Mais, il me semble que de nos jours et pour notre sensibilité, une grande difficulté, et en même temps une possibilité magnifique, se pose devant l'artiste sur ce terrain : c'est que l'Eros moderne apparait lié avec l'Infériorité. La Beauté elle-même devient Infériorité.

Regardez un peu l'homme moderne. Il est seul sans Dieu, sans ciel, toutes les possibilités extérieures de la Beauté sont liquidées pour lui. Où donc l'humanité moderne peut trouver encore une source d'éblouissement, d'enchantement ? Ne serait-ce pas dans elle-même, dans son propre sein, dans son éternelle jeunesse, dans ce fleurissement qui surgit avec chaque génération nouvelle. Aujourd'hui donc la Beauté est Jeunesse. Et l'érotisme nous mène vers la jeunesse. Mais jeunesse, hélas, c'est l'infériorité. C'est un douloureux et difficile paradoxe.

D'autre part, l'érotisme est aussi une clef pour déclencher la laideur, et ce qui est hideux, répugnant, inacceptable. Cela ne peut être fait à la légère, il faut savoir parfaitement pourquoi et comment on s'engage dans cette voie, et je pense que c'est alors que l'artiste doit être poète, surtout poète, avant tout poète. On me traite parfois de pervers, obsédé sexuel, voyeur, etc. Mensonges superficiels et stupides. Je déteste la pornographie. Je suis pur dans mes écrits.

© Rita Gombrowicz/Christian Bourgois
(Ce texte inédit a été rédigé en 1968)

sous mes yeux » (*Journal 1961-1969*).

Rencontre une jeune étudiante canadienne, Marie-Rita Labrosse. En quittant Royaumont, en septembre, il lui demandera de l'accompagner. Elle acceptera, convaincue que cet homme redoute par-dessus tout la solitude. Ensemble, ils s'envolent pour Nice, d'où ils gagnent Cabris ; Gombrowicz s'y repose trois semaines à « La Messuguière », une maison de repos pour artistes.

Ecrit à Ingmar Bergman pour qu'il adapte *La Pornographie*. Gombrowicz s'installe à Vence avec Rita, achève *Cosmos* en 1964, *Opérette* l'année suivante. Son état de santé ne s'améliore pas : comme si l'asthme ne lui suffisait pas, il souffre d'un ulcère à l'estomac et pense au suicide. « Je ne crains pas la mort mais l'agonie. C'est un vrai scandale que la société moderne n'ait pas su procurer à l'homme une mort tranquille et décente » (entretien avec Georges Sebbagh). Gombrowicz n'est pas seul. On vient le voir, les télévisions, les grands écrivains, Milosz par exemple, ou Sabato, et ses amis argentins réclament son retour : il y renoncera. « L'Argentine, ici, m'est écume palpitante et vent d'océan. Je l'ai au fond de moi, ténébreuse, vague, énigmatique » (*Journal 1961-1969*).

Depuis Vence, il surveille sa gloire. Le prix Formentor lui échappe en 1965. Il l'aura deux ans plus tard pour *Cosmos*. On parle de lui pour le prix Nobel.

Dominique de Roux fait son apparition en 1967. Entre eux, la complicité est immédiate. Gombrowicz est conquis par cet homme d'action qui défend Pound et Céline, fréquente les allées du pouvoir, connaît l'édition comme sa poche, et dont l'enthousiasme déplacerait des montagnes. Malgré la fatigue, il accepte le principe d'entretiens avec lui. Ils paraîtront l'année suivante sous le titre *Testament*.

Sur sa lancée, De Roux décide de lui consacrer un numéro des *Cahiers de l'Herne*.

Pendant les événements de Mai 68, Gombrowicz, qui s'était pourtant fait le chantre de l'immaturité, vitupère contre les manifestants. Il les trouve trop sages, pas assez sauvages ou impulsifs, et pressent la récupération politique, par les adultes, de la jeunesse. Seul Cohn-Bendit trouve grâce à ses yeux. Guérin, publiquement, le traîne dans la boue ; De Roux se charge lui-même de répliquer.

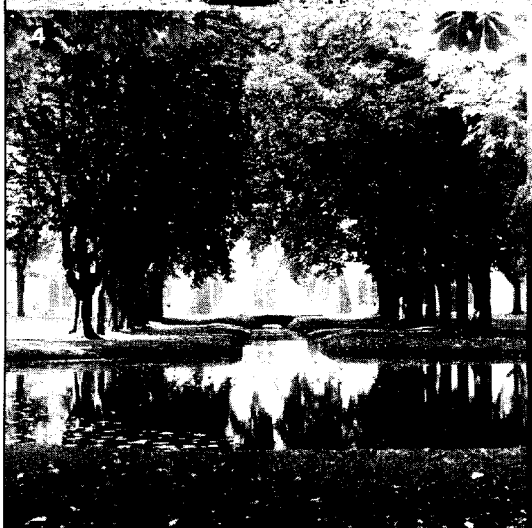
Le 18 novembre 1968, Gombrowicz fait un infarctus. Un mois plus tard, il se marie avec Rita. Il perd le goût de tout, sait qu'il lui reste peu de temps à vivre. Ni De Roux, qui, pour l'amuser, lui demande de leur donner, à Rita et à lui, des cours de philosophie, ni Michel Polac, qui lui consacre une émission de « Bibliothèque de Poche », ne parviendront à le déridier. Le 24 juillet, il meurt d'insuffisance respiratoire.

« Witold était allongé sur le dos dans un abandon complet, les bras le long du corps, les paumes vers le plafond, les yeux fermés paisiblement. Mais ses cheveux légèrement soulevés vers l'arrière, sa bouche entrouverte et ses narines dilatées donnaient à son visage une beauté effrayante. Il semblait en mouvement, comme s'il faisait un immense effort pour sauter un obstacle. » (Rita Gombrowicz)

Il avait en projet un roman ou une pièce de théâtre, on ne sait, dont le personnage principal aurait été une mouche, et le thème la douleur. □

BERLIN-ROYAUMONT (1963-1964)

Gombrowicz possédait sans aucun doute un type d'esprit qui demeurait totalement incompréhensible pour les Berlinois, même avec la meilleure volonté. Il n'était pourtant pas si difficile à comprendre. Il y avait en lui une grande bonté, une délicatesse qu'il dissimulait sous un masque hautain. C'était l'homme le plus modeste qu'on puisse imaginer. Je lui rendis encore une fois visite, avant de tomber moi-même malade, dans ce premier logement, abominable, qu'il occupa à Berlin, et qui était véritablement bruyant. Il écoutait les quatuors de Beethoven, que je me suis achetés plus tard grâce à lui, mais il les écoutait avec un casque car il ne voulait déranger personne, alors que toute la Hohenzollerndamm occasionnait chez lui un vacarme d'enfer. Je partis plus tôt que je n'aurais voulu, je ne pouvais plus supporter le bruit de la rue. (Ingeborg Bachmann, *Gombrowicz en Europe*).



1. Dans son studio-atelier au 11/13 Bartingallee à Berlin, le 16 mai 1964.

2. L'équipe de la revue *Kultura* et des éditions Institut littéraire. De gauche à droite : Henryk Geidroyc, Zofia Hertz, Jerzy Giedroyc, directeurs, et debout Zygmunt Hertz.

3. L'immeuble berlinois au 36 Hohenzollerndamm où il vécut quelques mois en 1963.

4. Le parc et l'abbaye de Royaumont, en septembre 1986.

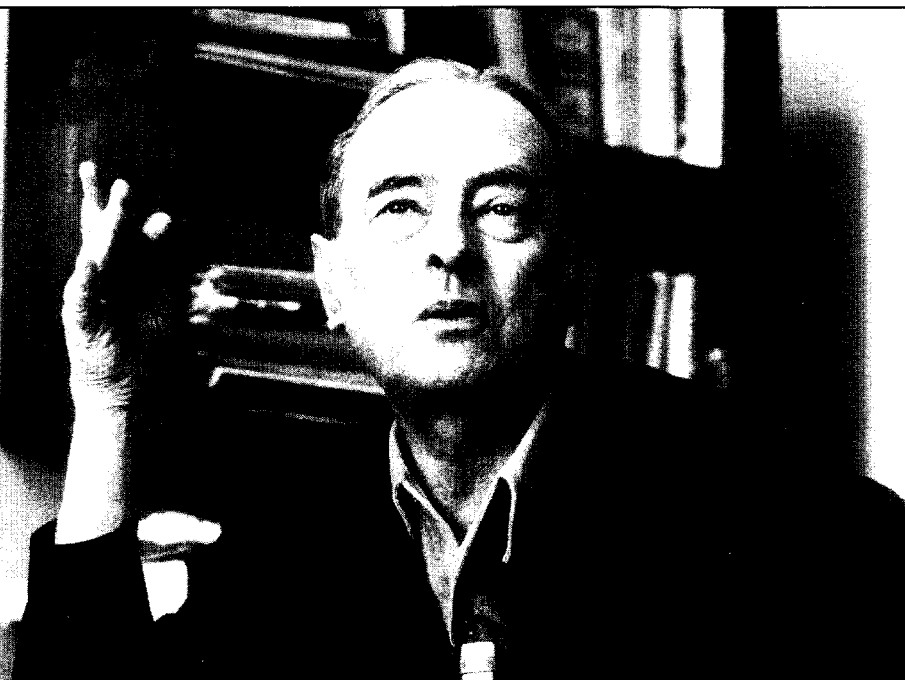
5. Witold Gombrowicz (à gauche) et Janusz Odrowaz-Pieniazek dans le parc de Royaumont en juin 1964.

VENCE (1964-1969)

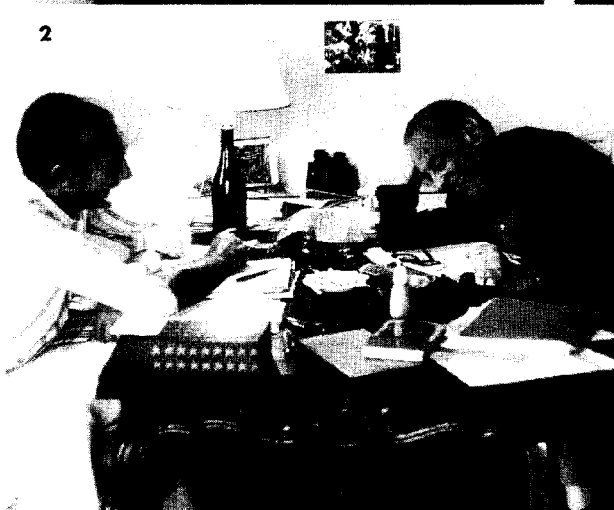
Ses matinées étaient consacrées à écrire. Et à midi juste (il était très ponctuel), il entrait dans ma chambre et se mettait devant la glace en se regardant de biais — car il se regardait lui-même comme il regardait les autres —, un peu de biais en passant. Un jour, je lui demandai pourquoi il ne regardait pas les gens en face. Il me répondit : « Parce que j'ai peur : je vois trop de choses ». Il se regardait donc en clignant des yeux de biais et me demandait ce que je pensais de ses vêtements. Si je disais que sa veste n'allait pas avec le pantalon, il me répondait que c'était justement ce qui était élégant. Et il en profitait pour me donner une leçon d'élégance. (Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Europe*).

Les textes qui jalonnent cette chronologie sont extraits des deux très beaux recueils de témoignages et documents que Rita Gombrowicz a rassemblés autour de la vie et de l'œuvre de son mari (Gombrowicz en Argentine, 1939-1963 et Gombrowicz en Europe, 1963-1969, éd. Denoël).

1



2



4



5



1. Gombrowicz à Vence.
2. Constantin Jelenski (à gauche) et Witold Gombrowicz au moment de la traduction française d'*Opérette*, à Vence en juillet 1967.
3. Villa Alexandrine, 36, place du Grand-Jardin à Vence, où il vécut de la fin d'octobre 1964 jusqu'en mars 1969.
4. Aux côtés de Rita Gombrowicz.
5. Aux côtés de Dominique de Roux, à Vence en 1968.

L'auteur révolté

« L'homme réel est celui qui a mal » écrivait Gombrowicz. Portrait d'un auteur qui exprimait sa révolte à coups d'ironie et de sarcasmes.

PAR MANUEL CARCASSONNE*

Dans le langage de la chimie, on dirait sans doute que Witold Gombrowicz est une formule instable. Veut-on le définir ? Il vous échappe aussitôt.

Comme le héros de *Ferdydurke*, son existence est hypothétique. Le jeune hobereau, né en 1904 à Maloszyce, est un adolescent complexe. Il rougit, serre la main mollement, répond trop tard aux railleries. Il cherche sa forme. 1933 : ce sont les débuts d'une carrière littéraire. Collégien qui regarde par en-dessous, il est l'auteur des *Mémoires du temps de l'immaturité*. Aux tables des cafés de Varsovie, le voilà instructeur de la jeunesse. Inversant le cours de sa timidité, il parle à ses aînés, Bruno Schulz, Witkiewicz, avec l'assurance d'un adulte. Il sermonne et professe. Attitude paradoxale puisqu'il avertit que ce premier livre était l'œuvre d'un écrivain immature. Que doit-on croire ? Sa désinvolture ironique, ses manières de pédagogue ? Ou ce principe de l'immaturité qui sera, sa vie durant, un cheval de bataille ? L'exil involontaire l'arrache au quotidien polonais, à la reconnaissance — il vient de publier *Ferdydurke* — ou à la critique. L'exil lui fait tout recommencer à zéro. La Pologne est loin. Il est sauvé. Le 21 août 1939, un paquebot battant pavillon polonais entrait dans le port de Buenos-Aires.

Parmi les quelques personnalités qui ont attiré l'attention du chroniqueur local, se trouvait « un humoriste moderne de vaste culture », Witold Gombrowicz. Il ne se doutait pas qu'il ne reverrait plus sa patrie. Il ne prévoyait pas que le voyage allait durer vingt-quatre ans. Sans ressources, il vit jusqu'à la fin de la guerre une période de véritable misère. Il se con-

tente de vêtements reprisés, du pain et du lait qu'on envoyait à son hôtel. Mais le Socrate des bas-fonds reconstitue ses habitudes. Au café Rex, il écrit des articles alimentaires et s'interrompt pour des parties d'échecs. « Si l'on s'inquiétait de ses moyens de subsistance, il répondait qu'il donnait des cours à des demoiselles de Alta Sociedad » témoigne une amie, Halina Nowinska. Sans doute a-t-il préféré le cénacle des « têtes blondes » à l'humiliation d'attendre plus d'une demi-heure devant la porte d'Eduardo Mallea, directeur du journal « La Nacion ». Petit employé au Banco Polaco, à l'écart du patronage littéraire de Victoria Ocampo, il tisse autour de lui un réseau de jeunes inconditionnels. Les rites de la vieille Europe fascinent le groupe. Le naturel argentin rafraîchit l'écrivain. C'est l'art du graffiti (« Citez-moi une littérature plus authentiquement populaire ») contre une culture de valeurs sacrées. En 1947, il donne une conférence qu'il intitule *Contre les poètes*, « Il faut ouvrir les fenêtres de cette maison murée et faire prendre l'air à ses habitants ». La réaction de l'auditoire est telle que c'est lui qui s'esquive par la fenêtre ! Dans la clandestinité, sans autre gloire que l'enthousiasme collectif d'une jeunesse qui l'idolâtre, Witold Gombrowicz bricole sa panoplie d'explosifs. Derrière l'exotisme des pérégrinations argentines où il renouvelle une faculté de s'étonner, Gombrowicz dissèque, conteste. Grâce à son *journal*, qui paraissait régulièrement depuis 1953 dans la revue de l'émigration polonaise *Kultura*, il lance des bouteilles à la mer.

On en sait le début : « Lundi, moi. Mardi, moi, etc. » Son public existe mais il ne le voit pas. Il doit aller de l'avant. C'est maintenant vers l'Europe que cet exilé regarde. Le premier article français sur *Ferdydurke* est paru, des extraits de

Trans-Atlantique sont présentés dans la presse. Ses feuillets radiophoniques lui permettent de vivre. Le 8 avril 1963, à bord du « Federico Costa », douloureusement arraché aux parties d'échecs, aux beautés adolescentes, aux coteries de café, à 59 ans, invité par la fondation Ford à Berlin, Witold Gombrowicz fait le chemin inverse. Il cingle vers l'Europe retrouvée. Quelle déception ! « L'Europe, au lieu de m'éblouir par sa nouveauté après des années de pampa, des années passées loin d'elle, s'écroule en un tas de lieux communs déjà usés. » A Paris, on l'idolâtre, il grimace. A Berlin, on l'accueille, il calcule. Scorpion qui se pique lui-même, Gombrowicz est entièrement tendu vers la Pologne, s'efforçant en pensée de franchir le mur, conscient que là, il trouverait son passé intact. « Aller, ne pas aller en Pologne, cette question m'avait hanté dès le bateau ». Les événements décident pour lui. Voilà qu'à Berlin, on l'accuse de brader la Pologne, on le somme d'annoncer sa couleur politique. Il refuse. Qui est-il, où est-il Gombrowicz ? Un Polonais occidental ? Un émigré ? Un apatride ? Survient donc la solitude. Poignante, atroce, reconfortante pourtant, moins amère que l'irréalité de Berlin. Perdu dans Berlin, « cité-île, cité-chimère », et « complètement abandonné de tous, des Polonais, des Argentins, des Berlinois », selon son amie Ingeborg Bachmann, Witold Gombrowicz regarde par la fenêtre d'Hohenzollerndamm avec ses jumelles. Il ne voit rien. Le brouillard l'encercler.

Pendant ces trente années, Gombrowicz a bâti une œuvre hybride. Son théâtre, ses romans à l'érotisme ambigu, son journal faussement intime, ses prises de position iconoclastes lui valent le respect de ceux qui le critiquaient. Il a reçu le prix international de littérature en 1967 pour *Cosmos* ; il est désormais question de lui pour le prix Nobel qu'il ratéra, en effet, d'une voix contre le Japonais Kawabata. On vient le voir à Vence. On l'interroge sur les événements de 68 et, parfois même, on le prend au sérieux. Sa réponse ? La voici : « Ma morale, c'est d'abord de protester au nom de mon humanité per-

* Coauteur de Witold Gombrowicz, vingt ans après (éd. Bourgois)

sonnelle, d'exprimer ma révolte à coups d'ironie et de sarcasmes.» Avec la prudence du joueur d'échecs, la morgue de l'aristocrate déplacé, il organise les stratégies. Sans quitter sa chambre d'asthmatique, il fait parler de lui. Le Gombrowicz qu'on voit alors à la télévision, questionné par Michel Polac et Dominique de Roux, deux mois avant sa mort, est un polémiste. Pour éviter qu'on le découvre, il attaque. D'une voix nasillarde, il souffle, puis vise, péle-mêle : Balzac, l'esprit de Versailles, la jeunesse précocement vieillie, l'université, le nouveau roman, et même « la fameuse tarte aux pommes » ! Un exercice de table rase qu'il poursuit dans ses œuvres tardives : *Opérette*, hymne à la nudité, ou ses réflexions sur *La Divine Comédie* de Dante. Nulle part, il n'impose une esthétique. Est-il alors un esprit uniquement critique ? Destructeur ? Un écrivain mineur, at-

teint par le complexe polonais, qui tremble à l'idée qu'on le situe au bas de la hiérarchie des arts ? Tout le contraire. Gombrowicz est un humaniste, tragique et clownesque à la fois. *Le Sur Dante*, fragment autonome du *Journal 1961-1969*, est son testament. Une navigation autour de lui-même où, prétextant qu'il récrit Dante, l'orgueilleux définit l'homme gombrowiczien. Un homme de chair et de sang. « L'homme réel est celui qui a mal. » Ou plus à sa manière : « Si vous voulez retrouver votre moi, allez chez votre dentiste. » Le ricanneur devenu douloureux. Sa silhouette, qui fut si longtemps une esquisse, est maintenant trempée dans le bronze. Mais il s'agit d'un bronze qui ne craint pas la fissure. Un métal presque liquide. Fluide. Énergique. Gracieux.

Quelques jours avant sa mort, le 24 juillet 1969, Gombrowicz notait : « Je commence lentement à marcher. Je danse. »

mémoire. Vigoureuse réalité qui fait du présent un fantôme. Le miroir déborde de lumière : un bourdon est entré dans la pièce et cogne contre le plafond. Tout est bien, rien ne changera jamais, personne jamais ne mourra ». C'est un univers de sérénité et d'harmonie. Pour Gombrowicz c'est au contraire le temps des humiliations d'un enfant trop protégé, le temps « des révoltes que je ne pouvais ni comprendre, ni maîtriser », le temps du douloureux conflit des formes, car comme il le déclare dans *Souvenirs de Pologne*. « Il régna dans ma maison natale — malgré les apparences — une grande dissonance, qui ne cessa de déchirer mes oreilles d'enfant ».

Mais si Gombrowicz et Nabokov furent tous deux si douloureusement habités par les décors de leurs enfances c'est sans doute aussi parce que l'Histoire a marqué leurs destinées du drame du non-retour, parce que le monde qu'ils avaient connu avait complètement disparu. Nous sommes tous les exilés de notre enfance, mais lorsque l'impossible retour dans le temps se trouve comme illustré par l'impossible retour dans le décor qu'il eut pour cadre, les choses prennent une acuité tragique ou basculent dans l'irréel. L'unique revanche qui reste est alors de s'instaurer maître absolu de la seule réalité que l'on domine, dont on soit, selon l'expression de Nabokov, « le parfait dictateur » c'est-à-dire la réalité imaginaire. Gombrowicz et Nabokov vont donc jouer à inventer le monde, à inventer la réalité, comme MacNab dans *Regarde, regarde, les arlequins*, et feront de la personne du narrateur, du travail de la mise en scène textuelle le thème central de leurs œuvres.

Tous deux refusent de se soumettre à l'arbitraire de l'Histoire et s'emploient à dominer leur destin au lieu de le subir. Nabokov choisit l'errance comme réponse à l'arrachement initial : 1919, le départ de Russie, puis Londres, Berlin, Paris, jusqu'aux États-Unis, pour enfin, lorsqu'il en a les moyens, revenir en Europe et s'établir en Suisse, sorte de Vyra idéale, où il vivra au Palace Hôtel de Montreux. « Parce que nul n'a les moyens de rejouer son enfance », alors à quoi bon se

* Enseigne la littérature polonaise à Paris IV. A codirigé *Gombrowicz, vingt ans après* (éd. Bourgois). Prépare une thèse sur Gombrowicz et Nabokov.

Gombrowicz, Nabokov : expériences de l'exil

Coupés à jamais du décor de leur enfance, Gombrowicz et Nabokov se sont reconstruit une identité, chacun à sa manière, dans leur univers.

PAR MALGORZAKA SMORAG*

Gombrowicz et Nabokov, deux grands exilés du vingtième siècle, deux rescapés d'un monde que l'Histoire balaya à tout jamais. Nabokov promenant en lui la Russie de son enfance, celle d'avant 1917 et Gombrowicz luttant toute sa vie avec les ombres de la Pologne d'avant 1939. D'un côté l'enfance à Vyra — domaine où les Nabokov avaient l'habitude de passer leurs étés — ses paysages, ses couleurs, ses jeux d'ombre et de lumière, paradis de l'âge tendre à jamais gravé dans la mémoire, comme un papillon épinglé sous

une paroi de verre fixant pour l'éternité le souvenir d'une chaude après-midi. De l'autre côté l'enfance à Maloszyce, propriété des Gombrowicz, le « château » et les communs, le « jeune monsieur » et le palefrenier, l'humiliation des caoutchoucs et du costume marin contre la santé arrogante des pieds nus et de jeunes corps bronzés.

Mais les décors — somme toute assez semblables — de ces deux enfances, laissent des empreintes diamétralement opposées. Pour Nabokov l'enfance c'est « le fond cobalt d'un midi d'été » c'est, comme il l'écrit dans *Autres rivages* : « une sensation de sécurité, de bien-être, de chaleur estivale qui se répand dans ma

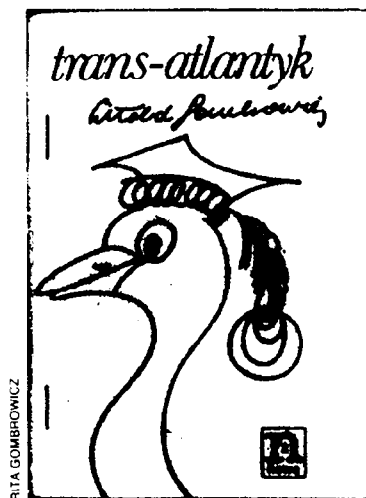
fixer quelque part. Gombrowicz — à Buenos Aires en septembre 1939 — choisit, lui, de ne pas rentrer, ni en Pologne, ni en Europe. Il refuse de répondre à l'appel de la grande Histoire et rêve de se fondre dans la foule argentine pour, enfin délivré du poids de sa polonité, devenir le véritable narrateur de son histoire.

Ainsi, chez Nabokov, nous avons le souvenir doré « d'une enfance parfaite » et la volonté de faire durer cette enfance en se réfugiant dans une sorte de néo-réalité subjective où il puisse continuer à jouer, en manipulant son lecteur, en multipliant les points de vue, en dévoilant ses ruses narratives. Exactement comme il a pu prolonger l'émerveillement de ses chasses aux papillons dans les forêts de Vyra, en travaillant au département d'entomologie du Museum of Comparative Zoology de l'Université de Harvard.

Alors que chez Gombrowicz, au contraire, le soudain anéantissement de la serre chaude polonaise déclenche un sentiment de libération et de seconde naissance. Il le payera très cher. Son *Journal* aura le goût de sang de cette lente traversée du désert, de ce corps à corps avec la réalité nue. Mais l'épreuve débouchera sur une parfaite maîtrise de soi. Car, pour Gombrowicz, l'homme ne se connaît que dans la douleur. Or « la réalité est ce qui nous résiste, c'est-à-dire ce qui fait mal. Et l'homme réel est celui qui a mal ».

Sortis tous deux des avant-gardes du début du siècle, l'une russe, l'autre polonaise, ils feront de l'Art la seule grande affaire de leur vie, mais pour Gombrowicz l'art se fonde sur une réalité physique de l'homme, alors que pour Nabokov seule compte l'apparence de la réalité. L'un accorde au monde corporel une consistance ontologique que l'autre lui refuse. L'un, en somme, est thomiste et l'autre platonicien.

Ce qui est sans doute le plus intéressant dans leurs démarches littéraires, c'est la lente transformation de l'écriture sous la pression de l'exil. Mais cette pression n'est jamais idéologique, elle est esthétique. Tout deux en effet, refusent de commenter leur siècle, de devenir les chroniqueurs de l'Histoire, de mettre leur plume au service de l'actualité, dérisoire à leurs yeux comparée à l'éternité. Ils fuient les cercles et clubs d'émigrés où se consolent leurs compatriotes, pour se réfugier dans une solitude aristocratique,



Edition clandestine de *Trans-Atlantique* (éd. Nowa, Varsovie, 1981).

**Gombrowicz invente
l'Argentine dans Trans-
Atlantique comme Nabokov
invente les Etats-Unis
dans Lolita.**

seule garantie, selon eux, de véritable indépendance. Face au faux sérieux de leur époque ils se proclament résolument enfantins. « Moi — c'est-à-dire qui ? Moi — l'enfant ? » jettera Gombrowicz à la face de ses savants critiques et Nabokov évoquant son admiration d'enfant pour le magicien Merlin qu'on invitait à ses kinder bals d'antan, parlera de son « boniment frivole et trompeur » en ajoutant aussitôt « boniment frivole et trompeur, voici une définition de mes œuvres littéraires ».

L'exil permettra donc plutôt, à Gombrowicz et à Nabokov, de réévaluer leur conception du narrateur et du lecteur. Ils feront désormais de l'égotisme un moyen de renouveler la forme romanesque et de la manipulation du lecteur, le moteur et l'ultime justification de leur écriture.

Cela s'explique aisément, puisque le choc de l'exil affecte les trois éléments qui composent l'identité profonde d'un écrivain, à savoir la perception immédiate et quasi organique de la réalité extérieure, la transparence de la langue et le bagage de repères et de références communes avec le public. Ils l'éprouvent tous deux dou-

loureusement. Gombrowicz, se retrouvant seul en Argentine, privé des lecteurs, ignorant la langue, est entièrement livré à lui-même. Il va donc faire de son monde intérieur l'unique préoccupation de son écriture. « 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 ? », voilà ce qui l'intéresse. Il en va de même pour Nabokov, qui déclare dans *Autres rivages*, sa pseudo-autobiographie : « l'auteur auquel je me suis le plus intéressé, c'est naturellement Sirine ». Et nous sourions parce que Sirine était le pseudonyme de Nabokov jusqu'à son départ pour les Etats Unis.

Tous deux se moquent de la réalité qui « n'est qu'un masque » et l'inventent de livre en livre. Gombrowicz invente l'Argentine dans *Trans-Atlantique*, comme Nabokov invente les Etats-Unis dans *Lolita*. *Pornographie* et *Cosmos* inventent une Pologne chimérique comme *Ada*, avec son château d'Ardis, invente une pseudo-Russie totalement fantasmagorique.

Tout se passe comme si l'ancienne identité brisée ne pouvait se reconstruire qu'à travers la reconquête d'une identité nouvelle, entièrement reconstruite où tout n'est que choix conscient et dont la cohérence interne ne se comprend qu'en fonction de ce sentiment de mépris face à la réalité « réaliste ».

Nabokov et Gombrowicz élaborent donc dans leurs écrits une réalité textuelle qui se superpose à la réalité qui les entoure. Comme la réalité russe se superpose à la réalité américaine dans l'esprit de Pnne, et le conduit à rechercher dans la bibliothèque de l'université où il enseigne *Hamlet* en russe, dont les vers l'habitent depuis son enfance, et de bougonner contre l'indigence des universités américaines qui n'en possèdent que la pauvre *version anglaise*.

Ils optent donc résolument pour cette réalité subjective et tissent, de texte en texte, un réseau de liens, de correspondants, d'autocitations qui relient l'édifice total par une série de jeux d'écho souterrains. Leurs textes se doublent ainsi d'un hors texte autobiographique, permettant une lecture à plusieurs niveaux selon l'étendue du savoir extra-textuel dont

dispose le lecteur. Cela donne un univers singulier à la mesure de cette reconstruction du moi qu'impose la coupure de l'exil. Un univers fait de bribes de souvenirs où la réalité est filtrée à travers un prisme subjectif qui recompose le tout à l'intérieur de ce monde artificiel (peut être plus vrai que l'autre ?) dont le narrateur seul, institue les règles.

Cette subjectivisation de la construction romanesque s'accompagne même de l'élaboration d'une langue subjective, d'une sorte d'idiome intime qui passe chez Gombrowicz par le choc de registres différents, la réévaluation des comportements langagiers, le procédé du pseudo-idiotisme (dans *Cosmos*), la dialectalisation, l'archaïsation (dans *Trans-Atlantique*) et chez Nabokov par le polyglottisme chiffré (par exemple les jeux onomastiques dans *Ada*), le plurilinguisme, le recours au néologisme.

Gombrowicz mène son entreprise de subjectivisation à l'intérieur d'une seule langue c'est-à-dire de la langue polonaise. L'acclimatation outre Atlantique, débute chez lui par une curieuse polonisation de l'Argentine — dans son roman *Trans-Atlantique* — qui passe surtout par l'invention d'une langue pseudo-ancienne, faite de vieux polonais et de références campagnardes qu'il oppose à l'univers de ce Nouveau Monde citadin qu'est Buenos Aires.

Quant à Nabokov en franchissant l'Atlantique, il franchit aussi la frontière de l'unilinguisme et passe du russe à l'anglais, (mais un anglais nabokovien) en publiant *The real life of Sebastian Knight*. L'étape suivante de ces transgressions linguistiques sera atteinte par la traduction russe que Nabokov propose de son roman *Lolita* écrit en anglais. Il s'agit d'une sorte de transposition, d'une russification de l'Amérique, accompagnée d'une subjectivisation du russe, analogues à ce que fait Gombrowicz dans *Trans-Atlantique*.

Le troisième domaine où ils exercent leur tyrannie pour, là aussi, laisser l'empreinte de leur mot est le domaine des traditions littéraires dont ils sont issus. En parodiant, en réécrivant les grands classiques qui les ont marqués, ils se les approprient. Que ce soit la lutte avec *Messire Thadée* de Mickiewicz que Gombrowicz mène dans son *Trans-Atlantique* ou le dialogue chiffré avec *Le Démon*

de Lermontov, qu'entretient Nabokov dans *Ada*; que ce soit la parenté souterraine avec *Hamlet* dans *Le Mariage* ou les jeux d'écho avec *Annabel Lee* de Poe dans *Lolita*, pour ne citer que les plus connus, la démarche est la même : s'en rendre maître en les passant à travers le filtre de sa propre subjectivité. Il en va de même de leurs fameux duels littéraires, avec Dostoïevski pour l'un et Dante pour l'autre (là aussi nous ne citons que les plus sanglants).

Ainsi la réécriture, la parodie, la manipulation du lecteur, seront les grandes constantes de leurs écritures, les plaçant ainsi au nombre des rénovateurs de la prose du vingtième siècle. Comme si venus tous deux d'un monde encore tourné vers le XIX^e siècle, ils avaient fait passer, en contrebande, sous des allures seigneuriales, un chargement explosif qui, comme une bombe à retardement, ne sauta que lorsqu'on s'y attendait le moins. □

La société secrète des « ferdydurkistes »

A la fin des années 50 les Polonais découvrirent *Ferdydurke*, qu'ils devaient lire en cachette. L'un des traducteurs de Gombrowicz raconte.

PAR CHRISTOPHE JEZEWSKI*

Le hasard n'existe pas. Qu'il me soit permis de le prouver par la suite. En janvier 1957, trois mois à peine après la grande libéralisation d'octobre 1956 et vingt ans après sa première édition, paraissait à Varsovie *Ferdydurke*, un des principaux livres de l'Index Librorum Prohibitorum du communisme. Je venais justement de commencer mes études des lettres françaises à l'Université de Varsovie et j'entamais mes premières tentatives littéraires dans le domaine de la poésie et de la traduction. Ce livre, lu et relu en cachette, en toute hâte, par mes collègues écrivains aînés, au début des années 50, a déjà réussi à « rendre fou » bon nombre d'entre eux comme en témoignent les mémoires de Marek Hlasko *Les beaux jeunes gens de vingt ans* (1). A l'autre bout du monde, en Argentine, Gombrowicz, interdit dans son propre pays, préparait sa revanche et continuait à travailler les esprits de l'élite polonaise. Ses œuvres, qui

circulaient clandestinement, ont eu sans conteste une part importante dans la mise en question du système communiste en Pologne de 1956 jusqu'à 1980.

Quant à moi, c'était comme si une bombe atomique avait éclaté dans mon existence tout en me laissant en vie. Gombrowicz, comme Nietzsche, ne pourrait-il pas dire « qu'il n'est pas un homme mais de la dynamite » ? J'avais déjà derrière moi des découvertes qui m'ont marqué pour toute la vie comme Kafka, Proust, Faulkner, Dostoïevski, Camus, mais là il s'agissait d'un véritable envoûtement ! C'était comme sortir d'un désert d'ennui, de stérilité, de marasme, de laideur, de bêtise et de langue de bois dans un jardin foisonnant de vie, de formes, de couleurs et... d'idées, d'idées neuves, révolutionnaires ! Enfin un écri-

* Poète et traducteur de littérature polonaise en français (Gombrowicz, Czesław Miłosz, Kusniewicz, Norwid, poètes du XX^e siècle) et de poésie française, hispano-américaine et anglaise en polonais (Segalen, Michaux, Char, Borges, Paz, K. Raine).

vain-philosophe qu'il me fallait ! J'étais las, dégoûté de la littérature polonaise, surtout celle imposée par le pouvoir, patriotarde et simpliste, fuyant les grands problèmes philosophiques de notre temps, paralysée par le carcan de l'idéologie marxiste et la martyrologie nationale. Je retrouvais dans *Ferdydurke* un nombre infini de facettes : humanistes, philosophiques, sociales, humoristiques, satiriques, psychologiques, infantiles, métaphysiques, linguistiques... De surcroît, ce livre, comme le reste de l'œuvre de Gombrowicz, touchait les régions les plus intimes de mon être. Finalement, comme ma mère, qui jugeait les gens selon leur attitude vis-à-vis de l'œuvre de Marcel Proust (je grandis dans un véritable culte de ce dernier !), je me suis mis à ne juger que par Gombrowicz et à travers Gombrowicz. C'était, je crois, le cas de toute ma génération. L'engouement pour Gombrowicz fut tel, le nombre de « ferdydurkistes » croissant si vite, que le pouvoir, effrayé par ce raz-de-marée, après la publication la même année (1957) de *Bakakai* et du *Trans-Atlantique* suivi du *Mariage* et d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* l'année suivante, s'empessa à nouveau d'interdire Gombrowicz dans son pays natal, cette fois-ci jusqu'à sa mort et même au-delà. On ne manqua pas d'en finir une fois pour toutes en lui fabriquant la gueule d'un dégénéré, rénégat et néonazi. Cet interdit ne fut levé qu'en 1974 pour son théâtre, et seulement en 1986 pour l'ensemble de son œuvre !

Il est vrai que pour nous, les jeunes, l'œuvre et la pensée de Gombrowicz fut un formidable rempart contre la pression du totalitarisme, contre la « cuculisation » de l'école stalinienne et de la part des mass media, mais aussi des milieux réactionnaires de l'extrême droite. Elles nous donnaient droit à un certain élitisme, à l'indépendance. Nous, les « ferdydurkistes », on constituait une sorte de société secrète, avec tout ce que cela comportait de risque dans un pays totalitaire : à chacun de mes voyages en France je rentrais avec une valise bien remplie de livres publiés par la célèbre revue « Kultura » de Maisons-Laffite — Gombrowicz, Czeslaw Milosz surtout — en risquant trois ans de prison ferme. Duper le pouvoir, qui nous rendait dupes, jouer avec le feu, cela devenait presque un sport, à la manière Gombrowicz, bien sûr. ►

GOMBROWICZ EN POLONAIS



1945-1956. En Pologne, sous le régime stalinien, interdiction absolue de publication de ses œuvres. A partir de 1951, Gombrowicz collabore au mensuel « Kultura » édité par l'Institut littéraire à Paris. Toutes ses œuvres seront publiées depuis par cette maison d'édition.

1957-1958. Avec la libéralisation du régime en Pologne, en octobre 1956, on réédite *Ferdydurke*, *Bakakai*, *Trans-Atlantique*, *Le Mariage* et *Yvonne, princesse de Bourgogne*. Ses deux pièces de théâtre sont jouées à travers toute la Pologne jusqu'à 1960.

1959-1969. Nouvelle interdiction de publication des œuvres de Gombrowicz en 1959. Son nom disparaît de la presse polonaise pour y revenir en 1963, lors de la campagne déchaînée contre lui par les autorités communistes pendant qu'il séjournait comme boursier de la Fondation Ford à Berlin-Ouest. Quelques rares articles sur son œuvre paraissent pourtant en 1965-1966 et surtout, après sa mort, en 1969.

1969-1971. L'Institut littéraire publie les œuvres complètes de Gombrowicz en neuf volumes. Le 10^e (*Varia*) paraît en 1973 et le 11^e (*Souvenirs de Pologne et Pérégrinations argentines*) en 1977. En 1970, à la suite des publications officielles de textes et de correspondances de Gombrowicz sans autorisation de son éditeur, l'Institut littéraire de Paris et ses ayants droit — l'Institut littéraire et Rita Gombrowicz font connaître le désir de Gombrowicz que son *Journal* intégral soit d'abord publié avant ses autres œuvres.

1974. On joue de nouveau son théâtre à travers toute la Pologne. *Ferdydurke* et *Les Envoûtés* sont également adaptés pour la scène. La même année paraît le premier livre sur l'écrivain Witold Gombrowicz et le monde de sa jeunesse de Tadeusz Kepinski (à paraître aux éditions Critérim en 1992).

1978-1980. Plusieurs maisons d'édition clandestines commencent à publier des livres de Gombrowicz, notamment Klin qui a publié toutes ses œuvres. On publie également *Les entretiens avec Gombrowicz* de Dominique de Roux et *Gombrowicz en Argentine* de Rita Gombrowicz.

1981. A l'époque de Solidarnosc, l'Institut

littéraire cède ses droits de l'œuvre de Gombrowicz aux éditions hors censure Nowa qui publie en technique offset d'après la Bibliothèque de « Kultura », en petit format de poche, des œuvres de Gombrowicz dont le *Journal* et les *Souvenirs de Pologne*. En octobre 1981, Les Editions Littéraires (Wydawnictwo Literackie) de Cracovie signent un contrat avec l'Institut littéraire de Paris et Rita Gombrowicz pour la publication des *Œuvres complètes* de Gombrowicz en neuf volumes (édition de 1971), y compris le *Journal* intégral. Cette édition qui paraîtra en 1986 contient douze coupures de la censure, signalées pourtant par des crochets. L'Institut littéraire et Rita Gombrowicz ont protesté pour cette violation du contrat et l'Institut littéraire a fait publier les passages censurés dans la revue « Kultura » et dans la presse clandestine en Pologne.

1981-1989. Commencent à paraître en Pologne des livres sur Gombrowicz : *Le cosmos polonais* d'Andrzej Falkiewicz (1981), *Jouons à Gombrowicz* de Jerzy Jarzebski (1982), *Moi, Ferdydurke* de Zdzislaw Lapinski (1985), *Witold Gombrowicz, étude pour un portrait* de Tadeusz Kepinski (1988). On publie également des recueils de souvenirs sur l'écrivain : *Tango Gombrowicz* de Rajmund Kalicki (1984), *Le petit seigneur* de Joanna Siedlecka (1987) (à paraître chez Denoël), *Gombrowicz à Vence* de Kazimierz Glaz (1989). En 1984, les Editions littéraires de Cracovie publient un immense volume *Gombrowicz et les critiques* qui rassemble 40 essais des meilleurs critiques (dont 37 polonais, deux français et un yougoslave) de l'auteur de *Ferdydurke* complétés par une imposante bibliographie (82 pages !). En 1989, on réédite en Pologne des œuvres complètes de Gombrowicz en 9 volumes sans coupures de la censure. On annonce la publication prochaine des *Souvenirs de Pologne* suivis de *Pérégrinations argentines*, des *Envoûtés*, *Varia* et, pour la première fois en polonais, de *Varia II* qui rassemble tous les inédits de Gombrowicz en langue polonaise, espagnole et italienne ainsi que de nombreux interviews. C.J.

Lorsque j'ai demandé une fois à Michal Glowinski, un des meilleurs critiques polonais, s'il ne pensait pas qu'on pourrait dire de Gombrowicz exactement ce qu'avait dit Zygmunt Krasinski après la mort d'Adam Mickiewicz en 1855 : « Il fut pour les gens de ma génération le lait et le miel, la bile et le sang du cœur, nous sommes tous issus de lui », celui-ci me répondit : — Absolument. Nous parlons tous sa langue.

Et puis, à travers cette œuvre richissime, je retrouvais tout ce que j'aimais : la littérature française — l'humour paillard de Rabelais (je suis persuadé que la traduction géniale de « Gargantua et Pantagruel » publiée en 1915 par Tadeusz Boy-Zelenski (1874-1941), sans doute le plus grand traducteur de littérature française dans le monde (plus de 100 volumes de 44 auteurs, de Villon à Gide !) a dû beaucoup influencer Gombrowicz), l'angoisse et les gouffres métaphysiques de Pascal, la sagesse de Montaigne, l'ironie de Voltaire, l'imagination déchaînée de Jarry et des surréalistes, le raffinement poétique et la subtilité psychologique de Proust, la révolte totale de Michaux (que j'ai beaucoup traduit en polonais), la métaphysique du mal de Genet ; la littérature baroque polonaise — Gombrowicz, à mon avis, a suscité, avec son *Trans-Atlantique*, la naissance du roman néosarmate polonais dont le prototype restent les merveilleux *Mémoires* de Jan Chryzostom Pasek (2) et qui a fructifié au cours de trente ans derniers par des chefs-d'œuvre comme *L'état d'apesanteur* (3) et *Le chemin de Corinthe* (4) d'Andrzej Kusniewicz, *Un crâne dans un crâne* (5) de Piotr Wojciechowski, *Variations postales* de Kazimierz Brandys, *Le palais* de Wieslaw Mysliwski. Ce genre, très particulier, se caractérise par l'union du réel, de l'irréel et du surréel et une extraordinaire opulence verbale ; la littérature anglaise et son penchant pour un certain humour surréaliste ; l'Amérique du Sud — Gombrowicz n'est-il pas considéré parfois comme également un écrivain argentin ? J'ai beaucoup traduit en polonais les poètes sud-américains — Borges, Paz, Gorostiza et d'autres — et tout ce qui concerne ce continent me passionne ; une certaine parenté de Gombrowicz avec la pensée chinoise et le relativisme bouddhique qui me fascinent depuis longtemps — cet univers mouvant, dialectique, subissant des

transformations incessantes, toujours en marche vers l'avenir ; liens qui unissent l'auteur de *Ferdydurke* à Cypryan Norwid (1821-1883), père de la poésie moderne polonaise, poète-philosophe qui presque un siècle avant Gombrowicz luttait avec les problèmes de la forme, mettait en question la nation, la patrie et le patriotisme dans leur sens classique et anticipait le personnalisme. Il est, avec Gombrowicz et Czeslaw Milosz, mon auteur polonais favori : j'ai publié en France un choix de ses poèmes (« Obsidiane » n° 22/1983) et son grand poème « Le piano de Chopin » (« Revue Musicale » n° 364/1983) ; la Pologne d'entre-deux-guerres, ce phénomène très intéressant, à propos duquel Gombrowicz a dit lui-même (interview accordée à « Kurier Polski » de Buenos Aires, n° 2845 du 23 août 1940) que « les Polonais n'ont jamais sans doute vécu une époque aussi féconde, révolutionnant d'une manière aussi fondamentale l'essence même de l'homme (...) époque d'extraordinaires bouleversements, expériences et aventures ».

Etant poète moi-même, je suis très sensible à toute la formidable poésie que contient l'œuvre de Gombrowicz et en particulier à sa poésie de rêve. Mon recueil de poèmes *Le livre de rêves* (inédit en français) qui porte en exergue une longue citation du *Journal* en témoigne. J'ai écrit aussi un récit dédié à Gombrowicz, intitulé « Le garçon », où j'ai essayé de rendre hommage à la fois à la langue de l'écrivain et à l'étonnante richesse de la langue polonaise. Gombrowicz m'apprenait enfin le courage d'être moi-même, contre vents et marées, à moi qui, faisant cavalier seul, me développais plutôt à contre-courant de la poésie polonaise des années 60 et 70, ayant à affronter l'hostilité de la critique et de certains milieux littéraires et maisons d'édition d'Etat ressemblant à la mafia. Et puis, quel magnifique exercice de style ! J'ajouterai encore certains parallèles et parentés familiales (j'appartiens comme Gombrowicz au même milieu de la haute intelligentsia polonaise d'origine noble) — on comprendra alors que j'étais en quelque sorte prédestiné à traduire Gombrowicz en France. Cela devait arriver inévitablement. Le hasard n'existe pas.

Constantin Jelenski, mon regretté protecteur et inoubliable ami, grand essayiste et traducteur de Gombrowicz, a écrit dans un article à propos de sa traduction du *Trans-Atlantique* (« Kultura » n° 5/1976) « qu'il est convaincu que la seule lecture parfaite d'un livre est de le traduire en une langue étrangère ». Je suis de même avis. C'est pourquoi, lorsqu'il m'a recommandé en 1975 à Maurice Nadeau et à Geneviève Serreau pour traduire le *Journal 1957-1960*, ma joie fut immense. Doté d'une extraordinaire intelligence et intuition, il devait sans doute pressentir cette communauté d'esprit entre le disciple et le Maître. Ainsi, je pouvais enfin entrer en contact intime avec l'œuvre de mon auteur bien-aimé, la pénétrer en profondeur, détecter son poulx le plus secret, le plus subtil. Compte tenu de la gravité de cette mission (Gombrowicz est un des plus grands maîtres de la langue polonaise !), pour être à la fois le plus fidèle possible à l'original et pour pouvoir en donner un équivalent adéquat en langue française, il me fallait un collaborateur. Et là, un coup de chance ! J'ai trouvé en Dominique Autrand, jeune traductrice et collaboratrice de Geneviève Serreau, un partenaire idéal. C'est grâce à son intelligence et à sa sensibilité, à force de longues discussions et d'analyses que nous parvenons toujours à la version finale. Gombrowicz est-il difficile à traduire ? Oui et non. Oui, à cause de son extraordinaire invention verbale, du mélange d'un raffinement extrême et du langage très familier, comme chez Michaux, de la richesse du style. Non, à cause de son écriture presque classique, limpide, équilibrée, une écriture d'une lucidité éblouissante dont il était lui-même l'incarnation parfaite. Cette méthode à deux, en fin de compte, s'est avérée fructueuse. En 1981 notre traduction du *Journal 1961-1969* avait obtenu le Prix du meilleur livre étranger. Nous avons déjà traduit ensemble cinq volumes de Gombrowicz. Il ne nous reste encore que *Varia III* qui vont clore les œuvres complètes de Gombrowicz en français. Quel dommage !

(1) A paraître aux éditions Julliard.

(2) Trad. fr. Paul Cazin, 1922.

(3) Trad. par Ch. Jezewski et D. Autrand, éd. Albin Michel, 1979.

(4) Trad. par H.E. Clément, éd. Albin Michel.

(5) Trad. par J.Y. Ehrel, éd. L'Age d'Homme.

La servante, Piekosinski, Pietrasinski et Pimko

Fragment de la première version du début de *Ferdydurke*, abandonnée par la suite. Ce texte, inédit en français, fut publié dans la revue *Skamander* en juillet 1935.

PAR WITOLD GOMBROWICZ

Soudain, la porte s'ouvrit et la servante entra, apportant le café du matin et des gaufrettes. Cette souillon, bonne pour toutes les besognes s'inclina craintivement de tout son corps et, avec ses sales pattes, elle posa le plateau sur la petite table, près du lit. En réponse à sa révérence, je lui fis, bonhomme, un signe de la tête et soudain — par ce signe — je me sentis grand seigneur. Cela se fit automatiquement, par le simple pouvoir de ce geste empreint de bonhomie et d'une certaine noblesse. Aussitôt, je me sentis un peu plus gaillard. J'administrerai donc, en patriarche, une petite tape bienveillante à la servante, et je me sentis à la fois bienveillant et patriarche — quelque chose qui ressemblait à l'esprit de mes ancêtres entrainé en moi et occupait l'espace vacant de mon esprit. La servante, réjouie par des preuves si inattendues de ma bonne grâce, poussa un cri aigu et montra les dents dans un ravissant sourire. Alors, comme j'allais décidément plutôt bien, j'admonestai sévèrement la fille pour sa crasse, son immoralité et sa bêtise, annonçant mon intention, si cela se reproduisait, de procéder à une retenue sur son salaire, et même de la mettre à la porte, et plus je la réprimandais, mieux je me sentais et des mieux j'étais. Pleine d'effroi, la servante précipitée du haut de ses rêves dans le gouffre de la honte se mit à pleurnicher doucement. Je lui pardonnai, ce qui me valut d'éprouver une certaine grandeur d'âme, et je l'autorisai à se retirer, ce qu'elle fit en sanglotant. Je commençai à m'habiller dans une atmosphère un peu plus sereine. Je me rappelai ma tante la comtesse, les traditions et l'opulence de mes ancêtres. « Quoi qu'il en soit, pensai-je avec soulagement, je suis toujours un seigneur avec mes trois sous, tant que j'ai une servante la situation n'est pas si catastrophique, non, je ne vois pas pour le moment la nécessité

de servir. Pourquoi faudrait-il que je sois un insignifiant employé de bureau salarié, alors que pour vingt zlotys par mois je peux toujours être un seigneur aux yeux d'une servante ? »

Soudain, la sonnette retentit et je vis entrer Piekosinski, mon ancien camarade d'école, pour l'heure aide-vendeur dans une épicerie.

L'aspect de ce type m'étonna : ce n'était plus du tout le petit commis maigrelet, je veux dire que sa maigreur demeurait la même mais qu'elle s'ornait en quelque sorte d'une inflexibilité magnifique. C'était tout à fait comme si Piekosinski avait mis une armure par-dessus sa maigreur. Que s'était-il passé ? D'où venait ce splendide esprit que l'on percevait non pas « dans » Piekosinski, mais plutôt « sur » Piekosinski ? Avait-il lui aussi rêvé ce matin-là ? Je m'étonnai davantage encore quand, au lieu de me saluer normalement, il écarta les doigts et hurla : « Salve, Pietrasinski ! ». La servante s'enfuit aussitôt dans la cuisine en faisant le signe de croix, mais déjà il ôta son manteau et m'appela à me réveiller sur-le-champ du marasme où je végétais et à m'engager avec lui sur la voie de l'Action et de la Puissance, à me rallier à l'Union des Combattants du Glaive récemment fondée par Pietrasinski.

— Il est temps de battre l'acier des actes ! dit Piekosinski, me rappelant par cet aphorisme l'Association des Femmes ainsi que beaucoup d'autres. Je m'enlissais tout comme toi dans le borborygme des lamentations stériles — poursuivit-il —, ne sachant où retrouver ma joie de vivre perdue, ne sachant à quel fétu me raccrocher, mais à présent je sais — je me suis raccroché à Pietrasinski et je suis sauvé. Je sais désormais qui je suis et ce que je dois faire. Ce que Pietrasinski ordonne, je l'exécute !

Lorsque, quelque peu embarrassé, je lui fis remarquer que, pour ma part, j'aurais honte d'écarter les doigts et de



EMMANUEL PIERRE

crier « Salve » au lieu de saluer comme tout le monde, il répondit qu'il n'avait pas honte du tout. En effet, plus un acte est honteux, plus grands sont l'honneur et l'héroïsme qu'il génère.

— Si Pietrasinski l'ordonne, je lècherai les tinettes et je fonderai là-dessus ma dignité et mon orgueil, sans parler des autres bénéfiques vitaux que j'en tirerai.

— Pourquoi Pietrasinski ? demandai-je étonné. Ce Pietrasinski, je le connais comme un assez bon cordonnier, mais en quoi est-il meilleur que toi ? Qu'est-il arrivé tout d'un coup ?

— Arrête, dit-il tout râlant et haletant, les doigts écartés, arrête de blasphémer, car je serais forcé de te casser la gueule. Vois-tu cette grosse canne ? D'accord, Pietrasinski est effectivement cordonnier, mais essaie seulement de tomber face contre terre devant lui et de lui baiser le talon, et tu verras tout de suite comme il grandira à tes yeux. Le problème, c'est qu'il ne faut pas attendre qu'il commence à grandir, mais te prosterner d'abord et lui baiser le talon. Bien sûr, je te dis cela en aparté, comme une sorte de post-scriptum, un rajout dans la marge, car à présent j'ai baisé son talon, je crois en lui et, puisque j'y crois, il n'est plus temps d'analyser ni d'admettre le doute, car le moindre doute est un péché contre la foi dont la plus grande qualité est d'être aveugle. De toute façon je te conseille de faire la même chose, prosterne-toi devant Pietrasinski et reconnais en lui le Chef, le Dieu, l'Absolu. D'ailleurs, si tu ne le reconnais pas, brailla-t-il soudain d'un air menaçant, tu auras affaire à nous ! C'est à prendre ou à laisser ! On se reverra d'ici peu ! Je te donne deux semaines pour réfléchir, tu entends ? Deux semaines et pas une heure de plus ! Rendez-vous dans deux semaines !

Et il sortit en criant « Salve Pietrasinski ! » Hum... C'est donc cela ?... Ainsi Piekosinski est devenu le serviteur de ce cordonnier de hasard ? Oui, il le sert, mais l'autre le sert aussi. Et il le sert même plutôt bien, car Piekosinski a l'air en pleine forme, il n'a jamais eu autant de feu ni de couleur. Un tout autre homme. Oui, mais à quoi se servent-ils mutuellement ? A produire de l'héroïsme ? Piekosinski a procédé très habilement en se vautrant dans la poussière devant Pietrasinski, il l'a élevé au rang d'un chef ou d'un Dieu, afin que Dieu à son tour le tire vers le haut par les oreilles. Résultat ? Le premier, il n'y a pas si longtemps simple cordonnier, est à présent un Dieu, tandis que l'autre, un commis, est devenu le confident de ce Dieu.

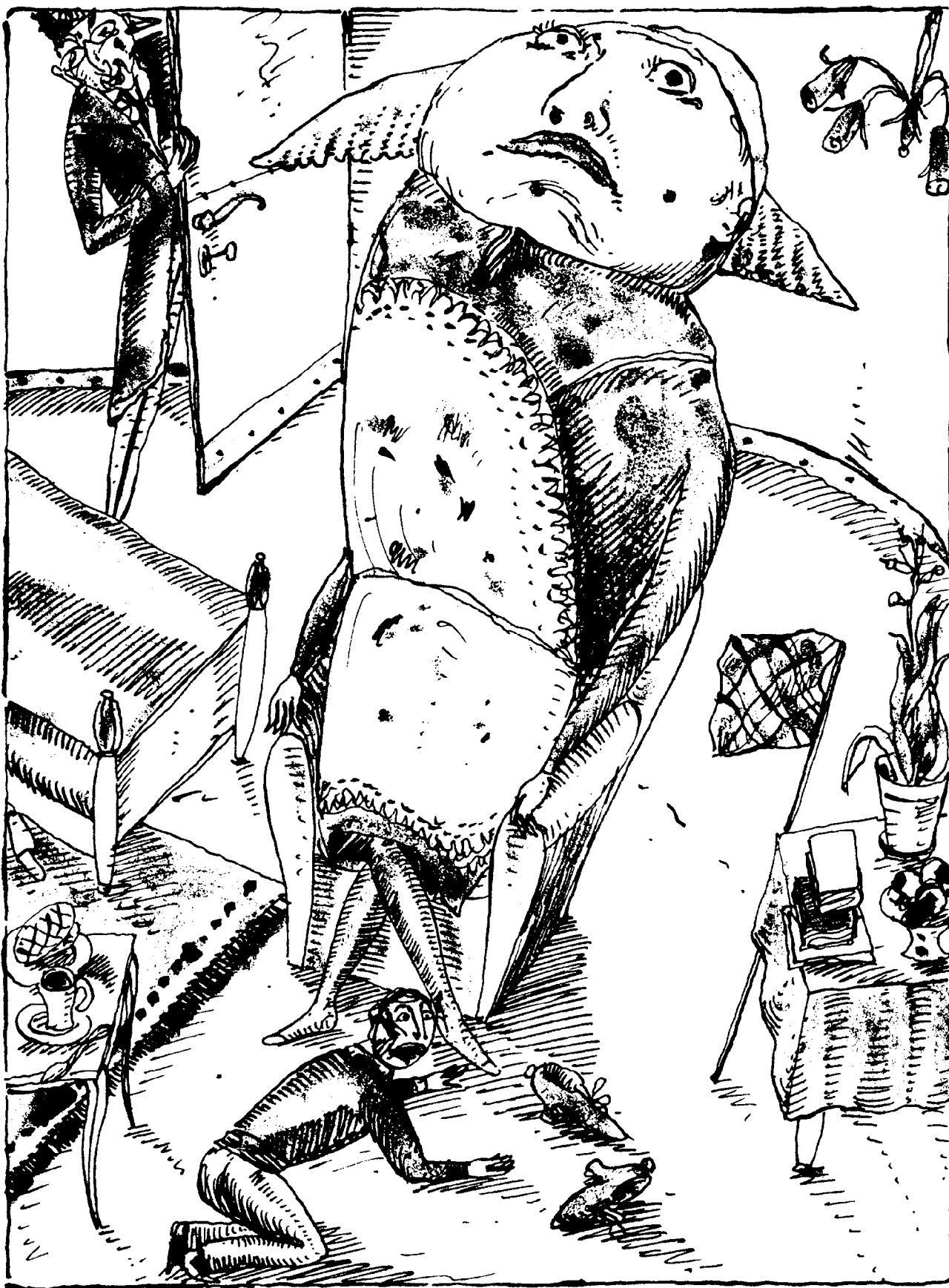
En proie à ces pensées, je commençai à songer sérieusement, pour des raisons d'hygiène spirituelle, à me rallier à l'Union des Combattants du Glaive, ainsi que me l'avait conseillé Piekosinski. Après tout, le corps comme l'âme ont besoin d'un certain entraînement, et de même qu'on donne des coups de pied dans un ballon de football non pas pour le ballon, bien sûr, mais pour fournir aux muscles, sous l'apparence d'un jeu innocent, l'occasion d'un peu d'exercice au grand air, de même on peut rendre hommage à Pietrasinski non pas pour Pietrasinski lui-même, c'est clair, mais pour fournir à l'esprit un peu d'exercice et d'air pur. Néanmoins, à quoi bon chercher des dieux étranges quand j'ai chez moi, à la maison, une servante ? J'appelai ma souillon, je lui ordonnai de s'asseoir sur le fauteuil et instituai en son honneur les rites adéquats, parmi lesquels le baiser

au talon. Et, de fait, dès que je me fus agenouillé devant elle, elle parut grandir quelque peu à mes yeux, et lorsque j'eus déposé sur son talon un baiser respectueux — elle s'enfla d'un seul coup, remplissant toute la pièce de sa personne, et s'imprégna d'une telle puissance que j'en fus effrayé et tombai devant elle à plat ventre, cette fois pour de bon, la suppliant de bien vouloir m'épargner. Ce n'est qu'au bout d'un long moment que je me rendis compte qu'il s'agissait de ma servante Maryska et que c'était moi, moi seul, qui lui avais donné de pareilles proportions. Mais vrai — quelle élasticité chez l'homme ! Voyez tout ce qu'il peut faire de lui-même et d'autrui ! Quand elle se fut un peu dégonflée, nous entreprîmes de défiler autour de l'appartement en chantant, avec un étendard confectionné à la hâte à partir d'un mouchoir. Je recommandai à la servante de faire le tour de la table et moi, je marchai devant elle, raide, bombant le torse et brandissant haut mon drapeau. En effet, quelque chose comme un esprit nouveau, différent, me remplissait, gonflait ma poitrine : fidélité, héroïsme, détermination, fermeté, discipline, enthousiasme, énergie, puissance, obéissance aveugle — et je commençais déjà à me demander s'il ne fallait pas croire en la servante, quand la sonnette retentit de nouveau. Dans l'embrasure de la porte surgit inopinément ce distingué professeur T. Pimko. C'était un philologue fort savant, originaire de Petite-Pologne, qui venait me présenter ses condoléances à la suite du décès d'une tante morte depuis belle lurette et que j'avais tout à fait oubliée.

— Le souvenir des morts, dit Pimko, est l'arche d'alliance entre l'ancien âge et le nouveau, de même que le chant populaire (Mickiewicz). Nous vivons la vie des morts (Auguste Comte). Votre tante est décédée, et c'est la raison pour laquelle on peut, et même on doit lui dédier quelque docte pensée. La défunte avait ses défauts (il les énuméra), mais elle avait aussi ses qualités (il les énuméra) profitables à la société, en somme c'était un assez bon livre et si l'auteur (je vous demande pardon, je ne voulais pas dire livre mais tante — c'est encore cette fâcheuse habitude du critique, car vous devez savoir que depuis trente ans j'énonce des jugements critiques dans un journal en vogue)... en résumé, donc, je lui attribue la note trois plus (1) (ah, excusez-moi encore : peut-être ignorez-vous que j'enseigne en outre le latin au lycée) — donc, finalement, bref, en deux mots, la regrettée défunte fut plutôt un élément positif, une évaluation sommaire m'a amené à une conclusion positive et j'ai considéré comme un agréable devoir de vous en informer, moi, Pimko, gardien des valeurs culturelles dont votre tante relève incontestablement, étant donné surtout qu'elle est morte. D'ailleurs, ajouta-t-il avec indulgence, de mortuus nihil nisi bene ; aussi, bien qu'on puisse lui reprocher telle ou telle chose, pourquoi décourager un jeune auteur (pardonnez-moi, je veux dire : un jeune neveu) ? Soyons civilisés, ah oui, ne crachons pas sur le parquet, n'abîmons pas le gazon...

Comme, édifié par ce discours, je ne pouvais me retenir de bâiller, Pimko dit avec bonté :

— Je vois que je vous ai quelque peu ennuyé, mais oui, ne rougissez pas, jeune homme (je rougis jusqu'aux oreilles), je suis habitué à susciter l'ennui. L'ennui est un facteur positif, créateur, sans ennui il ne peut y avoir de culture, comme le savent les lecteurs de mes comptes-rendus — votre bâillement m'aurait fait mal s'il était dirigé contre un individu privé, mais je ne



suis pas un individu privé, je suis un individu public, au service d'idéaux supérieurs, je peux donc ennuyer tout mon saoul, car je le fais au nom de l'idéal. N'ayez pas honte à ce point de vous être ennuyé !

J'étais terriblement honteux. Je le regardai. Ainsi Pimko servait, lui aussi ? Il servait la culture, nationale de surcroît, mais la culture, manifestement, le servait à son tour et plutôt bien, sinon d'où aurait-il tiré cette plaisante supériorité ? Car dans la personne de Pimko, il y avait quelque chose de supérieur, je ne dirai pas génial mais pédant, quelque chose d'indulgent et de pédagogique qui faisait qu'on était devant lui un gosse en culotte courte. Je rougis donc et, dans un élan de confiance envers ce vieil ami qu'était incontestablement Pimko, je lui avouai mes doutes concernant l'Union des Combattants du Glaive et la vie dans son ensemble. Fallait-il y entrer ? Devais-je considérer Pietrasinski comme un chef ? Et, de manière générale, comment récupérer mon moi perdu, retrouver le sens de la vie et de l'esprit qui m'était apparu puis s'était évanoui pour toujours ?

Car dans la nuit j'avais vu l'esprit — mon propre esprit — et, pour un court instant, j'avais vécu l'irréfutable réalité de mon existence. Cela ne se répéterait-il jamais ? N'y avait-il aucun moyen de redevenir réel — serais-je condamné à demeurer pour toujours un mensonge dans ce monde malade d'irréalité ? Où était le fait, le fait réel ? Si je donnais mon aval à Pietrasinski, ne retrouverais-je pas le sentiment de la réalité, le goût de la vie, la conscience de soi et l'amour, l'amour-propre, point de départ de tout le reste ? Ah, enfin, assez de substituts ! Où était la réalité ? Où était l'amour-propre ? Absent, enfui. Il ne subsistait plus que la haine-propre, le dégoût-propre, la vacuité-propre et l'esprit de contradiction-propre, stérile.

En réponse, Pimko trembla violemment, mais toutefois avec indulgence.

— Retour à la sauvagerie ! gémit-il. Chaos universel ! Déclin et catastrophe ! Vous voulez être apprenti chez un cordonnier qui ne sait même pas : « amo, amas, amat ». Vous le préférez à moi, le pédagogue ? Mais quels temps vivons-nous ? Hélas, la goujaterie et le vandalisme sapent l'édifice millénaire de la culture, tous les défunts canonisés se tordent de douleur dans leurs tombes, et de plus en plus de gens vont étudier chez les cordonniers au lieu de s'en remettre à de vieux professeurs pleins d'expérience. Je ne sais par quel sortilège cela se produit — car mes collègues et moi, nous ne ménageons pas nos efforts dans ce domaine, je viens de publier la biographie corrigée et améliorée de Mickiewicz éditée par la Caisse Mianowski, nous ennuyons autant que nous pouvons, nous ennuyons sans cesse, intensément, sans répit et en toute occasion, mais malgré cela la culture décline, les courants perturbateurs s'amplifient et personne ne réfléchit plus sur l'esprit de l'histoire ni sur ce que Lelwel (2) a apporté à notre conscience historique, non, chacun se cherche au contraire des instituteurs sans diplôme, comme il en tombe chaque jour sous la queue d'une vache, instituteurs depuis la veille, ou moins encore, et sans aucun rapport avec... avec — bégaya-t-il — avec le passé, la culture, la culture !

Il continua à souffrir un moment en silence et ses yeux noyés de larmes derrière ses lunettes me forçaient à reconnaître ma faute. Je devins à nouveau rouge comme une tomate, et il dit avec indulgence, mais tristement :

— Oui, oui, jeune homme, vous manquez de culture, vous

parlez de l'esprit, mais savez-vous au moins ce qu'est l'esprit de la langue ? Justement ! C'est seulement l'esprit de la langue qui permet de pénétrer l'esprit de l'Histoire, lequel permet à son tour de pénétrer un tant soit peu notre propre esprit. Cependant, comme je viens de m'en apercevoir, vous faites des erreurs de grammaire. Je jurerais que vous ignorez si l'on dit « j'ai passé » ou « je suis passé ».

Cette question me surprit. Effectivement, je ne le savais pas.

— Ah, comment peut-on ignorer cela ! Et le roi Sobieski (3), demanda-t-il, savez-vous au moins ce qu'était l'esprit du roi Sobieski ?

Je ne le savais pas non plus. Honteux, je rougis à nouveau et déclarai, mais assez mollement, que je ne voyais pas quel rapport il pouvait bien y avoir entre mon esprit et l'esprit du roi Sobieski.

— Il y a un rapport, dit l'instituteur avec bonhomie. Un rapport vague, certes, car les esprits sont vagues, de manière générale. Il y a beaucoup d'esprits, jeune homme, l'esprit de la civilisation, l'esprit de la culture, l'esprit de cet auteur bucolique du XVI^e siècle que personne ne connaît sauf moi, et qui fut le premier à employer le terme « vessie ». C'est seulement après avoir compris le sens vague, la finalité et l'essence même des esprits mentionnés plus haut, augmentés d'un nombre infini d'autres, qu'on peut se former une notion vague et brumeuse de notre propre esprit qui est leur synthèse et leur efflorescence. C'est pourquoi la connaissance de l'histoire de notre terre natale, entre autres, est indispensable, conclut-il.

Je répondis sans conviction que l'esprit que j'avais vu ce matin n'était ni vague, ni historique, mais aussi concret et vivant que moi-même, et peut-être même plus que je ne l'étais en ce moment. Pimko, en pédant qu'il était, ne prêta aucune attention à ces paroles, mais posa lui-même une question, à savoir : est-ce que je connaissais l'esprit de la civilisation hellénique d'où était issu l'esprit d'harmonie, de mesure et de bon goût propre à la civilisation gauloise et à la nôtre et, par conséquent, son esprit à lui, Pimko, être harmonieux de bout en bout ?

Je balbutiai que la notion que j'avais de cet esprit était elle aussi assez floue. Pimko s'assombrit puis il demanda ce que savais de l'esprit de Wyspianski (4) et quelle était son attitude envers les paysans. Je commençai à bredouiller quelque chose, mais il s'avéra que j'en savais sur Wyspianski à peu près autant que sur Norwid (5). Je voulus protester que, finalement, j'avais le droit de ne pas savoir, que ce n'était pas si répréhensible, mais mon ignorance me fit honte malgré moi. Je toussotai et, passant d'un pied sur l'autre, je jetai un regard furtif sur mes ongles — ils étaient propres. Pas la moindre anti-sèche. Alors je me surpris à regarder derrière moi comme si je m'attendais à ce que quelqu'un me souffle la réponse. Mais il n'y avait personne. Inutile de rêver. Ma tête reprit bien vite sa position normale et je regardai Pimko — mais ce regard n'était pas le mien, c'était un regard malveillant, sournois, enfantin, empreint d'une haine d'écolier. Et soudain, je fus pris de l'envie sauvage, anachronique d'atteindre le nez de l'instituteur avec une boule de papier. Me sentant animé d'une force mauvaise, je fis un effort désespéré pour demander à Pimko, d'un ton naturel et mondain, ce qui se passait dans la ville, mais au lieu de mon timbre nor-



mal, je ne sus émettre qu'un son grêle et rauque, comme si ma voix était à nouveau en train de muer et je me tus. Pimko m'interrogea alors sur les adverbes, il me demanda de décliner « mensa, mensae », de conjuguer « amo, amas, amat », puis il fit une grimace et déclara : « Oui, il faudra un peu travailler ». Il sortit son carnet et me donna une mauvaise note.

Quoi ? Comment ? Je me levai brusquement, je voulus protester, crier que je n'étais pas un élève, qu'il y avait une erreur, que j'étais un adulte, un homme, un homme entier et complet, et que justement, ce matin même, je m'étais mis à aimer l'homme en moi — et puis d'ailleurs, que signifiait cette façon de traiter les gens ?!!! Mais le visage du cuistre trahissait une si parfaite cuistrerie qu'au lieu de crier, je levai le doigt comme le font les élèves à l'école lorsqu'ils veulent prendre la parole. Pimko fit un geste de la main. « Asseyez-vous, Kowalski, dit-il. Au petit coin ? Encore ! » Je m'assis donc et l'horreur me coupa le souffle. Que se passait-il ? Comment ? On n'avait pas le droit de se tromper ainsi. Commettre une telle erreur à l'égard d'un individu, c'était inadmissible ! Au secours ! Au secours ! D'une main tremblante je pressai la sonnette et la servante fit irruption dans la pièce, ultime planche de salut, dernier soutien de ma seigneurie, mais apercevant le visage de Pimko elle s'enfuit, prise de cette peur instinctive que le peuple a toujours éprouvée face aux cuistres.

Cependant, il se passait en moi quelque chose d'étrange. Ma personnalité voulait se jeter sur Pimko, étrangler le magister, anéantir cette vilaine gueule dont la stupide maturité avait engendré mon enfance — mais j'en fus incapable. J'étais gêné. Au lieu de tuer et d'étrangler — je restai assis, impuissant, je me sentais rapetisser peu à peu aux dimensions d'un garçonnet, ma voix devenait une petite voix, ma jambe — une gambette, ma personne — une personnette, mon être, un petit être, et mes joues se couvraient d'une délicieuse innocence, d'une fraîcheur depuis longtemps perdue. O supplice ! Je savais que ce n'était pas vrai ! Que j'étais au fond un homme, une réalité, un fait souverain, absolu ! Que j'étais victime d'un mécanisme monstrueux, opérant en dehors de moi et sans moi, d'une fiction, d'un mensonge, d'un meurtre — la police ! la police ! — mais en quoi aurait-elle pu intervenir ? Et où était le viol ? Si quel'un un

te fait tourner en bourrique, te voilà bourrique à ses yeux, même contre ton gré. Il n'y a pas de viol. On n'a pas voté de lois contre les malins qui transforment les gens en imbéciles, c'est pourquoi, hélas, un homme sur deux aujourd'hui est un imbécile relatif, si bien que le monde entier est plus abruti qu'il ne l'a jamais été.

Le dernier rayon d'espoir s'éteignait. Il subsistait cependant une toute petite lueur : cette visite allait se terminer. Pimko s'en irait et je pourrais reprendre mes esprits. Mais c'était mal connaître Pimko ! Voyant que j'étais bel et bien pris dans des rêts solides, exactement selon les règles, il n'était pas pressé de partir mais s'était au contraire installé plus confortablement encore et ne me lâchait plus. Enfin il posa la main sur mon épaule et dit avec bonhomie :

— Allons, Jojo, viens, nous allons à l'école. Là-bas, au moins, on fera de toi un homme. Et pas de caprices, s'il te plaît ! Tu y auras droit quand j'aurai fait de toi un homme, pour le moment tu n'en es pas un, tu dois m'écouter ! Il n'y a que l'éducation qui fasse de l'homme un homme, et la tienne a été négligée, il faut avant tout combler cette lacune.

Il appela la servante, lui ordonna de me passer mon manteau. La fille, qui ne comprenait pas ce qui avait bien pu arriver et pourquoi un monsieur inconnu m'emmenait dehors, se mit à se lamenter, mais Pimko la gronda, m'enfonça sur la tête ma vieille casquette de cycliste (le chapeau aurait été déplacé), me prit fermement par la main et, sans plus de façons, m'emmena au lycée.

Ainsi la Jeunesse à laquelle j'avais tant aspiré était revenue, sous une forme assez inattendue. Dans la rue, je sanglotai :

— Mais lâchez-moi, je ne veux pas, je serai sage, je servirai, je préfère être un serviteur, mais adulte, je ne peux pas être un élève à mon âge, je ne suis pas une primevère. Je ne suis pas une primevère ! Non, je ne suis pas un élève !

— Chaque homme est un élève et rien qu'un élève, répondit Pimko.

Je gémis :

— Oh là là, cette éternelle jeunesse ! Comme je la hais ! Ne deviendrai-je donc jamais vieux ? J'en ai marre ! Est-ce qu'à cinquante ans j'irai encore à l'école ? Mais la vie, la vie... pour l'amour de Dieu, la vie !

— La vie est une petite école, répliqua Pimko.

Devant nous, une dame élégante tenait en laisse un petit terrier anglais. Le chien grogna, se jeta sur Pimko, lui déchira une jambe de pantalon. Pimko poussa un cri, prononça un jugement des plus négatifs sur le chien et sa maîtresse, arrangea son pantalon avec une épingle et nous poursuivîmes notre chemin. □

Traduit du polonais par Christophe Jezewski et Dominique Atrand

(1) A l'école polonaise, il existe quatre notes : deux (insuffisant), trois (passable), quatre (bien), cinq (très bien) qui peuvent être augmentées ou diminuées d'un plus (+) ou d'un moins (—).

(2) Joachim Lelewel (1786-1861), célèbre historien et politicien polonais, membre du Gouvernement national lors de l'insurrection de 1830-31.

(3) Jean III Sobieski (1629-1696), roi de Pologne à partir de 1668, vainqueur des Turcs à Khotine en 1673 et à Vienne en 1683.

(4) Stanislaw Wyspianski (1869-1907), auteur dramatique, poète, peintre, réformateur du théâtre, le plus grand moderniste polonais.

(5) Cyprian Norwid (1821-1883), poète, prosateur, auteur dramatique, peintre et sculpteur, père de la poésie moderne polonaise.

Ferdydurke, le film

Gombrowicz va être pour la première fois porté à l'écran. Le tournage achevé, rencontres avec le metteur en scène Jerzy Skolimowski et l'actrice Judith Godrèche.

Jerzy Skolimowski : un vieux rêve après 20 ans d'exil

Ferdydurke au cinéma ? C'est désormais chose faite, avec le film qu'en a tiré Jerzy Skolimowski (*Deep End, Travail au noir, Le Bateau Phare*). Dès l'annonce du premier tour de manivelle, les admirateurs de l'écrivain polonais et de son compatriote cinéaste ne cachaient pas leur scepticisme : *Ferdydurke* est le livre de Gombrowicz le plus difficile à adapter au cinéma, si tant est qu'on puisse dresser une liste de livres « adaptables » dans son œuvre. Comment en effet traduire à l'écran l'explosion de la langue gombrowiczienne, ses ruptures de ton, sans parler de la structure même du livre ? Pour Skolimowski, le problème de l'adaptation, un « classique » de l'histoire du cinéma, s'était déjà posé sur son avant dernier film, le décevant *Eaux printanières* d'après Tourgueniev. Mais le cas de figure *Ferdydurke* est totalement différent. Le film n'est pas une commande, comme le précédent : c'est un vieux rêve que Skolimowski réalise enfin après vingt ans d'exil : « J'ai découvert le livre à l'âge de dix-neuf ans, nous racontait-il, lors d'une rencontre à Varsovie en janvier dernier, mais c'est aujourd'hui seulement que je me sens capable d'en faire un film. » « Aujourd'hui seulement » à cause sans doute de cette expérience de l'exil qui rapproche le cinéaste de l'écrivain : comme son aîné Gombrowicz, Skolimowski a quitté la Pologne au tout début de sa carrière avant d'obtenir la reconnaissance internationale avec des

films tournés en Angleterre et aux Etats-Unis.

Grand admirateur de Gombrowicz, sa rencontre avec l'univers de l'écrivain était sans doute inévitable. Mais beaucoup s'attendaient à ce que l'auteur de *Moonlighting* porte son attention vers des romans plus « cinématographiables » comme par exemple *La Pornographie*. Surprise : c'est *Ferdydurke* qui sera l'objet de la première adaptation de Gombrowicz à l'écran : « *Ferdydurke* est pour moi comme un journal personnel. Je sais que Gombrowicz ne peut être copié au cinéma ; mais j'essaie de rester fidèle à son esprit de provocation... et au mien. » Avec deux jeunes scénaristes, étudiants à New York, Skolimowski a donc travaillé pendant plus d'un an à l'écriture, réputée impossible, du scénario. Il a choisi de rester fidèle à la structure en trois actes du livre, tout en développant certains personnages dont l'apparition se limitait à un ou deux chapitres dans le livre. Ainsi Philidor et l'Anti-Philidor, découverts dans une nouvelle de *Bakakai* qui sera plus tard intégrée dans un chapitre du roman, sont ici présents durant tout le récit et accompagnent le parcours de ce Candide polonais, narrateur et héros du livre. *Ferdydurke* le film veut avant tout respecter l'esprit du roman original : « Il vaut mieux s'imprégner du livre pour l'oublier presque en espérant le voir resurgir sur l'écran. » Coproduction entre la France et la Pologne, le film a été tourné en sept semaines à Varsovie et dans ses environs : on retrouve dans la distribution Ian Glen, qui interprète Joey, le héros du roman et Judith Godrèche qui est la lycéenne modèle chère à Gombrowicz. Sophie a les traits de Fabienne Babe.

Jerzy Skolimowski est conscient de l'importance de l'entreprise mais c'est avec le regard d'un exilé de retour au pays qu'il a travaillé sur le roman maudit de

Gombrowicz. *Ferdydurke* sera le film qu'aurait pu tourner Gombrowicz aujourd'hui ; une réécriture du roman dans laquelle se confondraient l'amertume et la noirceur du Gombrowicz des *Journaux* et des *Souvenirs de Pologne* : « Il était critique de la Pologne et de ses structures sociales. Là dessus, nous nous sommes rencontrés dès le début. » L'autre élément essentiel de *Ferdydurke*, cette liberté de plume de Gombrowicz, usant et abusant de tout un vocabulaire à la fois littéraire et populaire trouvera dans le film son équivalent visuel. Car pour Skolimowski, la langue de Gombrowicz est avant tout synonyme de liberté, de mouvement, presque de pyrotechnie. Pour rendre cela à l'écran, Skolimowski a choisi une caméra mobile qui emportera les personnages dans une sorte de tourbillon : la réputation de Skolimowski cinéaste tient pour beaucoup dans son utilisation extraordinaire du plan-séquence qui fit de l'un de ses premiers films, *Walkover*, une œuvre culte du jeune cinéma polonais. Gageons que cette rencontre entre l'écriture de Gombrowicz et la caméra aérienne de Skolimowski risque de faire, comme on dit, des étincelles. *Nicolas Saada**

* Critique aux *Cahiers du cinéma*.

Judith Godrèche : la lycéenne moderne

Dans le beau film de Benoît Jacquot, *La désenchantée*, Judith Godrèche citait Rimbaud, se refusait, fuyait, évanescence autant qu'effrontée. Elle vient de tourner à l'inverse le rôle de la lycéenne moderne, aux mollets rebondis, à l'impulsion sportive, dans l'adaptation de *Ferdydurke* par le cinéaste polonais Jerzy Skolimowski. Comment un livre-culte va devenir un film-surprise.

— Manuel Carcassonne. *Aviez-vous lu Gombrowicz avant de tourner récemment cette adaptation de Ferdydurke ?*

— Judith Godrèche. Benoît Jacquot



ISABELLE WELINGARTEN

Jerzy Skolimowski et Judith Godrèche pendant le tournage de *Ferdydurke*.

m'avait offert *La pornographie* en me disant qu'il y avait un personnage qui me ressemblait beaucoup. J'ai été fascinée par ce roman, et comme je suis une actrice, cela me tenait à cœur de pouvoir m'identifier à la jeune fille. J'ai lu ensuite *Les envoûtés*. Je ne pouvais pas détacher mes yeux de l'exemplaire. A la fin du livre, puisqu'on ne connaît pas la fin en vérité, j'étais frustrée. J'ai donc appelé Rita Gombrowicz pour savoir comment se finissaient *Les envoûtés* !

— C'est drôle parce que vous citez deux romans, dont l'un est un pastiche feuilletonnesque, qui sont sans grand rapport. Que préférez-vous chez Gombrowicz ? Et comment voyez-vous l'auteur ?

— La manière dont il décrit les corps. Les approches des personnages. Si *La pornographie* est adapté au cinéma, le film aura besoin de grands acteurs car toute l'action se concentre dans les regards. Cela me fait penser à Cocteau. D'après ce que j'avais lu de Gombrowicz, j'imaginai, à tort, un héros de l'amour fou, marié depuis longtemps. Bon, petite déception, il aimait surtout les garçons ! Mais je

croyais aussi que Breton n'avait qu'un amour. J'idéalise facilement. Par exemple, il y a du cynisme chez Gombrowicz, je crois, mais il passe à côté de moi. Gombrowicz a un regard sur la jeunesse tout à fait particulier. Un regard oblique. Il parle des femmes comme on parle des garçons.

— Vous jouez la lycéenne moderne, en costume d'écolière mais en chemisier transparent. Quel glissement avez-vous observé du livre au film ?

— Enorme. C'est la première fois qu'il y a un tel décalage entre le personnage comme je l'avais imaginé et la façon dont le metteur en scène le voit. Jerzy Skolimowski donne avant tout des indications sur le corps. Je croyais être discrète et androgyne alors qu'on me demandait de mettre un chemisier transparent ou de me tenir les seins en avant ! Il y a une scène où je danse nue alors qu'on m'épie par le trou de la serrure. Je suis provocante et féminine mais aussi pure dans l'obscénité. La folie implicite de Gombrowicz devient ici un état conscient. Jusqu'à un certain point : le réalisateur voulait que

chaque acteur des scènes qui concernent la famille Lejeune tripote une banane. Moi, j'ai refusé ! Dans *Ferdydurke*, lorsque le « jeune moderne » embrasse furieusement la lycéenne, on a l'impression qu'elle l'embrasse pour le regard de quelqu'un d'autre. C'est à distance. Dans le film, je l'ai fait réellement, la sensation est différente ! Skolimowski est matériel, Gombrowicz moins.

— L'action est-elle datée ?

— Dans la version de Skolimowski, cela se passe en 1930. L'ami de Joey (incarné par Iain Glen) ressemble fort à un nazi blond.

— Vous avez été déçue, étonnée, furieuse, de ce rôle loin du texte,

— Bon. Surprise. Il fallait que j'humecte mes lèvres et que j'ouvre ma bouche quand on faisait un gros plan. C'est la première fois que je joue un personnage extérieur, exagéré, qui rompt mon habitude d'être sincère. La provocation prime. J'attends d'être au moins aussi surprise par le film.

Propos recueillis
par Manuel Carcassonne

Editer Gombrowicz

Maurice Nadeau fit découvrir Gombrowicz aux lecteurs français avec la publication en 1958 de *Ferdydurke*. Il édita ses livres jusqu'en 1976, à l'exception du *Journal Paris-Berlin* publié par Christian Bourgois qui fit traduire par la suite le reste de l'œuvre. Le témoignage de Maurice Nadeau est extrait de *Gombrowicz en Europe*.



PHOTOS LOUIS MONIER

Maurice Nadeau :
**"Gombrowicz était un auteur exigeant,
 pressé, anxieux."**

C'est Kot Jelenki qui, le premier, me parla de Gombrowicz et me conseilla de publier *Ferdydurke* dont il me transmit la traduction par Brone. La lecture de *Ferdydurke* me convainquit d'avoir affaire à un auteur insolite, original et de grand talent. Je décidai de le publier dans la collection des *Lettres nouvelles*. A l'époque, je devais soumettre mes choix au comité de lecture de Julliard, dont je faisais d'ailleurs partie, et que dominait François Le Grix aux goûts très classiques. Le verdict de Le Grix, en dépit des circonlocutions polies dont il l'entoura, fut net : *Ferdydurke* était un ouvrage inclassable, difficile à lire, sans qualités particulières, et encore plus difficile à vendre comme premier ouvrage d'un auteur polonais inconnu. J'attendis une année avant de présenter à nouveau *Ferdydurke* au comité de lecture. Entre-temps avaient paru dans *Preuves* une nouvelle de Witold et les commentaires de François Bondy. J'insistais sur l'importance reconnue par François Bondy à cet auteur polonais et sur la nécessité de le

publier dans ma collection qui était de recherche et de découverte. Il ne toucherait sans doute pas le grand public, mais le rôle que je jouais chez Julliard avec « Les Lettres nouvelles » m'imposait de le publier. *Ferdydurke* fut à nouveau refusé sous le prétexte que la traduction n'était pas au point. C'est pourtant dans cette traduction que, l'année suivante et après que j'eus à nouveau présenté *Ferdydurke* au comité de lecture, René Julliard trancha en faveur de la publication : « Puisque cela fait plaisir à Nadeau, publions ! » Mon obstination avait fini par l'emporter.

J'ignorais alors, je ne l'ai appris que par Witold lui-même dans le numéro des Cahiers de l'Herne qui lui est consacré, que *Ferdydurke* avait été présenté à Julliard quelques années avant mon arrivée dans sa maison d'édition, et qu'il avait été refusé à l'instigation de François Le Grix. Comment celui-ci aurait-il pu se déjuger ?

Me demander si j'aimais personnellement *Ferdydurke* ou si, plutôt, j'en reconnaissais la valeur comme éditeur, est sans objet. Je choisissais pour ma collection les ouvrages, à la fois, qui me plaisaient et dont j'appréciais la valeur sans me demander s'ils auraient ou non un

succès commercial, pour la raison simple que je ne participais pas aux risques financiers, ce qui me laissait une grande liberté. Cette liberté, acquise chez Julliard, j'ai pu la faire reconnaître ensuite chez Denoël où j'ai continué de publier les ouvrages de Witold.

Gombrowicz était un auteur exigeant. Dans presque toutes ses lettres il se plaint, récrimine à propos des retards des traducteurs ou de la publication. Il reconnaît que la publication de *Ferdydurke* en français a entraîné la publication en Allemagne, en Angleterre, aux États-Unis, mais il me reproche sans cesse de ne pas faire assez pour lui. C'est un auteur pressé, anxieux, impatient de « consolider » comme il dit sa « situation littéraire » à Paris, clef selon lui d'une reconnaissance par le monde entier de sa qualité de grand écrivain. Il craint que je ne le place au rang des autres auteurs que je publie, alors que, dans son esprit, il les domine tous. Il ne prend pas avec sérénité l'information selon laquelle je m'intéresse, par exemple à Bruno Schulz. Il voudrait que je fasse davantage de publicité pour ses ouvrages. En fin de compte il me voit trop occupé d'activités diverses : comme critique, comme directeur de revue, et ne me tient pas pour un véritable éditeur. Christian Bourgois, devenu directeur littéraire de Julliard après la mort de celui-ci, lui convient davantage. C'est à lui qu'il confie ce *Paris-Berlin* que je semble avoir dédaigné. Dans ses *Entretiens* avec Dominique de Roux, il prend plaisir à dire : « Voici de nouveau un ouvrage qui échappera à Nadeau. » Ce sera ma punition. Il est vrai que je ne comprends pas son impatience, son désir de publicité. Par manière de plaisanterie, je lui prédis que, de toute façon, il a le temps pour lui, qu'il obtiendra un jour le prix Nobel. Je ne croyais pas si bien dire : en 1969, quelques mois avant sa mort, deux académiciens suédois me rendent visite, Gombrowicz est sur les rangs des lauréats possibles. Ma plaisanterie était plus sérieuse que je ne le pensais moi-même. Et la nouvelle de la disparition, relativement précoce, de Witold, m'oblige à un retour sur moi-même : il avait toutes les raisons de penser que le temps lui était compté, qu'il lui fallait se faire reconnaître de son vivant pour un des grands écrivains de notre époque. » □

© Denoël, 1988



Christian Bourgois :
“Il ne ressemblait à personne, surtout pas au romancier français conventionnel.”

J'ai rencontré Witold Gombrowicz pendant l'hiver 1963 alors qu'il était à l'Argentine à Berlin. Nous avions organisé un déjeuner chez Madame René Julliard, veuve depuis peu, avec Maurice Nadeau, qui était l'éditeur de Gombrowicz dans sa collection *Les lettres nouvelles*, avec Geneviève Serreau, et Kot Jelenski, l'un des découvreurs de Gombrowicz. Un groupe d'amis, si l'on veut, dont j'étais le cadet, en bout de table... J'avais lu *Ferdydurke* et *La Pornographie*, ouvrages qui me fascinaient. Il faut comprendre que le culte dont l'exilé polonais allait être la proie n'avait pas commencé. Il ne ressemblait à personne. Il ne ressemblait surtout pas au conventionnel romancier français. Il venait d'ailleurs. On souriait avec admiration de cette prétention justifiée qu'avait un écrivain inconnu, peu traduit en Europe, de pouvoir affirmer sans ridicule qu'il était l'un des auteurs les plus importants du siècle. Il pensait que son œuvre était essentielle. J'observais chez lui ce mélange de fascination et de répulsion pour le

microcosme parisien, jugé mondain et futile.

Plus tard, au moment où la collection de Maurice Nadeau s'est transportée chez Denoël, j'ai continué à entretenir des relations épistolaires avec Gombrowicz, reprenant en 10/18 les titres publiés par Julliard. C'était l'un des auteurs les plus soucieux d'être en poche. Chose rare chez un homme de cette génération, il voulait rajeunir ses lecteurs, être lu de tous. Enfin vint l'épisode de *Testament* : lors d'une discussion avec Dominique de Roux, je lui ai suggéré de rencontrer Gombrowicz. Ce fut un coup de foudre intellectuel entre eux deux ! Nous avons commencé, Dominique de Roux et moi-même, avec *Les Cahiers de l'Herne* notamment, un travail de défense de Witold dans le but de le voir accéder au Nobel. Il venait d'avoir le prix Formentor. Il avait à ce sujet comme à d'autres une position contradictoire : il se moquait du Nobel mais pas de l'argent !

J'ai essayé après sa mort de poursuivre l'édition de son œuvre. Avec des paradoxes et des accidents. Ainsi, quand j'ai lu la traduction de *Souvenirs de Pologne*, la qualité du texte m'a frappé. Ces entre-

g o m b r o w i c z

tiens pour Radio Free Europe étaient un texte à part entière. J'avais avec Witold, en tant qu'éditeur, et sans oublier Dominique de Roux entre nous, des relations de confiance. Pas de disputes. J'avais toutefois conscience de sa fragilité humaine. Pendant l'hiver 1968-1969, il avait demandé à Dominique de Roux une arme. C'était une crainte chez lui de la déchéance. Quel est aujourd'hui le public

de Witold ? Toujours un public de gens jeunes. Plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires de *La Pornographie* et de *Ferdydurke* sont lus et surtout circulent. Witold est maintenant l'objet d'une vénération. Lire Gombrowicz, ce n'est pas pour la nouvelle génération comme lire n'importe quel roman. Certains le prennent même pour une pop-star !

Propos recueillis par Manuel Carcassonne

l'intimité ne se fait pas attendre, ni l'émotion. Pour témoin, ce paragraphe d'*Immédiatement* (3) :

« 23 juin 1967.

Journée chaude, vaporeuse. Ce chien qui aboie sur la colline. Parlé avec Gombrowicz, maintenant. J'appréhendais rencontre et dialogue. Nous nous sommes trouvés vite bien à parler ensemble. Comme sur les photos : le type coureur automobile britannique. Son regard perce à travers des paupières brunes sûrement baissées sur un iris gris métal. Voix rauque, secrète, peut-être même assez *équivoque*. Cet homme souffrant, angoissé, exigeant, arrive à la notoriété à soixante ans, après trente années d'exil, de méprise sur son compte. Ses amis pendant trente ans, de simples gens du peuple, analphabètes, monde portuaire. Pensée précise, perpétuellement vérifiée, calibrée comme l'appareillage électronique d'un Boeing... Sa dimension humaine de la douleur, sa perception quotidienne est sa création authentique, intemporelle, actuelle donc éternelle... C'est ce fauve qui a écrit *Ferdydurke* en 1930 ».

Ils sont deux « fauves » et c'est le début des fameux *Entretiens* (4) auxquels ils travailleront régulièrement pendant plus d'un an, à Vence. En répondant à Christian Bourgois, Gombrowicz en avait donné une première idée évasive : « Si donc M. de Roux veut passer quelques jours à Vence, il sera le bienvenu. Je ne sais pas comment on les fait ces entretiens, j'imagine avec un magnétophone. Je pourrai lui raconter en raccourci ma vie et comment toutes mes difficultés personnelles de « forme », de « l'immaturation » se sont cristallisées dans un « monde » artistique, intellectuel. C'est lié avec mon enfance, ma mère, la société d'avant-guerre, Hitler, Staline, mon exil en Argentine, etc. » (5). Les premiers essais, au magnétophone, fatiguent vite Gombrowicz qui souffre d'asthme. On décide alors d'y procéder par écrit. Correspondance de questions et de réponses, étayées, revues et corrigées par la suite au cours des discussions. Dans son essai sur Gombrowicz (6), Dominique de Roux apprécie rétrospectivement la nécessité de ce passage par l'écrit : « C'est par rigueur qu'il voulut écrire les *Entretiens*, et non les dire devant le magnétophone, « comme un zombie ». Il accepta de sui-

Le désespoir des iconoclastes

En juin 1967 Dominique de Roux rencontre Gombrowicz à Vence. C'est le début des fameux *Entretiens* auxquels ils travailleront pendant plus d'un an.

PAR PIERRE-GUILLAUME DE ROUX
ET MARION VAN RENTERGHEM

A l'origine, il y a le désespoir. Le sens du non-sens, le mépris des blancs-becs et le goût de la gifle. Gombrowicz et Dominique de Roux (1) s'y retrouvent en terrain connu. Le premier y met l'indifférence arrogante du joueur, le second l'énergie têtue du guerrier. Au bout de chemins qui bifurquent, ils se reconnaissent dans une même posture, à la fois magnifique et condamnée : comme ces bonshommes des dessins animés américains qui courent un certain temps au-dessus du vide avant de se rendre compte du précipice qui nargue leurs pieds et d'y chuter tout droit. Ce n'est pas l'épreuve physique des lois de la pesanteur et du néant qui provoque la chute, mais sa prise de conscience, son expérience métaphysique. L'œuvre de Gombrowicz et de De Roux, elle, tient la résistance plus encore : elle relève le défi d'une course prolongée sur le vide, en toute connaissance de cause. Le vide d'un monde adulte dont la matu-

ration ne fait que façonner le masque des cuistres et le pouvoir des dupes. Crier gare, chahuter la confortable indolence, faire des pieds de nez à la mode, en finir avec les idoles : les deux iconoclastes se rencontrent là, libres sur cette marge en suspens, en commençant par dire non.

L'évidence de leur rencontre, c'est Christian Bourgois — avec qui Dominique de Roux venait de fonder, quelques mois plus tôt, les éditions Bourgois — qui en eut l'intuition. Le 9 mars 1967, il écrit à Gombrowicz : « Mon ami Dominique de Roux, qui "codirige" avec moi les éditions Christian Bourgois, est très lié avec un jeune éditeur, Pierre Belfond, qui, entre autres projets intéressants, a lancé une série d'*Entretiens avec...*, qui vient de démarrer. Je me suis demandé si Dominique de Roux ne pourrait pas aller vous voir quelques jours dans le Midi pour vous rencontrer et écrire un livre d'entretiens avec vous. (...) » (2). Presque aussitôt Dominique, qu'éblouiront vite *Ferdydurke* et le *Journal*, s'éprouve dans un train pour Vence. « Pétrifiante coïncidence », aurait dit André Breton,



Dominique de Roux, Witold Gombrowicz et son chien Psina lors de l'émission réalisée par Michel Polac à Vence en mai 1969.

vre la grille de mon projet, modifié au fur et à mesure que s'appuyant sur une question, il me permettait de l'incliner à me suivre, toujours surpris de découvrir que dans la littérature il pouvait encore parler en son nom propre (...). Dialogues jusqu'à plus soif, lettres en pagaille, les *Entretiens* sont le fruit d'une collaboration intime qui n'aurait pu éclore sans une prodigieuse communion des pensées. Dans cette aventure, Dominique de Roux se révéla bien plus qu'un poseur de questions. Il fut pour Gombrowicz comme le petit lutin complice qui vous taquine de sa fourche, mettant à son service l'agressivité sympathique, provocante et incitative qui venait combler l'équivalence de leurs points de vue.

Du début des *Entretiens* au *Guide de la philosophie en six heures un quart* (7) — ces leçons de philosophie que Witold dispensa en privé, à la toute fin de sa vie, aux élèves Rita Gombrowicz et Dominique de Roux — la rencontre trouve son point d'articulation le plus sûr : contre la pensée préfabriquée, l'impératif d'une expé-

“J'appréhendais rencontre et dialogue. Nous nous sommes trouvés vite bien à parler ensemble. Comme sur les photos : le type coureur automobile britannique.”

rience immédiatement vécue de la culture. Gombrowicz en Argentine, en France, De Roux au Portugal ou en Afrique vont chercher dans l'exil et le déplacement la nourriture vitale de l'épreuve littéraire. Etrangers, déplacés, décalés, ils récupèrent cette « nudité » propre à l'enfance du regard et de l'être, la superbe « immaturité » par laquelle le narrateur de *Ferdydurke* nargue le monde. Pour eux le monde adulte n'est pas assez « nu ». Il y manque des Peter Pan, cet enfant du « Never Land » des jardins de Kensington qui ne veut pas vieillir — bien que « l'immaturité » qu'ils vi-

sent comme chance unique de la liberté ne trouve pas non plus son compte dans une nostalgie de l'enfance. C'est entre le besoin d'une pensée grave et l'aspiration à son dénuement, sur cette frange fragile de l'exigence que Gombrowicz et De Roux se reconnaissent : combat obstiné pour injecter aux hommes masqués leur vérité « immature », marginalité absolue qu'ils savent tenir par rapport au monde, force vive du décalage. Qu'ils le taquent ou qu'ils lui fassent la guerre, les iconoclastes n'affrontent le désespoir des existences vides et des idées truquées que par « la pensée contraire ». Gombrowicz mort, ce fut pour Dominique de Roux un premier signe de mort de cette énergie-là.

« J'appris sa mort par le journal en Italie.

Ainsi prenaient fin les rémissions passagères. Ainsi prenait fin la tragédie d'une pensée qui, tel l'oiseau Wólkh en orbite autour de la terre, se trouve à l'instant où il tombe pour se dissoudre, symbole de quelque paléolithique Pologne aérienne. Gombrowicz qui, toute sa vie était

allé dans les chemins de la pensée contraire, s'élançait, lui aussi, du plus terrible azur de l'inconcevable vers les marécages de la fin de toute pensée et de toute espérance quand la dissolution est proche du chaos» (8). □

(1) Dominique de Roux (1935-1977) fut le fondateur des Cahiers de l'Herne. A la fois éditeur et écrivain, il publia divers essais, pamphlets et romans dont *L'Harmonica-Zug* (éd. La Table ronde, 1963, rééd. Folio) et *La jeune fille au ballon rouge* (éd. Bourgois, 1978, rééd. 1991).

(2) Lettre de Christian Bourgois à Witold Gombrowicz publiée dans *Gombrowicz*, de Domi-

nique de Roux, éd. Christian Bourgois.

(3) *Immédiatement*, de Dominique de Roux, éd. Bourgois, 1972; réédition L'Age d'homme, 1980.

(4) *Entretiens avec Witold Gombrowicz*, de Dominique de Roux, éd. Belfond, 1968; réédités sous le titre de *Testament*, éd. Belfond, en 1977 et 1990.

(5) Lettre de Witold Gombrowicz à Christian Bourgois publiée dans *Gombrowicz*, de Dominique de Roux, éd. Christian Bourgois.

(6) *Gombrowicz*, de Dominique de Roux, éd. Christian Bourgois, 1971, réédition 1978.

(7) Publié dans *Gombrowicz*, Cahier de l'Herne dirigé par Constantin Jelenski et Dominique de Roux, éd. de l'Herne, 1971.

(8) *Gombrowicz*, Cahier de l'Herne, 1971.

Une voix d'ailleurs

Angelo Rinaldi a été l'un des premiers journalistes français à rencontrer Gombrowicz à Vence. Le critique se souvient.

PROPOS RECUEILLIS PAR MARCEL CARCASSONNE

Quand vous l'avez vu en 65, quel Gombrowicz rencontrez-vous ?

— Je l'ai vu quelques fois entre 65 et 69, année où j'étais à Nice et année où il est mort. J'en ai parlé donc dans ce journal — *Nice-Matin* — quotidien de la Côte d'Azur où je travaillais, où j'ai fait mes débuts, tout simplement parce que j'avais entre autres corvées la responsabilité de la page 2. La page 2 était consacrée aux échos et on me demandait une chose, c'était de la remplir. Que je la remplisse d'une interview d'une chanteuse ou d'un écrivain, cela n'avait aucune importance. C'est pourquoi j'ai parlé de Gombrowicz. Je savais qui était Gombrowicz parce que je connaissais très bien la collection des *Lettres nouvelles*, où je l'avais découvert, collection où je ne savais pas que plus tard j'apporterais un manuscrit à Maurice Nadeau.

Un jour, j'ai appris incidemment que Gombrowicz était à Vence. J'ai averti mon rédacteur en chef que j'allais le voir, naturellement personne ne connaissait Gombrowicz, cela n'avait aucune espèce

d'importance pour eux, un écrivain. J'étais vaguement suspecté de m'intéresser à la littérature, donc on m'a laissé carte blanche. Et j'ai vu Gombrowicz. Je n'oublierais pas cette entrevue. J'avais déjà été interviewer des écrivains, mais personne ne m'avait donné ce sentiment de la présence. J'étais accompagné de mon photographe habituel avec lequel nous faisons indifféremment les chanteuses aussi bien que les actrices de passage, et lui avait un œil neutre, c'est-à-dire il regardait son objectif, le sujet, comment le mettre en valeur... Ça pouvait être Pompidou venu parler de Beaudelaire à un colloque pour se refaire une petite réputation littéraire, aussi bien que France Gall. Je me rappelle très bien que Gilbert au bout de 10 minutes s'est arrêté et nous a écoutés. Il avait été conquis par la présence très forte, aristocratique, un rien insolente qu'avait Gombrowicz. Il avait également un évident souci de ne pas plaire qui était frappant, qui était une autre forme du désir de plaire peut-être, et qui n'en n'était pas moins important.

— *Est-ce qu'il vous a accueilli aimablement, ou avec cette forme d'amabilité à re-*

bours qu'il affectionnait ?

— Voilà, une courtoisie un peu distante, légèrement polémique. Il appréciait beaucoup d'installer avec les gens une relation à la limite de l'agressivité et intuitivement, j'ai eu la tentation de provoquer. Enfin, quelqu'un qui commençait par me dire du mal de la littérature française dérivant éternellement de Proust ou de Sartre. Les coups de pied aux vaches sacrées, ça m'enchantait. Dire du mal de Proust et de Sartre, ouf, tout d'un coup, quel soulagement, quelle bouffée d'air pur !

— *Est-ce qu'on ne sentait pas que polémique avec quelqu'un qu'il ne connaissait pas était une façon pour lui d'exister contre l'esprit de Versailles.*

— Bien que ce ne fût qu'un journal de province mais quand même avec une énorme tirage, il était très sensible à ce qu'on vienne le voir. Je représentais pour lui une jeune génération de lecteurs. Alors dans cette tonalité là, j'ai immédiatement répliqué, j'ai dit : mais enfin écoutez, l'immaturité, c'est très bien, mais ne s'agit-il pas tout simplement de l'homosexualité non consommée ? Alors là, il a éclaté en me disant : mais voilà, vous êtes comme tous les Français, vous ne pouvez pas raisonner autrement qu'en dessous de la ceinture ! J'avais mis le doigt sur quelque chose. Mais que ce fût après ces années de dérive homosexuelle en Argentine au sujet desquelles nous ne savons pas grand chose d'ailleurs, qu'il y ait renoncé pour ensuite ne plus garder de l'adolescence que ce qu'elle a de vrai, d'immédiat et de non gâté par nos sociétés, c'est très possible. Mais le départ — à mon avis — ça devrait être ça ; l'immaturité, pour moi, c'est une forme de la sublimation.

— *Il dit dans son Journal à propos de Vence : « Ma situation n'est tout de même pas dénuée d'une amère ironie, maintenant qu'enfin après des années de jeûne argentin, j'ai pu mettre la main sur un pays aussi distingué, aussi hautement civilisé, sur de tels paysages, sur ses pins, ses poissons, ses friandises, ses routes, ses plages, ses petits palais, ses cascades et tous ces raffinements. Maintenant que je possède une voiture, une télévision, un gramophone, un frigidaire, un petit chien, un petit chat, maintenant que je suis à la montagne, au soleil, en plein air, au bord de la mer, c'est maintenant que je dois m'enfermer dans un cloître ». Est-ce que*



SOPHIE BASSOULS

Aux côtés de Rita Gombrowicz, à Vence, en mai 1967.

“Enfin quelqu’un qui commençait par me dire du mal de la littérature française, de Proust et de Sartre. Les coups de pieds aux vaches sacrées, ça m’enchantait.” (Angelo Rinaldi)

vous avez senti une certaine tristesse devant l'ébauche d'une célébrité tardive ?

— Il avait eu le prix Formentor. C'était un prix tout à fait prestigieux.

— *Et on parlait à l'époque de lui pour le Nobel ?*

— Oui, l'année de sa mort on parlait de lui pour le prix Nobel, et je l'annonçais à la rédaction locale, je disais : vous verrez... On se moquait un petit peu de moi pour ce bizarre Polonais. Je crois qu'en filigrane de nos conversations qui étaient plutôt, vous vous en doutez, des monologues, il y avait : « Tout cela vient trop tard ».

C'est ce que je voulais ajouter, c'est qu'on n'oublie pas ce détail : la porte s'ouvre, une femme aussi belle que Julie Christie apparaît : Rita Gombrowicz et derrière elle le salon et ses tomettes rouges à la provençale, le balcon, Vence.

— *A Vence il jouait avec l'idée du suicide, et clamait à son ami, son ami argentin, dans une lettre que je cite : « Il me semble que le mieux, — dit-il à Alexandre Roussovitch —, c'est le cyanure. Si je ne me trompe pas, la mort vient vite. Actuellement je ne pense même pas à me suicider dans l'immédiat, je veux surtout avoir cela sous la main pour ma propre tranquillité. »*

— Bien des choses s'éclaircissent si vous dites cela...

— *On sait qu'il gagne finalement la célébrité en quittant l'Argentine pour aller à Berlin, et en faisant cela il savait qu'il se condamnait un peu à mort.*

— Vous croyez qu'il y avait un bonheur argentin fait de cour, de café, de bohème atténuée par le respect de quelques-uns, de goût pour cette espèce de vitalité sud-américaine. Vous le pensez ?

— *Je pense que le déracinement argentin était une forme de bonheur, était quelque chose qui lui a permis de lever tous les obstacles sur son chemin. Est-ce que vous aviez eu cette impression de quelqu'un de fragile sur le sol français ?*

— Il avait une légère condescendance ironique, mais je ne pouvais pas soupçonner qu'il avait des envies de suicide et de désespoir, il n'avait pas à les montrer à un journaliste. C'était quelqu'un qui sortait sa hargne. Ce que j'ai aimé chez lui, c'était un regard étranger sur ce qui était le spectacle français vu uniquement par des yeux forcément indulgents. C'est une voix d'ailleurs que j'aimais. Mais je suis sorti renforcé dans mon admiration à son

g o m b r o w i c z

égard. Il est très rare qu'un écrivain soit, dans la vie quotidienne, à la hauteur de son œuvre. Aucun entretien avec un écrivain n'a renforcé mon admiration pour son œuvre autant que l'entretien que j'ai eu avec Gombrowicz.

— De qui d'autres diriez-vous la même chose ?

— Bien entendu Borges,

— Nabokov ?

— Nabokov, non. Ah, si, quelqu'un ; je dois ajouter Graham Greene. Donc Gombrowicz, Graham Greene et Borges dans des nuances tout à fait différentes.

— Ce qui est intéressant chez Gombrowicz c'est que finalement, il avait une vie de légende.

— Parce qu'il venait d'ailleurs, parce qu'il était traduit d'une langue somme toute assez peu parlée à travers le monde, parce que la jeunesse aime l'insolite, parce que peut-être moi-même j'étais un marginal. Je savais très bien que c'était un miraculé.

Je savais les circonstances et le hasard qui avaient suivi la publication de *Ferdydurke*. Si Perec n'avait pas eu le Renaudot, Julliard aurait attendu avant d'autoriser Nadeau à le publier. Il y avait chez lui un côté très séduisant de marginalité, de miracle, et surtout une profonde intégrité. Ce n'était pas un homme de lettres classique. Il avait même à mes yeux un petit côté aventurier.

Je savais que cet homme avait débarqué en 39 de son bateau et que sur le quai on lui avait appris que son pays était rayé de la carte d'un trait de plume.

— Pourtant il était parti pour être un homme de lettres, puisqu'en Pologne avec Schulz et Witkiewicz il faisait partie des trois mousquetaires de la littérature polonaise d'avant-guerre, et qu'au fond toute sa vie a été un sabotage relativement conscient de sa carrière.

— Un homme anti-homme de lettres et un homme en butte aux attaques... suspect d'aristocratie aux yeux de la gauche, et suspect en face des fascistes. Il ne pouvait que plaire, il ne peut que plaire dans ces conditions-là, outre le fait qu'il était séduisant d'être de ceux qui aiment mieux le génie méconnu et qui sont parmi les premiers.

Il y a beaucoup de snobisme là-dedans mais si le snobisme peut jamais se justifier, c'est dans ces cas-là.

D'avoir été parmi les premiers à ad-



LOUIS MOINER

Angelo Rinaldi.

“Gombrowicz est le cas classique de l'homme qui réussit en échouant, ce qui vaut mieux que d'échouer en réussissant.”



mirer un artiste, écoutez c'est une satisfaction dont je ne rougis pas.

— Vous avez eu une phrase plus tard dans l'Express : « Si un homme a été sauvé par la foi qu'il avait dans lui-même, c'est bien Gombrowicz ».

— Ah oui, personne n'aurait résisté à ce quoi il a résisté. Je crois que son idée de suicide, toute âme sensible joue un peu comme on touche à un grigri, comme on touche un porte-bonheur, comme on a un objet contraphobique, mais il n'y pensait sérieusement. C'était l'échappatoire.

— Je crois que vous avez raison de souligner cette foi qu'il avait en lui-même et qui lui a évidemment permis de résister au petit travail d'employé de la banque Polaco, aux enterrements suivis pour dîner, à l'ignorance dans laquelle l'establishment argentin le tenait. Son séjour à Berlin a été plus dur encore.

— Mais vous savez ce qu'il lui est arrivé à Berlin. Je prends le témoignage d'amis de Gombrowicz. Ce qu'il a redécouvert à Berlin, c'est la facilité d'avoir des corps jeunes, par un simple coup de téléphone. Un homme qui vieillit, qui tout d'un coup retrouve à Berlin les plaisirs sensuels ignorés depuis 30 ans, est-ce que cela ne l'a pas fait vaciller ? Cela pouvait entrer dans sa tristesse, je dirais même sa neurasthénie. Mais je persiste à penser que la reconnaissance officielle et les honneurs lui auraient permis de tenir.

— Vous savez ce qu'il a dit : Si j'ai le Nobel, j'achèterais une Mercedes à 4 portes...

— Il est inutile d'avoir le Nobel pour

avoir une Mercedes, les Mercedes sont devenues hors de prix...

— Si on évoque sa postérité, il s'est trompé sur pas mal de choses en voulant être prophétique, son désir d'être existentialiste avant les autres, ou d'être structuraliste avant les autres. Que reste-t-il de Gombrowicz ?

— Cette volonté d'attaquer ce qui nous apparaît à présent comme des moulins à vent. Le structuralisme ne nous intéresse plus, mais il était évident que de son temps il était important de se définir ainsi.

— Qu'est-ce que vous pensez du théâtre de Gombrowicz ?

— Avec le recul, je crois que c'est ce qui vieillira le plus vite. Le théâtre vieillira très vite parce qu'il se raccorde à cette volonté de démonstration, celle d'être novateur, mais la novation est inconsciente. On la trouve beaucoup plus dans ses romans. Les romans restent, le théâtre qui a ébloui dans les années 70 se dissipe.

— Et son Journal ?

— Je le tiens à part. C'est un des journaux les plus intéressants que je connaisse avec un s comme on dit les ciels — qui vraiment vous changent. On ne peut pas le confondre, ce n'est pas seulement un journal, pas seulement la succession scrupuleuse des rhumes et des coliques que parfois on trouve chez Gide, mêlée à des observations littéraires. C'est à la lettre inoubliable. Dans la mesure où la photographie de soi-même — c'est ça le journal — s'accompagne de réflexions sur tout, y compris sur la mort d'un scarabée, sur la mort d'un insecte.

— Est-ce qu'un lecteur français peut lire Gombrowicz comme un lecteur polonais ?

— Sans doute pas, parce que certaines références lui échappent, mais je me demande quelquefois si Gombrowicz n'est pas polonais par accident, il est si original, une originalité profonde. Disons Gombrowicz est polonais dans la mesure où la Pologne c'est nulle part. La scène se passe en Pologne, c'est-à-dire nulle part. L'exil a été pour lui une chance. Il a tiré le meilleur parti d'une situation impossible, grâce à une foi intrépide en lui-même. C'est un miraculé Gombrowicz. On peut se dire qu'il a été bien servi, tardivement, mais son obstination a été récompensée. Mais tout arrive toujours trop tard. Il est le cas classique de l'homme qui réussit en échouant, ce qui vaut mieux que d'échouer en réussissant. □

Pour une autre Pologne

Dans son *Journal* Gombrowicz apporte un témoignage fort pessimiste sur la Pologne. Mais il critique pour réformer, et propose à ses compatriotes un rapport plus libre à leur polonité.

PAR CZESLAW MILOSZ*

Le journal de Gombrowicz, dans les années cinquante, m'a inspiré d'autres réflexions qu'à la majorité de ses lecteurs polonais, partagés entre l'indignation et le divertissement : l'auteur disait des choses si saugrenues, faisait le bouffon, érigeait l'outrance en procédé de ses facéties. Mais ma perception avait tout de même quelque chose de polonais. Alors que la lecture du *Journal* (1) constitue une expérience tout à fait différente, avec le recul des années et la distance de la langue anglaise. Ce style, qu'à l'époque j'attribuais volontiers aux impératifs d'une forme personnelle, à mi-chemin entre la confiance et l'autocréation, m'est apparu comme une manière directe de parler à la postérité ou, plus emphatiquement, face à l'éternité, comme un effort pour saisir la vérité nue. Et j'avoue que ce livre m'a effrayé. Je me suis demandé comment un tel écrivain pouvait s'imposer en Pologne, comment on pouvait y représenter ses pièces, lui consacrer des centaines d'études et d'articles ? Rita n'aurait peut-être pas dû autoriser la publication de ses œuvres dans ce pays ? Mais cela n'aurait probablement servi à rien, ils l'avaient déjà attrapé — matériau idéal d'analyses professorales, structuralistes, psychanalytiques, bakhtiniennes, etc. Rita Labrosse-Gombrowicz est pour moi une preuve vivante que son intuition et son sens du style étaient tout aussi infaillibles dans le choix des personnes proches. Et Gombrowicz ne s'était pas

trompé. Elle a veillé au respect de la condition qu'il avait posée : ou ils publieraient *tous* ses livres, y compris le *Journal*, ou rien. Mais l'accord conclu avec Wydawnictwo Literackie ne fut pas pleinement observé, car le *Journal* parut avec des passages censurés. Je me demande, cependant, si l'auteur, sachant ce qu'est devenu aujourd'hui le pays où il revient à titre posthume et ce que les lecteurs trouvent dans son œuvre, ne préférerait pas que les Polonais ne le lisent pas.

Mais c'est peut-être à moi qu'il appartient de prendre la défense de mon infortuné camarade ? Contre ce qu'il appelait la cuculisation et le maudit rapetissement, c'est-à-dire les tentatives pour lui

arracher ses crocs et le priver de son venin. Gombrowicz pour les masses ? Avec de gros tirages officiels (censurés) et de gros tirages clandestins (non censurés) ? Là où le jeu stupide entre le censeur et le lecteur monopolise l'attention, où faire la nique aux autorités passe pour une preuve d'intelligence ? Gombrowicz pour les masses, parmi les sons de cloche, les chants religieux, les processions avec autels, les matraques de la police, l'impuissance généralisée d'un style de vie « ni chair ni poisson » ? Comment, à quoi, peut leur servir un tel prophète ?

Si nous prenons à la lettre les jugements que l'auteur émet dans le *Journal*, sévères et catégoriques, — et rien ne nous



De gauche à droite : Witold Gombrowicz, Joseph Jarema, Czeslaw Milosz et Alastair Hamilton. Vence, mai 1967.

* Czeslaw Milosz, poète de langue polonaise, a été couronné par le prix Nobel de littérature 1980. Ce texte, inédit en français, est initialement paru dans la revue *Kultura* n° 489, juin 1988, sous le titre « Comme à contresens ».

autorise à les considérer comme des plaisanteries — il faut en tirer certaines conclusions.

Avec le *Journal*, près de vingt ans après sa mort, Gombrowicz part à la conquête de l'Amérique. Car il faut reconnaître en toute honnêteté que ses romans n'ont pas marché ; les traductions — effectuées à partir d'autres langues par des traducteurs qui ne connaissaient pas le polonais — y furent pour beaucoup, mais aussi la difficulté de sa philosophie ; je pus m'en rendre compte personnellement avec mes étudiants, lorsqu'il fallut leur en donner la clef. Les pièces de théâtre ont eu moins de succès encore, — *Le Mariage* et *Opérette*, bien que merveilleusement traduites par Louis Iribarne, mais difficiles à monter, sont demeurées pratiquement inconnues. Le *Journal*, en revanche, peut atteindre toute l'Amérique des campus universitaires et des milieux artistiques, ce qui, numériquement, fait beaucoup. Certains changements de mentalité, intervenus au cours de ces dernières décennies, devraient lui être favorables, ainsi l'empreinte laissée par les révoltes des jeunes dans les années soixante, les livres de Marcuse et, d'une manière générale, les tendances marxistes de cette génération qui, à l'époque, était étudiante. Gombrowicz se glisse facilement ici dans le processus nihiliste bien connu, qui, en Occident, accompagne les merveilleux progrès de la science et de la technologie. Je verrais l'influence probable du *Journal* dans sa hardiesse contagieuse, et par là même libératrice, surtout à l'égard de ce que l'on appelle la culture, regardée comme une sorte de vache sacrée, qu'il s'agisse de concerts, d'expositions de peinture, ou de recueils de poèmes, qui prolifèrent bien que personne ne les lise. En d'autres termes, là où le public est intimidé, humble devant les créateurs et les interprètes, l'appel de Gombrowicz à ne pas renoncer à son propre goût, peut — dans ce pays également — fortifier l'individu dans sa lutte contre divers conformismes et snobismes raffinés.

Presque la moitié du livre est consacrée à la littérature polonaise ou à la Pologne, et les Polonais devraient hurler de douleur, car Gombrowicz règle ses comptes devant les étrangers, au vu de tout le monde, en déchirant la polonité à belles dents. Malmenant Sienkiewicz (2), éreint-

tant même Mickiewicz (3), passant aux profits et pertes Zeromski (4), Wyspiański (5), Kasproicz (6), méprisant à la fois envers Skamander (7), comme groupe sans portée pour le développement spirituel du pays, et envers les avant-gardes — à son avis quelque peu monstrueuses — il prive ses congénères d'une littérature digne de ce nom, n'y trouvant que les illusions d'un peuple vaincu en quête de réconfort. Il affirme que les Polonais, envoûtés par Sienkiewicz qui a créé le modèle de la beauté et de la vertu polonaises, se sont protégés des ferments intellectuels qui bouleversaient l'Europe occidentale et la Russie. C'est la raison pour laquelle ils n'ont jamais été profondément marqués par le marxisme. Il leur a été imposé de l'extérieur, mais, comme le note Gombrowicz en 1956, la France et l'Italie l'ont vécu plus intensément que la Pologne, « le pays le moins marxiste du monde ».

On ne trouve nulle part de témoignage plus sombre sur la Pologne des années 1918-1939 que dans le *Journal* : des classes sociales comme sorties d'un « rêve sarcastique », une impuissance généralisée à s'accomplir, les « dissonances diaboliques » de la campagne, et, en ville, des cafés pleins de gens qu'il compare à des arbres rachitiques poussant sur du sable, bref « une orgie d'irréalité ». Quant aux écrivains, incapables d'atteindre la Pologne véritable, on les voit essayer différentes idéologies pour trouver la plus seyante ; le roman est écrit par des femmes, féminin dans les formes et les sentiments, Witkacy (8), perdu par son démonisme pris au sérieux, comme Przybyszewski (9) avant lui s'était perdu dans le sien. Et quand tout s'accomplit, les écrivains polonais se réveillèrent brusquement en cage, sans comprendre ce qui leur arrivait. Et l'on peut dire d'eux qu'ils ont une existence faible, à peine perceptible, alors que lui seul, Gombrowicz, a la certitude d'exister.

C'est peu ? Les honteux secrets de famille étalés devant des étrangers qui n'éprouvent guère de sympathie envers la Pologne et prennent plutôt le parti de ses ennemis. « La Pologne... pays dont il est difficile d'imaginer ou d'exagérer l'étendue et la diversité de la misère humaine

(*wretchedness*) », (Sir N.W. Wraxall, *Memoirs of the Courts of Berlin*, 1779). « Les Polonais sont les trompeurs les plus terribles et les plus dangereux, car ils savent se tromper eux-mêmes », ((Sir Robert Bruce Lockhart, *Journal*, 6 janvier 1944).

Si je relate la manière dont Gombrowicz dépeint la Pologne, ce n'est pas pour me lamenter ou prétendre qu'il crache dans la soupe. Il est tard à l'horloge du monde, et le temps est révolu où nous pouvions nous parer de somptueux costumes aux yeux des étrangers ; nous vanter nous-mêmes, car personne ne voulait le faire ; proclamer partout nos œuvres géniales, dont nous savions pourtant qu'elles n'étaient pas si géniales que cela. Lorsqu'on touche le fond, il faut savoir que l'on est près du fond, et que l'on n'a plus grand-chose à perdre excepté la vérité. Mais il ne faut pas non plus nier la violence de l'attaque et prétendre qu'une telle mise à nu n'est pas cruelle.

Gombrowicz dénudait pour réformer. Il voulait transformer les Polonais, les libérer de leur total assujettissement à cette déesse qui « crève, crève, et ne peut crever », les amener à affronter individuellement les problèmes fondamentaux de l'existence humaine, les obliger à fortifier en eux leur singularité contre une civilisation profondément sociale et collectiviste. Il est difficile de ne pas s'interroger sur ce qu'est devenu son programme aujourd'hui, après la catastrophe dont nous n'avons pas encore mesuré l'étendue. Cette catastrophe n'est pas sans rappeler l'aventure du héros de *Ferdynand*, homme adulte de nouveau transformé en enfant et renvoyé à l'école. Jusqu'à décembre 1981, on n'évoquait que de loin en loin le souvenir de la nation qui a combattu pendant deux cents ans pour son indépendance. C'était, à tort ou à raison, laissé aux « irréductibles ». Dans une sorte de clair-obscur, où les choses n'étaient ni blanches ni noires, les exhortations sentimentales du socialisme, et une sorte de foi dans un Etat souverain — quoiqu'en partie seulement —, fonctionnaient tant bien que mal. Les termes de nation (ou de Nation) opprimée — communément admis aujourd'hui puisque même le gouvernement se réfère non au socialisme, mais — à l'exemple de Pétain — à « la raison d'Etat » — signifient une régression vers l'époque des partages et des insurrections. Je le souligne, une régression de la



GEORGES MEGUERDITCHIAN

Reconstitué par Rita Gombrowicz, le bureau de l'écrivain avec ses objets familiers : la pendule, les jumelles, le médicament contre l'asthme...

conscience. Voilà donc revenu le temps du désespoir, de l'accablement et de la recherche de consolation à tout prix : dans les visites du pape, les pèlerinages à Czeszochowa, Sienkiewicz assurément puisque la littérature contemporaine ne sait plus reconforter les cœurs. Voilà les Polonais de nouveau « confits tout vifs », et à quoi bon les soustraire aux pressions de la collectivité, puisqu'ils ne connaissent qu'une seule idole : la polonité.

La confrontation de l'individu avec son destin, avec sa mort. Gombrowicz était athée, mais il éprouvait de l'estime envers le catholicisme pour sa vision pessimiste de l'homme, dont la nature est mauvaise et que seule la Grâce peut sauver. En revanche, il était réticent envers le catholicisme polonais. Il le considérait comme

Gombrowicz règle ses comptes devant les étrangers, au vu de tout le monde, en déchirant la polonité à belles dents.



une religion d'enfants qui cherchent refuge sous couvert de piété, l'anti-métaphysique polonaise, qui a inspiré cette formule à un professeur américain : « un pays d'incroyants, mais qui pratiquent ». Selon Gombrowicz, les valeurs religieuses, — qui sont absolues —, ne devraient pas être subordonnées à des fins pratiques. « Dieu, en guise de pistolet avec lequel vous voulez tuer Marx » ne sera pas le vrai Dieu.

On peut se délecter de Gombrowicz, de sa langue, de son humour, de son intelligence remarquable, de l'art avec lequel sont composées ses œuvres. Mais toutes ces qualités reposent sur sa vision du monde, découlent de sa philosophie qu'il n'exprimait pas en termes savants, conscient de ne pas être un homme de théorie mais de style. Son lecteur reçoit, consciemment ou non, sa pensée sur le monde. Et il est difficile de tomber d'accord avec ceux qui voudraient séparer le *Journal* de ses pièces et de ses romans.

Dans le *Journal*, Gombrowicz se révèle un pessimiste intégral. On est bouleversé par les pages qui retracent la lutte qu'il menait contre sa peur — non la peur de la mort, mais du vieillissement et de la souffrance. De là naît son antithèse tragique :

d'un côté la laideur et le savoir de la maturité, de l'autre la beauté et la naïveté de la jeunesse. Sa vision de l'existence comme souffrance, *natura devorata et natura devorans*, vient de Schopenhauer, à qui il a souvent rendu hommage. C'est à lui qu'il devait également sa conception misogyne de l'amour — l'attrait de la femme regardé comme une ruse de l'espèce — et sa théorie de l'art — le génie opposé aux esprits inférieurs, la contemplation désintéressée à « l'objectivation ». On pourrait citer des pages entières de Schopenhauer, au XX^e siècle, c'est aussi son élève Nietzsche et, dans le prolongement, Thomas Mann, — du moins là où il est question de génie. En Pologne, ces noms étaient bien connus, mais rien dans la littérature polonaise n'indique que leur grain soit tombé sur un terrain favorable, que quelqu'un ait réellement approfondi ces problèmes. A l'exception d'un poète — Boleslaw Lesmian (10).

On peut déduire Gombrowicz de Schopenhauer, de Nietzsche, mais également de Dostoïevski; et ces trois écrivains symbolisent la prise de conscience de la crise terrible qui a atteint la civilisation de l'homme blanc au XIX^e siècle, et qui annonce peut-être la fin du christianisme. Lorsque Gombrowicz vante les températures moyennes, ni trop froides ni trop chaudes, lorsqu'il se présente lui-même comme un noble dans son manoir, méfiant à l'égard des nouveautés venues de l'Occident, il faut considérer cette attitude comme l'une de ses nombreuses contradictions ou comme un réflexe de défense. Car il avait une conscience aiguë de cette crise et déplorait la cuculisation des Polonais par Sienkiewicz, qui les a enfermés dans un cercle de concepts émoussés et les a éloignés de toute pensée dangereuse.

Je ne sais si quelqu'un a lu attentivement les propos de Gombrowicz sur le marxisme et sur la parenté qui existe entre cette philosophie et son « église inter-humaine », où seul un autre homme est un dieu pour l'homme. En définitive, ce n'est rien d'autre que *l'Essence du christianisme*, de Ludwig Feuerbach, œuvre qui eut une influence déterminante sur l'histoire de l'intelligentsia russe. En s'interrogeant sur les raisons pour lesquelles, malgré des affinités philosophiques, il n'est pas devenu communiste, Gombrowicz admet l'analyse matérialiste

de la réalité et rejette seulement son application à la transformation révolutionnaire dirigée par le Parti, car c'est un jeu truqué : d'abord une totale liberté de détruire, puis, au moment où l'on dit oui, il est trop tard, on est dans le dogme.

L'étonnante facilité avec laquelle la Pologne a recraché le marxisme est rappelée avec fierté comme une preuve de sa santé morale et de la résistance de la nation à la doctrine des envahisseurs. Cependant, ce n'est peut-être que la conséquence de la « spécificité polonaise » qui a distingué la Pologne des autres pays au cours des siècles. Ainsi, la démocratie et l'anarchie nobiliaires polonaises se sont développées dans le voisinage des monarchies absolues, et, au XVII^e siècle, il n'est que l'autre face du « nihilisme européen », qu'annonçaient Nietzsche et Dostoïevski.

Il me semble que c'est surtout Dostoïevski qui m'a conduit à prendre ces problèmes au sérieux, car, pour reprendre les mots d'Anna Akhmatova, ce « forçat d'Omsk a tout compris et a mis une croix sur tout ». Mais pour de nombreuses personnes de tels intérêts sont malsains, et ce n'est pas sans amusement que je repense aujourd'hui à une brochure polonaise éditée dans les années cinquante aux Etats-Unis, où l'on analysait, avec d'abondantes citations, les propos de trois crypto-marxistes : Gombrowicz, Milosz et Orwell.

Jean-Paul Sartre n'a jamais été aimé en Pologne à cause de son ridicule aveuglement qui l'empêchait de voir la réalité des pays communistes. Néanmoins, si l'un des esprits européens les plus éminents fut aux prises avec ce que l'on appelle la pensée dialectique, cela mérite réflexion. Dans mon essai *Sartre et Dostoïevski* (11), j'ai émis l'hypothèse que la décomposition des croyances traditionnelles, déclenchée par la révolution scientifique et technique, s'est déroulée relativement lentement en Europe occidentale, trouvant un contre-poids dans la force de l'Eglise catholique et des Eglises protestantes, ainsi que dans les structures sociales extrêmement complexes. En revanche, ce même processus atteignit la Russie en un temps écourté : plusieurs siècles furent réduits à quelques décennies, et il rencontra le vide social et la faiblesse de l'Eglise orthodoxe,

de sorte que l'intelligentsia russe opta pour des solutions de plus en plus radicales. Les héros de Dostoïevski dépassent les intellectuels occidentaux, qui ne tirent des conclusions catégoriques qu'au XX^e siècle. C'est pourquoi l'un des héros de Dostoïevski, le dernier et le plus représentatif des intellectuels révoltés, peut parfaitement être transposé dans un pays d'Europe occidentale ou d'Amérique pour y agir cent ans plus tard. Il s'agit d'Ivan Karamazov. Dans *les Possédés*, un officier, qui se retrouve par hasard dans le cercle des révolutionnaires et y entend toutes sortes d'idées nouvelles, demande stupéfait : « si Dieu n'existe pas, comment puis-je être capitaine ? ». Dans *Les frères Karamazov*, l'athée Ivan compose un poème, la légende du Grand Inquisiteur, et ce texte à lui seul renferme, à mon avis, tout ce qui devait se produire à notre époque. Car le Grand Inquisiteur est la figure du Prométhée moderne, qui prend le pouvoir par devoir moral, puisque les dieux n'existent pas et que l'homme est son propre créateur. Il prend le pouvoir pour sauver l'humanité. Il est vrai que chez Dostoïevski le prix à payer est élevé : c'est la collaboration avec le Prince de Ce Monde. La mention de ce prix n'aurait pas été du goût de Sartre, mais, par ailleurs, les traits généraux des raisonnements de ce dernier et ceux d'Ivan sont identiques, de sorte que ce distingué Français pourrait apparaître dans les pages d'un roman russe.

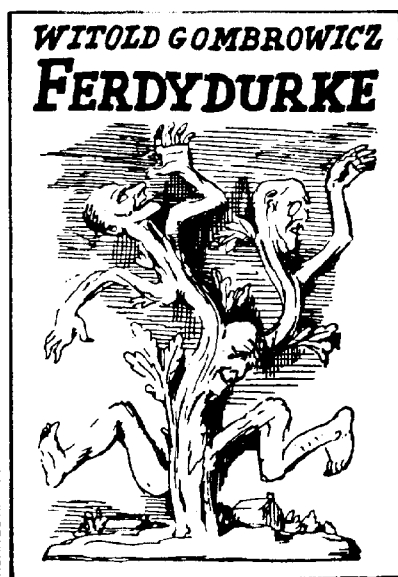
Ceci est une digression, mais non dénuée de sens si l'on considère les affinités entre Sartre et Gombrowicz, par exemple l'analyse qu'ils faisaient tous deux du rôle que nous jouons dans le théâtre social, autrement dit de la création incessante de l'homme par l'homme, dénuée de valeurs stables, autres que celles produites par leur interaction. Il n'est pas exclu que nous soyons déjà tellement accoutumés au relativisme ambiant, que cette proposition de Gombrowicz ne nous paraît pas du tout étrange. Mais il vaut peut-être la peine de réfléchir aux conséquences qui en découlent si on l'applique aux luttes et aux sacrifices sublimes de la Pologne — comme sur les tableaux de Grotzger (12) —, ainsi qu'à ses tragédies, qu'aucune littérature n'a su ni ne sait exprimer. La fidélité à certaines valeurs se transforme en désir de servir sa propre image, créée à force de s'encourager, de s'agripper et de

se contraindre mutuellement, jusqu'au sacrifice suprême sur l'autel d'une déesse gonflée de divinité par nous-mêmes. Dans le récit, non inclus dans *Ferdydurke*, sur Piekosinski et Pietraski, Gombrowicz rend odieux les jeux idéologiques d'avant-guerre, mais peut-être pas seulement d'avant-guerre, et de même que Frédéric, dans *La Pornographie*, « a gâché la messe » dans la petite église de campagne, Gombrowicz entend de gâcher la messe nationale.

A mon sens, « l'église interhumaine », de Gombrowicz, met au pied du mur, car, en lisant le *Journal*, on ne peut éluder certaines questions redoutables. Pour moi, qui vit pour ainsi dire sur une autre planète, les choses sont un peu plus faciles : il ne reste que la douleur de l'existence particulière que rien ne vient atténuer. Certes, j'ai quelques décennies de plus que Gombrowicz lorsqu'il évoquait sa peur d'une mort lente, et je dois être d'autant plus vigilant pour savoir si j'oppose à ses venins une foi assez solide dans les essences et les existences appelées avant le commencement du monde, dans le fondement métaphysique des valeurs, dans l'eau du Léthé, qui nous purifie du souvenir de la souffrance et nous permet de ressusciter. Mais je pense que Gombrowicz, s'il est compris, là bas en Pologne, accule les Polonais au pied du mur avec plus de force encore, et d'une manière difficilement soutenable, puisqu'il remet en cause la confiance en elle de toute une communauté.

C'est peut-être un châtement pour une nation catholique que cet écrivain qui ne connaît pas la prière ? Rappelons comment il voit les Polonais. Selon lui, ils ont sombré, à l'époque saxonne, dans une laideur obscène de gloutons et d'ivrognes, qui s'engraissaient sur la misère des paysans et profitaient de l'obscurantisme et des superstitions. Mais chaque nation recherche une beauté qu'elle pourrait aimer et vers laquelle elle pourrait tendre. Cette beauté lui fut donnée par Mickiewicz, qui proposa un héros vertueux, pour qui l'amour de la patrie était une vertu cardinale. Par la suite, Kraszewski (13) façonna cette beauté comme il put et en fit une chose un peu difforme et pédagogique. Puis arriva le magicien Sienkiewicz et les gens s'éprirent des Kmicic, des Olenka et des Skrzetuski (14).

Et aujourd'hui ? Quelle beauté leur



L'édition originale de *Ferdydurke* (1938).
Dessin de Bruno Schulz.

On peut déduire Gombrowicz de Schopenhauer, de Nietzsche, mais également de Dostoïevski.



propose Gombrowicz ? Au lieu de patriotes irréductibles, vaillants et braves, pieux et chevaleresques, qui adressaient leurs prières à l'absolu qu'était la polonité, des intellectuels, conscients de leur laideur et qui savent bien qu'ils se prosternent devant l'œuvre de leurs exhortations et de leurs injonctions mutuelles, qu'ils doivent faire quelque chose avec l'infériorité qui fait pression sur eux et qui n'est pas toujours belle. Une infériorité qui est la leur, bien qu'elle prenne la forme populaire de Ciunkal et de Pyckal (15), l'infériorité de leur pays vis-à-vis de l'Occident, mais également, en raison de l'exceptionnelle inefficacité de leur bureaucratie, vis-à-vis des autres pays socialistes. Ils ont conscience d'une absurdité étouffante lorsqu'ils lisent leur presse, regardent leur télévision, ou lorsqu'ils vont au bord d'une rivière polluée, ou respirent l'air qui désagrège les murs de leurs villes.

Gombrowicz, dans le *Journal*, demande si l'existence de Mickiewicz a été

une bonne chose pour la Pologne. Sans lui, en effet, les Polonais auraient dû affronter seuls leur laideur fixée à l'époque saxonne et, en luttant contre elle, en se voyant tels qu'ils étaient, ils auraient peut-être élaboré une autre beauté, plus difficile. Si les livres de Gombrowicz pouvaient aujourd'hui agir d'une manière pré-mickiewiczienne, leur arrivée sur les bords de la Vistule seraient certainement d'une grande utilité. Car lorsqu'on lit les livres, pleins de dégoût, des écrivains de là-bas, qui se réfèrent directement ou indirectement à la division de leur nation en esclaves et en gardiens de prison, on imagine difficilement ce qui ne pourrait pas passer dans leurs écrits. Gombrowicz, lui, introduit une autre perspective, de l'espace, de la distance à l'égard de soi-même, ainsi qu'une retenue classique dans la manière de traiter des questions que l'on aborde là-bas avec la plus grande vulgarité, avant tout l'érotisme. Mais ce remède pourrait se révéler trop violent, et l'on pourrait voir les Polonais, comme souvent en des temps difficiles, de revenir au modèle romantique, — *Polonus unus defensor Mariae* —, d'une noble nation chrétienne luttant contre des forces impures. En ce cas, la présence de Gombrowicz ne peut qu'ajouter à la confusion générale. Je dois noter ici un paradoxe étrange. En Pologne, la confrérie des intellectuels, composée de cohortes de spécialistes de littérature polonaise et de critiques littéraires, fait l'éloge de cet écrivain, et l'on n'entend pratiquement pas de voix hostiles. Il semble donc que la loi de la forme l'ait emporté, c'est-à-dire que personne n'ose émettre un avis contraire à l'avis de tous, unis dans une délectation commune. Et, pourtant, je gage que la majorité de ces intellectuels sont des catholiques ou, en tout cas, des partisans de conceptions tout à fait différentes de la place de l'homme dans l'univers que celles qui sont contenues dans l'œuvre de Gombrowicz. Quel est alors le lien de ces esprits distingués avec les masses, dans un pays où les églises sont pleines à craquer tous les dimanches ?

Adviendra-t-il de Gombrowicz ce qu'il est advenu, selon lui, de Borges et d'autres écrivains argentins : on met le nez dans un livre sans prêter aucune attention à l'Argentine réelle à l'entour ? Et ce livre destiné aux goûts des Polonais raffinés, c'est à présent Borges ou Gombrowicz ?

J'exagère peut-être, peut-être que la légèreté, le ton ludique, la limpidité de son style — en dépit du caractère lugubre de ses jugements —, peut-être que le plaisir de plonger dans sa langue polonaise (qui a tant nui à ses succès à l'étranger), séduisent à ce point les lecteurs polonais qu'ils prennent chez lui ce dont ils ont besoin et laissent ce qu'ils trouvent désagréable. Gombrowicz appartient donc à ce courant novateur qui annonce timidement « la fin du siècle de l'idéologie », selon l'expression prémonitoire de Raymond Aron.

Je n'ai jamais agi contre Gombrowicz. Aujourd'hui non plus. Il est de son intérêt que l'on évalue correctement son audace sans intérêt à mi-pensée. Il a essayé d'imposer aux Polonais un rapport différent, plus libre, à leur polonité, à porter sur eux-mêmes un regard extérieur. — et qui connaît la vantardise et le mépris des Polonais envers les autres nations, sait que ce n'est pas une tâche facile. Et bien qu'il appréciait l'immaturation et le manque de forme polonais, comparés à l'hypermaturation et à l'excès de forme des Français, il les invitait eux aussi à affronter directement les problèmes maudits, mais inévitables, de l'humanité moderne.

Lors de nos conversations, il reprochait aux écrivains polonais leur manque de formation philosophique. Dans le *Journal*, on trouve des appels incessants à respecter la réalité, qui est également un tissu de pensées que les hommes, pour le meilleur ou le pire, ont tissé au cours de ces derniers siècles et dont les mailles les retiennent. Un poète médiéval pouvait écrire sur l'histoire des âmes, damnées, sauvées ou attendant le salut. Qui aujourd'hui peut se représenter les âmes comme des monades ou des planètes se mouvant chacune sur son axe ? Si les hommes savent faire des mines, c'est-à-dire réagir sans cesse aux autres hommes et aux températures produites en commun, la responsabilité de l'individu faiblit, car il faudrait l'accuser ou le féliciter d'être né dans une famille, une race, un pays et une époque donnés. Et il existe, hélas, bien assez d'exemples, dans notre siècle, de la grande dépendance de l'individu par rapport à son entourage, de sa participation, si innocente qu'elle soit, aux mots d'ordre, aux

Gombrowicz invitait les Polonais à affronter directement les problèmes maudits, mais inévitables, de l'humanité moderne.



croyances absurdes, aux meetings de masses et aux défilés, de sorte que la morale — bien que notre sens éthique lui soit favorable — devient par trop abstraite. Nous ne savons même pas comment juger cette Allemande qui évoquait l'année 1942 comme la plus heureuse de sa vie, car son mari était stationné à Poznan, et là-bas, il y avait des bals, des concerts, une brillante vie mondaine. Une fois que le principe de dépendance a été découvert (par rapport à l'origine sociale, aux murmures de la *libido*, aux envoûtements collectifs), il est difficile de retrouver son innocence. Car c'est en définitive un système qui se referme sur lui-même : plus l'on s'entête à affirmer que l'on n'est pas dépendant, plus on l'est.

Personne sans doute n'est allé aussi loin dans la dénonciation du pouvoir du Grand Animal (comme, à l'exemple de Platon, elle appelait la société) que Simone Weil. Elle voyait la source de tous les maux dans la soumission au Grand Animal : « le diable est social », écrivait-elle, « c'est la divinité de Durkheim ». A la pesanteur sociale, elle opposait la Grâce qui élève l'homme. Mais, elle aussi, Gombrowicz réussit à la neutraliser. Dans le *Journal*, il note ses sentiments face à l'océan et reconnaît que l'horreur de la vie le pousse vers la métaphysique, mais, en lisant Simone Weil, il sent la présence non de Dieu, mais de *son* Dieu à elle. Selon lui, une pure fiction, créée par elle-même. Ce qui m'a rappelé le petit traité d'un marxiste français, qui a appliqué la recette sociale, c'est-à-dire l'influence du Grand Animal, pour expliquer d'une manière savante, mais hostile, toute la philosophie de Simone Weil. Selon Gombrowicz, Weil n'a pas tant cru en Dieu qu'elle est tombée amoureuse de lui, car elle ne pouvait se supporter elle-même, supporter sa solitude ; elle est donc « une carpe métaphysique dans une sauce de sa propre production ». Si

quelqu'un s'indigne de tels propos (bien que Gombrowicz lui reconnaisse une grandeur dont il se sentait lui-même incapable), je conseille d'entrer en soi-même et de vérifier s'il est facile de résister à ce genre de critiques.

Qui sait si Gombrowicz n'est pas, pour le lecteur individuel, et pour la société dans son ensemble, un purgatoire, si sa flamme n'est pas nécessaire pour nous endurcir et nous rendre capables de nous débarrasser de ce qui nous alourdit intellectuellement et affectivement, du poids et de la graisse qui devraient faire place aux muscles, afin que nous puissions relever son défi, sans nous référer aux autorités du passé. Dans ses jugements, il a presque toujours raison — à une exception près : sa leçon répétée jusqu'à l'obsession sur l'interdépendance et la détermination réciproque des hommes comme *unique* terrain de valeurs, leçon qui non seulement anéantit la notion de vérité objective, mais enlève également son sens à sa lutte, à lui, Witold Gombrowicz, avec la forme qui déforme. □

© Kultura, 1988

Traduit du polonais par Marie Bouvard

(1) Czeslaw Milosz fait référence à l'édition américaine du *Journal* (éd. Northwetherth University Press, tome I, 1988).

(2) Henryk Sienkiewicz (1846-1916). Auteur de romans historiques ; symbolise la mentalité polonaise nationaliste.

(3) Adam Mickiewicz (1798-1855). Poète, créateur du romantisme polonais.

(4) Stefan Zeromski (1864-1925) romancier, nouvelliste.

(5) Stanislas Wyspianski (1869-1907). Peintre et dramaturge. Il réforma le théâtre polonais.

(6) Jan Kasproicz (1860-1926). Poète, chantre de la nature et de la civilisation paysanne polonaise.

(7) Skamander, groupe poétique créé au lendemain de la Première Guerre mondiale.

(8) Stanislaw I. Wirkiewicz, dit Wirkacy (1885-1939). Peintre, philosophe, romancier et dramaturge.

(9) Stanislaw Przybyszewski (1862-1927). Romancier, initiateur du modernisme polonais.

(10) Boleslaw Leśmian (1878-1937), poète de la « Jeune Pologne », parvient à élaborer une langue très personnelle.

(11) La peinture de Grotzger, liée essentiellement aux événements de l'insurrection de 1863, était marquée d'un ardent patriotisme.

(12) « Dostoïevski et Sartre », in *De la Baltique au Pacifique*, Fayard, 1990.

(14) Jozef Ignacy Kraszewski (1812-1887). Journaliste et romancier.

(15) Personnages parodiques de *Trans-Atlantique*.

Quatre approches d'un auteur insaisissable

Gombrowicz dans ses œuvres : appliqué à déplaire, féroce anti-cartésien, rompu à l'expérience de la honte, trouvant le salut dans le rire.



DESSIN PIERRE DOYNINAX

Une forme doublée de honte

PAR CHRISTIAN SALMON

Il y a, entre la dernière œuvre polonaise de Gombrowicz, *Ferdurke*, et *Trans-Atlantique*, sa première œuvre écrite en Argentine, un long silence de douze ans. Douze ans sur lesquels on sait peu de choses. Ce n'est que beaucoup plus tard en 1958, alors qu'il fait le bilan d'une année peu productive, que Gombrowicz en délivre la clef : « Mes sources jaillissent dans un jardin dont la porte est gardée par un ange à l'épée flamboyante. Je ne peux pas y entrer. Je n'y pénétrerai jamais. Je suis condamné à rôder éternellement autour de ce lieu où est enclous mon plus profond ravissement » (1).

Quelles sont ces sources mystérieuses dont Gombrowicz serait séparé ? Que représente cet ange puissant qui marque et barre à la fois l'accès de Gombrowicz à son œuvre ? « Je n'ai pas le droit, poursuit Gombrowicz, car... de ces sources jaillit la honte comme d'une fontaine ! Mais une

voix intérieure m'ordonne : approche-toi le plus possible des sources de ta honte ! »

Ces quelques phrases nous introduisent au cœur de l'expérience décisive de Gombrowicz ; loin d'un Gombrowicz sarcastique et provocateur, loin de l'égotiste soucieux d'exprimer « l'essence de son moi », on y découvre un écrivain au seuil de l'écriture. Et sur ce seuil jaillit la honte.

Cette expérience de la honte, Gombrowicz l'a faite très tôt. Ses souvenirs de Pologne en apportant de nombreux témoignages ; à commencer par la décomposition, dans la Pologne des années d'avant-guerre, des formes de la vie aristocratique. Cette image de la grandeur déchue, qui aurait pu nourrir une banale nostalgie, est devenue le paradigme d'une esthétique de la déception : « Je suis né et j'ai grandi dans une maison très respectable ». Cette phrase ironique qui ouvre l'un de ses premiers récits, et que Gombrowicz reproduit en tête de ses souvenirs de Pologne, pourrait servir d'incipit à toute son œuvre qui n'est qu'un long effort pour échapper à l'humiliation de la grandeur déchue. « L'agonie de l'honneur, cet honneur d'autrefois, solennel et redoutable ; avec témoins hauts de forme, pistolets et protocole » attirait l'attention du jeune écrivain « sur le rôle de la forme dans la vie, sur l'influence puissante du geste, de la mimique sur notre essence la plus intime... »

L'achèvement grotesque que connaissaient les formes les plus rigides de l'honneur, l'image de la grandeur déformée, qui s'inverse en pitrerie, a marqué Gombrowicz. Son œuvre abonde en formes agonisantes de ce type (la scène du duel qui revient à plusieurs reprises, ou le cérémonial de cour aristocratique...) Kafka

disait que son œuvre aurait pu s'intituler « tentative d'évasion hors de la sphère paternelle », c'est aussi vrai de Gombrowicz ; à condition d'ajouter que cette sphère se caractérise par l'expérience de l'honneur perdu. « C'était comme si en détruisant sa propre grandeur, écrira-t-il en 1958, il détruisait le rêve qu'il avait fait sur lui-même au temps de sa jeunesse, comme s'il liquidait définitivement ce « projet » bien aimé d'adolescent concernant son propre avenir. »

On ne saurait cependant réduire ce complexe gombrowiczien de la grandeur à une simple donnée biographique. La honte accompagne l'effondrement d'un monde intime mais elle jaillit surtout de l'expérience littéraire elle-même. Dès sa première tentative littéraire, Gombrowicz se heurte à « la honte qui accompagne tout travail artistique... Cette honte devait peser sur moi pendant de longues, très longues années... »

Gombrowicz venait de découvrir dans l'art du roman « ce déchaînement de l'imagination dans le sale, le trouble, le médiocre » : un genre compromis avec l'infériorité, qui consistait à « se donner à la masse, à se rabaisser, à devenir inférieur — non seulement à décrire l'immaturité mais à écrire avec elle. » Dans ses entretiens avec Dominique de Roux Gombrowicz rappelle l'accueil humiliant qu'a reçu en Pologne son premier livre *Mémoires de la période d'immaturité* : « Espérons que Gombrowicz deviendra plus sérieux avec l'âge ! raillait la critique, Gombrowicz a eu raison de souligner dans le titre son immaturité... déformations, éreintements, moqueries. » « C'était, raconte Gombrowicz, comme si on m'avait dansé sur le visage ! J'ai battu en retraite, abasourdi, effrayé. »

Contrairement à cette idée de grandeur que cultivait le jeune Gombrowicz auteur d'une monographie sur « l'illustrissima familia Gombrowici », la littérature n'exonérerait pas Gombrowicz de l'expérience traumatisante de la honte. C'est de cette expérience que va jaillir son œuvre majeure ; « forme-énergie plutôt que forme-convention », comme il l'écrivait ; ce fut *Ferdydurke*, un voyage au fond de l'humiliation. Reprenant à son compte l'immaturation qu'on lui reprochait, il élevait cette immaturité au rang d'un paradoxe existentiel. « Nous professons en public la Beauté, le Bien, la Vérité mais en privé nous cultivons une culture minable, inférieure, mineure. Dans notre for intérieur nous n'arrivons guère à la hauteur de notre propre culture : nous ne sommes en profondeur que de sempiternels blancs-beccs. »

Gombrowicz s'engageait dans une réflexion qui n'allait pas cesser de s'élargir : après le combat ferdydurkien contre la Fiction de la Maturité, il allait passer au crible de son analyse existentielle, la Nation, la Poésie, l'Histoire, « toute forme qui cesse d'être le costume confortable de l'homme pour se transformer en une carapace pesante et rigide. »

Ni convulsif, ni explosif comme l'avait proclamé les surréalistes, la beauté affirme Gombrowicz, est compromettante. « Tout art en général frôle la défaite, le ridicule, l'humiliation » ; ce n'est évidemment pas l'art en soi que Gombrowicz dénonce mais la relation figée, dévitalisée, rituelle que nous entretenons avec elle. L'art ne manque jamais de fidèles, il souffre d'un excès d'idolâtrie. Loin d'éclairer l'expérience, l'art coupé de toute expérience se développe aux dépens d'elle, l'entravant, l'humiliant. A l'institution de l'art, avec ses protocoles figés, ses circuits de légitimation, ses rites qui font de l'expérience artistique une célébration, Gombrowicz oppose une relation plus intime, vraie : « La Venus de Milo, les Apollons, le Parthénon, la Sixtine et toutes les fugues de Bach, je les donnais pour une seule et triviale plaisanterie, prononcée par des lèvres fraternisant avec l'aviissement, des lèvres avilissantes ». Suprême pudeur de Gombrowicz. Pudeur ultime de l'infamie. Lorsque la forme a tout compromis, la seule chose à sauver c'est l'infamie. « La tâche de l'artiste n'est-elle pas de trans-

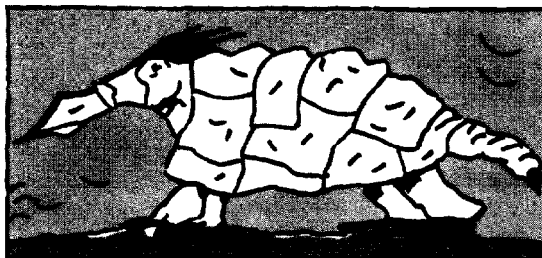
former l'indélicatesse en délicatesse, l'indécence en décence ? »

Cette intimité avec l'infamie rapproche Gombrowicz de Genet plutôt que de Sartre : Gombrowicz ou la recherche d'une forme nouvelle. Une forme, qui aurait rétabli des liens vitaux avec l'expérience, *une forme doublée de honte*, celle qui allie la beauté à la laideur, « une beauté déglinguée, une beauté pour ainsi dire sale, inférieure et persécutée... »

Gombrowicz ne se propose rien de moins que de refonder notre expérience de l'art sur une relation nouvelle entre la forme et la honte. Sa conception de l'homme en lutte avec une forme qu'il se crée pour une part et qu'on lui impose

pour une autre, offre un cadre nouveau au problème de la « Fama » du romancier. « Au fond je suis esclave de ce Gombrowicz chose complètement terminée. Fatale situation ! Je pense aussi à des nouvelles sortes de banqueroutes et de défaites... » Gombrowicz s'inscrit dans cette histoire du roman qui n'est qu'une suite grotesque d'échecs, de grandiloquence humiliée, de prétention bafouée à la gloire. Après Cervantes et avant Rushdie, il nous rappelle ce paradoxe constant : la honte est au romancier ce que la gloire est au poète. La légende du roman, c'est l'Infamie. □

(1) Les phrases citées sont extraites des *Souvenirs de Pologne* et du *Journal Tome II* (1957-1960).



Contre l'esprit de Versailles

PAR PHILIPPE BARTHELET*

En fait, être français, c'est prendre en considération autre chose que la France : Gombrowicz aurait pu soutenir de la même façon qu'être écrivain, c'est prendre en considération autre chose que la littérature. Cette sentence, que Dominique de Roux donna pour épigraphe à son *Cinquième Empire*, est le plus parfait résumé de ce qu'on peut appeler l'attitude gombrowiczienne, indissociablement art de penser et art de vivre, et s'il y est question de la France, la rencontre n'en tient pas seulement aux circonstances ou hasards d'une biographie. Ce que le Polonais volant priait d'abord dans le génie français, c'est « cette élasticité... cette disponibilité innocente à la Montaigne, à la Rimbaud » (1), cette distance et cette ironie à l'égard

de ses propres œuvres et, par-dessus tout, « le plaisir aristocratique de déplaire ».

Une ironie et une distance toujours menacées et qu'il faut maintenir, ou retrouver, contre l'empire même des œuvres et la tendance naturelle de la culture à la pétrification : ce que Gombrowicz appelle « l'esprit de Versailles », ambigu et périlleux à la mesure de la richesse qu'il manifeste : « Versailles, c'est une forme de beauté, sans aucun doute, mais bien suspecte. Elle frôle le ridicule et la laideur, par cela même qu'elle est artificielle et raffinée » (2). La Bastille, que Dominique de Roux lui objecte, n'est encore pour lui que Versailles, côté office et salle de classe : « La Bastille... c'est très bien quand on lit et quand on assassine, mais c'est mauvais quand on déclame et quand on raisonne » (2). C'est de fait une autre version, à la pédagogie plus agressive, de « l'esprit cartésien » : « des raisonnements, des discours, des phrases ». Rien de tout cela ne permet une révolution véritable, laquelle doit passer par une rupture avec les formes vides et les paroles gelées. « Libérez-vous de la forme... Cessez

* Chroniqueur à France-Culture. Vient de publier *L'Etrangleur de perroquets*, éd. Critérior.

de vous identifier à ce qui vous définit » : cet appel de *Ferdydurke* deviendra le leitmotiv de toute une œuvre. Il s'agit pour Gombrowicz d'« attaquer toute forme qui cesse d'être le costume confortable de l'homme, pour se transformer en une carapace pesante et rigide » (2). Le « drame de la forme » qui ne cessera de l'obséder, c'est le drame de l'homme coupé de l'univers et par là de lui-même par l'accumulation de ses propres créations. Ne pas se laisser déformer par les formes, déjouer les structures afin de retrouver le réel et « la fraîcheur de nos sources » — telle est la condition première de survie au milieu d'une « culture de plus en plus mécanisée » — la culture n'étant peut-être d'ailleurs que l'autre nom de cette mécanisation des formes — qui pousse au surenchérissement dans l'artifice : le poète sera toujours plus poète, le peintre toujours plus peintre, le génie toujours plus génie. Conventions asphyxiantes, impostures qui aiguissent la plume de Gombrowicz : *Contre les poètes*, *Contre la peinture* (3), *Sur Dante* (2) feront scandale pour autant qu'ils tâchaient d'en finir avec un langage imposé.

La révolte de Gombrowicz est dirigée « contre la docilité et la modestie des enfants sages » (1). Il rejette les formes « dégradantes, humiliantes pour l'individu » afin de pouvoir « pénétrer sur ce terrain où la parole devient incisive » (1) — c'est-à-dire au fond où la littérature redevient possible. C'est en France que, selon lui, la « crise de la forme » se fait sentir de la façon « la plus criarde et la plus irritante » (1). « L'esprit de Versailles » est prompt à tout étouffer. « La France demeure vivante tant que son besoin de la forme est contrebalancé par une méfiance égale envers la forme » (1). Mais il semble bien qu'aujourd'hui la balance ne soit plus égale. De même que Descartes s'est laissé prendre par « l'esprit cartésien », Gombrowicz cite Sartre, « cet éminent Français » qui lui aussi aurait trahi l'élan initial de sa recherche philosophique pour s'asservir aux formes établies — de même que Proust, dont le génie demeure prisonnier d'un code social. Il décrit enfin le surréalisme comme un grand effort pour se libérer des formes mortes, mais un effort « corrompu par l'intellect », aussitôt formalisé et par là sans lendemain, si ce n'est les quelques soubresauts d'une littérature théorique dont Gombrowicz disait

qu'elle pourrait tout aussi bien ne pas exister. Une certaine destruction des formes au moyen de l'intellect s'avère une forme pire, cette fois d'une définitive stérilité. C'est pourquoi, dans le négatif, l'esprit de Versailles trouve son comble dans l'esprit de la Bastille. La véritable délivrance ne viendra que de l'ironie, de l'utilisation parodique des formes attaquées : « assumer le raffinement et l'artifice par la légèreté et retrouver par là le

naturel » (1). Si l'on y voit un paradoxe, c'est celui de tout art, de toute littérature de nos jours. « La maturité plus grande qu'autrefois exigée de l'homme aujourd'hui » (2) se fortifiera par l'éloge de l'immaturité — tout le dessein de Gombrowicz. □

(1) *Testament*, entretiens avec Dominique de Roux (éd. Belfond, 1991).

(2) *Contre les poètes*, (éd. Complexe, 1988) où figure aussi *Sur Dante*.

(3) *Contre la peinture*, in *Exil* n° 2 (hiver 1974).



Un rire charnel et ambigu

PAR LU BA JURGENSON*

Comme le grand méchant loup souffle sur la maison en paille du petit cochon, sur toute l'œuvre de Gombrowicz souffle un rire charnel et ambigu, prolongement du corps humain, dont il est en quelque sorte le paysage sonore, l'aura tremblotante. Il est la béquille des personnages, sans laquelle ils ne pourraient faire un pas. Il passe, comète enlisée dont on ne voit jamais la queue, immergée dans des régions obscures, moqueuses. Au-dessus de chaque texte, flotte imperceptiblement une raillerie retenue, brumeuse, un rictus empoisonné, amusement de l'enfant qui a déchiqueté un jouet, du sadique qui a déchiqueté un corps, de l'écrivain qui a fait éclater les parois d'un texte en chair et en os. Le rire naît du ventre, et il retourne au ventre. « C'est alors qu'un obus arrive, éclate, explose, coupe les deux jambes du uhlan Kacperski, lui déchire le ventre ; cet homme perd d'abord l'esprit (...), et le moment d'après il explose à son tour, mais d'hilarité, il éclate, mais de rire ! Il se

tient le ventre, son sang jaillit comme une source, et il se met à piailler, à piailler pendant de longues minutes : un fausset humoristique, hystérique, burlesque, hurlant ! Quel rire contagieux ! ».

Contagieux, passant d'un conte à l'autre, changeant de signification, et pourtant toujours le même, accompagnant les orifices du corps, montrés ou suggérés, s'ouvrant sur des espaces d'insolence, — ce corps qu'on trifouille, par exemple, dans « le festin chez la comtesse Fritouille » —, le rire est ponctué de couleurs criardes, d'éclaboussures de sang, d'escarpins vernis, il est cannibale par excellence ! On sert du chou-fleur, car le vendredi il faut manger maigre, mais qu'est-ce d'autre qu'une tête d'enfant, d'où le goût raffiné de ce légume, que seuls les initiés peuvent percevoir : car comme le rire naît dans le ventre, le goût, lui, naît dans l'âme. Qui sait où s'arrête le ventre et où commence l'âme (comment ne pas songer ici à ce que Tsvetaïeva dit de Pouchkine : le vrai poète commence et finit par le ventre, c'est là que la balle l'a atteint.) N'est-ce pas le mélange des deux, l'union de la mastication et du sentiment, qui provoque l'irrésistible rire de Gombrowicz ? « Oui, oui, tous trois se retenaient encore pour ne pas crever de rire en

* Auteur du roman *Le soldat de papier* (éd. Albin Michel, 1989). Publié ce mois *Soljénitsyne et le destin russe* (éd. Albin Michel).

voyant que je n'avais pas saisi le goût du chou-fleur, que pour moi ce chou-fleur n'avait été qu'un simple légume, que j'avais ainsi montré une sainte innocence et un pitoyable esprit petit-bourgeois en ne me délectant pas du chou-fleur comme il convenait : ils se retenaient pour ne pas crever de rire, mais ils se préparaient à éclater, pour peu que je trahisse les émotions qui m'assaillaient. Oui, ils ignoraient, ils ne voyaient rien, mais en même temps, de façon détournée, par les différentes parties aristocratiques de leur corps, par leur pied, leur petite oreille, leur cou, ils essayaient de faire sauter le sceau du secret ».

Le rire jaune ou rouge sang, ou couleur d'ombre dans « Virginité » : le sourire du coude de la jeune fille et celui, forcé, qu'elle adresse à l'homme lui jetant la pierre, le rire comme dernier recours face à l'insoutenable éclatement de la nature humaine, puisant du plaisir dans la dou-

leur d'autrui. Et aussi, les allées enfantines de la honte, les imbroglios imaginaires qui éclosent dans le langage, acquièrent de la chair et finissent dans la boue, comme un os rongé par les chiens, auquel mordent avec délice les dents de la fiancée pure. La honte comme sentiment intime de soi, qui colle à l'homme comme une mouche au plafond, traverse tous les contes de Gombrowicz : la honte de ne pas être un aristocrate, ou un Polonais, ou un aristocrate polonais, celle d'aimer les bonnes aux gros mollets, d'avoir un roi vénal, la honte d'avoir honte, les gargarissements du ventre, le rictus, le frisson. Tel le son d'une cloche qui annonce la venue d'un lépreux, le rire peut être le dernier rempart avant le fait pur et insupportable de l'être, avant le scandale que constitue l'homme avec sa peau moite, ses organes, son agitation inutile, et son âme qui suinte l'horreur, reflet déformé de choses innommables. □



L'art de déplaire

PAR MICHEL NURIDSANY*

Trop de bien-pensants et trop de consensus. Trop de musées qu'il faut remplir et trop de centres où l'art moderne se rue comme une vermine arrogante et avide. Trop d'expositions partout, de foires et de biennales où l'on assiste, navré, au sacre de toutes les médiocrités prêtes à lécher tout ce qu'il y a de léchable. Oui. La société de consommation a gangréné le marché de l'art, les institutions, l'histoire de l'art et, ce qui est plus grave, l'art lui-même. La peinture est devenue un produit, valeur d'échange.

Trop de livres aussi sur les tables des li-

braires. Inutiles le plus souvent. Décoratifs dans le meilleur des cas. Livres moyens pour lecteurs moyens et critiques moyens. Produits du consensus mou. Moins d'argent ici que dans l'art, moins d'enjeux économiques. Rien de ces énormes masses d'argent flottantes (celui de la drogue notamment) que gère la mafia et qui, dit-on, pourrait renflouer des clubs de foot en perdition ou qui viennent se blanchir depuis longtemps déjà dans l'art contemporain. C'est ce que la littérature ne compte presque plus. Buren, Boltanski, Lavier, Sarkis sont connus, voire célèbres à Düsseldorf, New York, Los Angeles, Tokyo. Partout. Qui a entendu parler de Jean-Pierre Céton, d'Eugène Savitzkaya qui, d'une certaine façon, peuvent leur être comparés, dans ces mêmes lieux où se font les réputations ?

Tous artistes, c'était une des revendications de Mai 68. Aujourd'hui c'est fait. Les designers ? Artistes ! Les coiffeurs ?

Artistes ! Les cuisiniers ? Artistes ! L'utopie généreuse a fait long feu. Les marchands ont repris le slogan et imposent leur loi. Commode, facile et rentable : si c'est de l'art ça vaut plus cher. Suffit d'esthétiser tout le champ du social. Qui sera contre ? L'artiste. Gombrowicz.

Les rares Gombrowicz d'aujourd'hui qu'horripilent ces opérations de promotion-vente que sont devenues les émissions télévisées dites littéraires avec leurs Drucker et leurs *talk shows*, où l'écrivain, laminé, doux comme un agneau, doit dire tout le bien qu'il pense des autres invités sous peine de voir ses ventes chuter d'un coup. Et le plus désolant c'est qu'à force d'être obligé à cet exercice lamentable il en pense du bien, réellement...

Langue de bois oblige. L'écrivain-vedette à l'heure de la communication vit comme le faisaient les écrivains officiels dans les pays du mensonge déconcertant. L'ivrogne, le râleur, le provocateur même sont tolérés à condition qu'ils restent dans leur rôle bien balisé, répertorié : l'image du râleur, l'image de l'ivrogne, l'image du provocateur. Suffit.

Gombrowicz est irréductible à une image. 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 en porte-à-faux, toujours en contradiction.

Ne raconte-t-il pas que lorsqu'il rencontra Witkiewicz, « dégénéré et fou » et génial et dadaïste et morphinomane, il laissa l'autre pantois dans son numéro d'allumé trop prévisible en lui déclarant froidement que ce qu'il disait était « inconvenant ». Et l'on sent qu'en racontant cela Gombrowicz jubile et pouffe. Peut-on être plus inapproprié ? Peut-on être en même temps plus profondément exact et vrai ?

Façon d'être soi, toujours, quoi qu'il arrive. Nécessairement. Le tome I du *Journal*, publié par Bourgois, ne s'ouvre-t-il pas par ce très significatif « Lundi : moi, Mardi : moi, Mercredi : moi, Jeudi : moi ». Même si le moi fluctue, s'ébroue dans des vérités passablement contradictoires, qu'importe.

* Critique d'art, critique littéraire. Dirige la collection « Bibliothèque contemporaine » aux éditions Critérian.

Gombrowicz toujours est vrai et un peu plus que vrai, comme l'est tout écrivain véritable affronté à l'innommable. Comme Dostoïevski et quelques rares aventuriers de l'être et de l'âme, Gombrowicz s'immole à la passion extrême de la vérité, fût-elle déplaisante — surtout si elle est déplaisante —, il s'enfonce dans des abîmes jusqu'aux confins extrêmes du pénible, avouant l'inavouable. Il met à nu les plaies et les gratte, les avive. Jusqu'au cri qui libère de la contrainte observée et du secret.

Dans le tome III du *Journal*, parlant de Schulz comme on aimerait que tout grand écrivain parle de tout autre grand écrivain — c'est-à-dire sans aucune complaisance —, avec une exactitude redoutable ne dit-il pas : « Quant à la question, plus grave, de la morale, je vous dirais très sincèrement que pour des raisons morales, justement, je ne peux pas écrire autre chose, car si je passais sous silence certaines circonstances, je donnerais une idée fautive de l'ensemble de la situation qui s'était créée entre nous — ce qui est un péché impardonnable pour un écrivain qui doit avoir pour devise de se tenir le plus près possible de la vérité. Peut-être dans ce cas vaudrait-il mieux ne rien écrire du tout sur les rapports entre Schulz et moi et moi et Schulz — mais une telle abdication est-elle vraiment recommandable ? Les sujets scabreux sont bons pour faire fuir les vieilles filles, mais pas les écrivains ».

Déplaisant, Gombrowicz l'était presque par devoir. Devoir envers soi-même, bien sûr, le seul qui importe à l'artiste. Déplaisant pour maintenir l'œuvre et lui-même dans l'insécurité nécessaire. La louange est si confortable, si confortable le consensus.

Façon de jeter le trouble dans l'ordre trop convenu du monde. L'art n'est pas affaire de certitudes. Gombrowicz nous le rappelle — et avec quelle constance ! et avec quel mordant ! — si nous étions tentés de l'oublier. L'art déstabilise les choses admises, se risque dans l'inconnu déconcertant. Perdurent les œuvres qui ont la capacité à demeurer ouvertes à jamais.

Attention à l'hagiographie. Si Gombrowicz est vivant aujourd'hui n'est-ce pas d'abord parce que son œuvre, déplaisante, mal léchée, triste encore, garde intact son pouvoir d'inquiéter l'être et de le scandaliser ? □

Lignes de vie

Lecture des deux derniers romans de Gombrowicz, *La Pornographie* et *Cosmos*.
Du monde comme théâtre des pulsions.

PAR RAYMOND BELLOUR

Ya-t-il un rapport tangible, formulable, entre *Pornographie* et *Cosmos*, l'avant-dernier et le dernier roman de Gombrowicz, dont les deux phrases inaugurales s'étagent, à cinq ans de distance, laissant pressentir un écart, un supplément possible : « Je vous conterai une autre de mes aventures et, sans doute, la plus fatale » ; « Je vous raconterai une autre aventure plus étonnante... » ? Autrement dit : comment ce qui était le plus fatal est-il devenu le plus étonnant ?

Dans chacun des récits, le narrateur, Witold (« Moi, écrivain polonais, moi, Gombrowicz » (P 51) (1) a son alter ego, son double, avec lequel il fait équipe, dans une étrange réciprocité, sans complaisance ni tendresse, qui suppose une sorte de conscience, flottante et hallucinée : elle appartient autant au récit qu'au(x) héros, et impulse l'action jusque dans ses extrêmes conséquences (« Quel admirable système de miroirs : il se réfléchissait en moi, moi en lui, et ainsi, tissant chacun des rêves pour le compte de l'autre, nous en arrivions à formuler des intentions qu'aucun de nous n'aurait osé reconnaître pour siennes ». (P 90-91). Mais le même n'est pas pareil au même, et la façon dont Gombrowicz, d'un roman l'autre, gère les relations du narrateur et de son double est un indice des transformations qui ont pu affecter la proposition la plus simple et pourtant la plus miroitante de son œuvre : « Je » a la vie dure » (2).

Pour *La Pornographie*, c'est net, et Gombrowicz l'affirme avec son tranchant ordinaire dans sa brève préface : tout s'agence autour du conflit entre l'immaturation et la forme. D'un côté la jeunesse, de l'autre l'âge adulte. Et entre eux l'in-

commensurable. Il y a chez l'adulte une fascination brutale, excessive, béante, bref indialectisable, pour le corps, l'inconscience qu'il n'a plus. Cette passion fourmille de calculs : la force de l'âge est de donner forme à la jeunesse attirée, même si elle l'ignore, par une maîtrise qui lui est étrangère. Mais la violence qui surgit de cette imposition est telle, et l'amour de l'immaturation si vif, que l'adulte est capté par la force qu'il développe chez (la fille) et (le garçon). Ce système de parenthèses est le trait visible dont Gombrowicz se sert pour scander cette force en désignant les deux adolescents, Henia et Karol, que Witold et Frédéric amènent à se désirer, et à tuer à leur place — suivant un contrat dont l'exécution les rassemble un instant, tous quatre, à travers un sourire final, comme en-deçà de leur déférence. Il s'agit ainsi d'une force encore informe, et pourtant prenant forme, dans une sorte de suspension effrayante, à la faveur de la soumission que montre l'adulte envers une puissance (sexuelle, gestuelle, événementielle) qu'il conduit vers son expression — ne serait-ce que pour pouvoir, aussi, la penser et la raconter.

Cette tension, poussée à vif, fait de *La Pornographie* un livre unique, tendu sur le fil du rasoir. Il invite chacun, selon son âge et sa force, à se situer sur une échelle dont chaque barreau est piégé, puisque tout ne tient qu'aux retournements et aux points de contact entre deux ordres inconciliables. C'est là le plus fatal. Mais le plus étonnant pourrait être que ces ordres finissent par s'interpréter de façon telle que les lignes de force et de désir qui s'en dégagent deviennent la condition organique d'un ordre du chaos. Un ordre d'autant plus ordonné que sa dérive garantit la virtualité d'un monde — la réalité du monde même conçu indissolublement

comme théâtre des pulsions et mouvement d'une conscience destinée à croire à sa propre survie. C'est le programme de *Cosmos*, un des plus grands récits de ce siècle. Il se tient quelque part à la lisière entre Joyce et Musil, Kafka et Beckett ou Michaux : là où, du livre-somme au fragment, se fait entendre l'exigence épique impliquée par son titre, qu'annonce une des plus belles pages de *La Pornographie*.

« L'église n'était plus une église. L'espace y avait fait irruption mais un espace cosmique déjà et noir, et cela ne se passait même plus sur terre, ou plutôt la terre se transforma en une planète suspendue dans le vide de l'univers, le cosmos fit sentir sa présence toute proche, nous étions en plein dedans. Au point que la lumière vacillante des cierges et même la lumière du jour, qui nous parvenait à travers les vitraux, devinrent noires comme de l'encre. Nous n'étions donc plus à l'église, ni dans ce village, ni sur la terre, mais — conformément à la réalité, ou, conformément à la vérité — quelque part dans le cosmos, suspendus avec nos cierges et notre lumière et c'est là-bas, dans l'espace infini, que nous manigancions ces choses étranges avec nous et entre nous, semblables à des singes qui grimeraient dans le vide. C'était là un jeu bien particulier, quelque part dans les galaxies, une provocation humaine dans les ténèbres, l'exécution de curieux mouvements et d'étranges grimaces dans le vide. Cette noyade dans l'espace s'accompagnait pourtant d'une extraordinaire résurgence du concret, nous étions dans le cosmos, mais comme quelque chose d'irréremédiablement donné, de déterminé dans les moindres détails. »

Là encore (dans les « quelques extraits de mon journal au sujet de *Cosmos* », qui font office de préface), Gombrovicz est d'une clarté frappante, décapante. « Il y a dans la conscience, nous dit-il, quelque chose qui en fait un piège pour elle-même ». Si on aperçoit un objet une fois, dans un contexte défini par son usage, cela ne tire pas à conséquence. Mais si on y revient, sans raison apparente, c'est alors que tout grippe. Cet objet devient signe, chargé d'un sens virtuel ; il glisse ainsi du phénomène à l'obsession. Il fixe une direction, instaure un ordre, une forme. Il devient un des éléments constitutifs de la réalité, « dans son essence, obsessionnelle », formée d'autant de si-

gnes-pièges qu'une violence obscure impose à la conscience. *Cosmos*, ce « roman policier normal, quoiqu'un peu *rugueux* », que Gombrovicz aime appeler « un roman sur la formation de la réalité », est ainsi une enquête ouverte, de façon faussement aléatoire, à partir d'une succession de signes peu à peu déployés selon autant de cercles concentriques. Ces signes ont pour caractère d'être des anomalies ; ils sont à l'origine très éloignés l'un de l'autre. De sorte qu'en les rapprochant, comme malgré lui, le narrateur postule un ordre, suppose une « *totalité* » dont ils seraient garants. Mais le narrateur intervient lui-même dans cette réalité qu'il construit. Passant de l'interprétation à l'acte, il devient doublement créateur de signes. Il nous fait aussi bien comprendre que ces signes sont tous également « vrais », quels que soient chaque fois leur efficacité et leur degré de vérité. Car ils sont tous autant d'éléments du désordre trouble et puissant que Witold flanqué de son camarade Fuchs partage, de façon manifeste ou équivoque, avec la petite communauté dont ils deviennent membres, le temps que son récit ait lieu.

Il n'est pas question de (vraiment) le raconter. Gombrovicz nous en dissuade. D'abord parce que son narrateur ne peut pas « raconter cela... cette histoire. » Parce qu'il la « raconte *après coup* » (C 41). Alors qu'il faudrait se tenir toujours en-deçà, dans « le bourdonnement de l'esprit qui naît », dans un contact immédiat avec le chaos, avant que l'ordre et la forme ne s'en rendent maîtres. Ensuite parce que cette histoire est « dégoûtante, vaguement anormale comme le produit d'une fausse couche ». (C 67) Enfin parce qu'on n'est même pas sûr qu'il s'agisse d'une histoire (« On hésite à appeler « histoire » une telle... accumulation et dissolution... continue... d'éléments » (C 203). Et pourtant c'est bien tout cela que Gombrovicz charge son narrateur de transformer « malgré tout en une histoire lisible » (C 207).

Elle l'est, magnifiquement. Elle n'est même que cela : le tracé minutieux d'une lecture. Un récit policier affinant son suspense, même si le secret en paraît dérisoire, change d'objet, se subdivise et se dissout ou reste en suspens, frappé d'une clarté opaque. Witold et Fuchs arrivent

donc dans un village, dans la campagne polonaise, dans une pension de famille. La famille Wojtis compte cinq membres : Léon, le père, Bouboule, la mère, Léna, la fille, Lucien, qu'elle vient d'épouser, et Catherette, la servante. Premiers signes : un moineau pendu à un arbuste par un fil de fer ; et la bouche de Catherette (« comme trop fendue d'un côté, et allongée ainsi imperceptiblement, d'un millimètre, sa lèvre supérieure débordait, fuyant en avant ou glissant presque à la façon d'un reptile » (C 17), qui attire aussitôt à elle, pour Witold, la bouche de Léna (dont il a d'abord entrevu la jambe mal posée sur un lit métallique). Il y a aussi les mains, disposées sur la table : mains de Léna, de Lucien, puis de Léon, qui autorisent toutes les suppositions. Il y a encore un poulet pendu, et un rateau ou une flèche dessinée au plafond. Cette flèche conduit dans le jardin à un bout de bois pendu au bout d'un fil de laine (« une minuscule baguette de deux centimètres ») et à un timon orienté tel une autre flèche vers la chambre de Catherette. Puis, de là, dans cette chambre, à partir de cette chambre visitée par les deux complices, on glisse à une profusion de signes : toutes ces choses implantées, l'aiguille au milieu de la table, la plume sergent-major dans l'écorce d'un citron, la lime dans une boîte en carton, et deux agrafes encore enfoncées de même ; un marteau sous la main de Witold, des coups violents frappés par Bouboule sur une souche ou un billot avec un marteau ou une hache, et les coups soudain assésés par Witold contre la porte de la chambre de Léna, qui restent sans réponse, le conduisent de la porte vers la fenêtre pour voir enfin Léna, la voir avec Lucien, et le voir montrer à Léna une théière.

« Je m'attendais à tout. Mais pas à une théière. La goutte d'eau qui fait déborder le vase. Quand c'est trop, c'est trop. Il existe une espèce d'excès dans la réalité, dont le grossissement devient insupportable. Après tant d'objets que je n'aurais même pas pu tous énumérer, après les clous, la grenouille, le moineau, le bout de bois, le timon, la plume, l'écorce, le carton, etc., et la cheminée, le bouchon, le trait, la gouttière, la main, les poignées, etc., etc., mottes, treillis, lit, fil de fer, cailloux, cure-dents, poulet, boutons, golfes, îles, aiguille, et *caetera et caetera et caetera*, à satiété, à n'en plus pouvoir,

Illustration de Nicolas Barthelemy pour *La Pornographie*.

c'était maintenant cette théière, venue comme un cheveu sur la soupe, comme la cinquième roue d'une charrette, à titre spécial, gratis, richesse, luxe du chaos.» (C88-89). Et c'est cette théière saisie par Lucien, mêlée à la vision de Léna soudain dénudée mais ravie au regard par la lumière qui s'éteint, cette théière qui conduit, elle aussi, vers le chat de Léna qu'en un instant Witold étrangle et, ne sachant qu'en faire, pend à un crochet.» Il pendit là, comme pendaient le moineau et le bout de bois, pour compléter la série.» (C91).

On voit que ce récit, qui parvient là à son premier sommet, procède par suppositions, raisonnements, récapitulations, qui précipitent ses actions. Rien n'arrête son foisonnement d'hypothèses qui sont la plupart du temps sans issue, si ce n'est qu'elles participent du flux dans lequel se découpent des ensembles plus consistants, qui semblent soudain immobiliser un mouvement perpétuel. Ce sont les

“Il y a dans la conscience, nous dit Gombrowicz, quelque chose qui en fait un piège pour elle-même.”



groupes ou séries, immergés dans le flux (comme on le voit dans la fureur rétroactive provoquée par l'apparition de la théière). Ils sont prélevés sur les éléments discontinus emportés dans le flux, ils s'imposent, le coupent, le suspendent, par des mots-images associés et martelés, soudés les uns aux autres, faisant chaîne. Ainsi les deux triangles qui dominent ce premier pan du récit: le triangle moineau-bouche (de Catherette)-bouche (de Léna); et le triangle moineau-bout de bois-chat. Ils s'associent eux-mêmes, évidemment, dans un ensemble plus large mais aussi plus énigmatique qui devient à

l'image d'une totalité virtuelle dont il pourrait être l'émanation et vers laquelle la pensée le reconduit sans cesse. Si ce n'est que le sens qui semble ainsi surgir n'est jamais garanti par rien, pas plus par un quelconque point de vue externe capable d'en répondre que par un terme intérieur susceptible d'en fonder la logique.

On connaît la boutade fière et sérieuse par laquelle Gombrowicz, en pleine aura structuraliste, choisit de se situer dans le paysage intellectuel français: «J'ai inventé le structuralisme avant tout le monde!» (3). Il visait ainsi la conscience de la forme dont il a eu, dès l'avant-guerre et *Ferdydurke*, une vision très définie. Elle lui a permis de ne jamais céder au replâtrage humaniste qu'il reprochait si fort aux existentialistes, et en particulier à Sartre dont il s'est pourtant toujours senti si proche. Le type de conscience et d'expérience propre aux héros de Gombrowicz est en effet pour une part assimilable à ceux de l'existentialisme; si ce n'est qu'il n'y a pour eux, entre l'affect qui les dévore, comme de l'intérieur, et la forme qui les modèle, comme de l'extérieur, aucune place propre pour une conscience suffisamment pleine d'elle-même, que ce soit au nom de sa liberté (et des valeurs qui s'y accrochent) ou même d'un tragique de l'absurde, toujours dotés en fin de compte d'une sorte de transcendance. La conscience, chez Gombrowicz, si fondamentale soit-elle, n'est qu'un état de transition et de débat entre des forces et des formes. En ce sens, Gombrowicz aurait bien, comme il dit, inventé le structuralisme, si l'extraordinaire machinerie dont *Cosmos* est l'aboutissement était en rien soumise à la logique de «la case vide» qu'en cette même année 1967 Gilles Deleuze reconnaissait comme critère ultime du structuralisme (4). Il désignait ainsi «l'objet = X» (le phallus chez Lacan, le «mana» chez Lévi-Strauss), «perpétuum mobile» ou objet en défaut, garant du symbolique, par lequel le sens prend effet et circule dans la structure. Au risque (c'est moi qui l'ajoute) d'un effet de transcendance inverse à celui de l'existentialisme, plus objectif que subjectif, ou faisant du sujet un effet de structure, ce qui revient au même. Alors que la pensée de Gombrowicz, éminemment sérieuse et formaliste comme l'est tout structuralisme, est en même temps animée d'une pure immanence qui ne permet en rien de

la fixer autour d'un quelconque modèle de son fonctionnement. Son structuralisme serait en ce sens bien plus proche du structuralisme dévoyé qui fait le fond du génie de Deleuze : structuralisme plus de forme que de contenu, si on peut dire, dans lesquels les groupes et les séries circulent par attraction mutuelle, dans une sorte de dérive acentrée, et dont les éléments différentiels sont autant de positivities, de possibilités que ne régit aucune loi interne autre que celle de leur propre avancée. C'est là ce que Gombrowicz tend au sujet conscient-désirant qui tisse son roman. Un Sujet immanent : tel est bien le paradoxe d'un récit policier dans lequel la recherche du secret (qui a pendu le moineau ? le bout de bois ? qui a pendu le chat ?) s'efface au profit du désir que l'enquête révèle et fait monter entre les personnages.

La singularité de cette enquête est d'être aussi bien collective que strictement privée. D'un côté, elle concerne tous les membres de la communauté : on s'interroge à table sur la pendaison du moineau et sur celle du chat. Et chacun y va de son mot, car ces actes mettent en jeu une collectivité, réduite certes, mais qui tient à l'humanité entière. D'un autre côté, tout cela est l'affaire de Witold et de Fuchs, extérieurs à la communauté qui les reçoit (ils viennent de la ville, étudient ou ont étudié, etc.). Mais très vite, contrairement à ce qui se passait dans *La pornographie*, où Frédéric avait l'ascendant sur Witold, l'entraînait vers sa propre vérité en nouant les fils d'une intrigue destinée à nourrir leur quête commune d'une immaturité essentielle, très vite, dans *Cosmos*, c'est Witold qui prend les devants et devient par rapport à Fuchs le sujet à la fois illuminé et aveuglé par le désir, celui qui voit, pense et agit. Celui qui pourrait être fou. Celui qui raconte et écrit. « Moi seul connaissais le secret des bouches. Nul autre que moi n'était introduit dans l'aventure secrète de la bouche de Léna ». (C203) C'est lui qui tue le chat dans le droit fil de ce désir des bouches, et pourrait devenir à son tour l'objet de l'enquête si elle ne se déplaçait dans le second pan du récit pour mettre face à face deux désirs complémentaires, deux âges de la vie qui se répondent.

Chez Gombrowicz vieillissant, contrairement à ce qui arrive chez d'autres, un extraordinaire désir de vie s'est fait jour.



Léon devient à travers Witold le héros de ce mouvement. Le prétexte en est une excursion en montagne qu'il entreprend avec sa famille et ses hôtes pour célébrer un événement de sa vie passée, lié au lieu où il les entraîne. Ce voyage est dès le départ érotisé par la présence de deux autres couples tout juste mariés, dont les deux femmes sont des amies de Léna. La présence d'un prêtre aux allures louches, ramassé en chemin, favorise un circuit de comparaisons et d'hypothèses qui permet d'étendre à loisir, et de façon tentaculaire, les éléments des séries antérieures. Mais ce circuit se concentre, pour l'essentiel, sur le rapport nouveau, proprement ahurissant, qui s'établit entre Witold et Léon. Le premier découvre ce que le second veut à la fois lui dire et lui cacher : il vient ici célébrer vingt-sept ans plus tard l'anniversaire de la seule « bamboche » de sa vie, avec une cuisinière ; et il a été toute sa vie apôtre discret des menus plaisirs (« vous n'avez pas idée combien, avec ces petits détails, on devient immense » (C167), un onaniste convaincu, un exhibitionniste délicat et impénitent. Il existe ainsi chez Léon toute une micro-politique du plaisir (« être capable, dit-il, de microscopier » C168) qui croise et double la pluralité des agencements dans lesquels Witold se débat avec une fureur élémentaire. Et Léon dévoile à Witold, ainsi, sans plus se soucier du chat quant à lui passé aux oubliettes, qu'il connaît l'excès de sa passion pour Léna (cette passion s'est depuis étendue, si on peut dire, par un volume accru du circuit des bouches et des pendus : Witold introduit ainsi tout à tour sa main dans la bouche du curé vomissant, et dans celle de Lucien qu'il découvre mort dans un bosquet, sans trop s'interroger sur les aspects concrets de cette mort structurellement requise par la loi des séries et celle de son désir pour Léna (au point que ce désir semble de plus en plus donner à la réalité la forme qui en est la plus proche : celle de l'hallucination. « Je voyais Léna. Elle

était délicate ; en dentelle, bouche, moineau, chat, Catherette, Lucien et le prêtre » C217). Enfin la scène ultime entre les deux hommes (entourés d'une collectivité floue) est très violemment renforcée par le fait qu'ils font ensemble usage désormais d'une sorte de langage à la fois parodique, régressif et allégorique, prêté à Léon depuis le début du récit, mais qui triomphe à l'état brut et se trouve chargé d'une directe et très vive expressivité sexuelle. Un mot le résume : « Berg », valant pour tous les actes, toutes les composantes d'un désir sexuel tout-puissant, à la fois précis et flottant, autour de Léon en train de se masturber laborieusement.

« — Benberguelement du bemberg dans le berg ! s'écria-t-il, sur quoi je m'écriai : — Benberguelement du bemberg dans le berg !

Il se calma complètement et l'on n'entendait plus rien, moi je pensai le moineau Léna le bout de bois Léna le chat la bouche le miel la lèvres déviée le mur la motte la raie le doigt Lucien les buissons il pend ils pendent la bouche Léna ici là-bas la théière le chat la clôture le bout de bois la route Lucien le prêtre le mur le chat le bout de bois le moineau le chat Lucien il pend le bout de bois il pend le moineau il pend Léon le chat je vais pendre » (C220).

A la suite de quoi *Cosmos* s'achève en quelques lignes pressées qui ne concluent rien, avec ce sens du rythme halluciné et de l'urgence dont Gombrowicz a le secret. C'est qu'au-delà du désir qui pourrait sembler depuis le début soutenir tout le reste (« il va falloir pendre Léna, (...) car nous étions amoureux l'un de l'autre, elle aussi m'aimait, qui pouvait en douter ? si moi je voulais la tuer, c'est qu'elle, elle devait m'aimer ») (C213-214), bien au-delà de ce désir trop simple, quoique fondamental et torturant, il y a le désir pour n'importe quel homme de pouvoir penser sa propre pensée, sa pensée sexualisée (5). Cela revient à dire : à la fois laisser pleinement surgir et pourtant maîtriser les éléments de la pensée tels que le langage les forme, qui sont notre réalité, psychique et matérielle, dans la mesure où celle-ci est d'emblée perçue, sentie et conceptualisée comme un jeu de formes, inséparables de la dimension d'affect et des forces qui les constituent. Il n'y a ainsi en un sens dans ce récit que le flux, ce qui le coupe et qui, le coupant, le suspend ou

l'accélère, selon des rythmes imprescriptibles. *Cosmos* obéit à deux grands régimes : le raisonnement (avec ses deux formes centrales : le « comme » associatif et le « comme si » virtualisant) et l'événement, d'une évidence, d'une brutalité incontournables. Mais il serait trop facile de croire que l'événement se trouverait ainsi du côté de la vitesse et du continu, et l'argumentation plutôt du côté de ce qui découpe, clôt, immobilise. Chacun des deux régimes est susceptible des deux modes. Et c'est tout le génie de cette écriture unique, de tacticien sauvage, de styliste rivé à la pulsion, que de constamment faire se retourner l'un sur l'autre, dans les mots, ce qu'ils ont en eux-mêmes de puissance d'ordre et de chaos.

Mais que devient donc dans *Cosmos* la question sur laquelle se clôt *La pornographie*, de l'immaturation et de la forme, exprimée par l'opposition irrémédiable entre le jeune et l'adulte ? Il n'y a pas, dans *Cosmos*, de « jeune » au sens propre : Léna et Lucien, tout juste mariés, sont par là déjà presque des adultes ; et Witold et Fuchs ont leur âge, plus ou moins. Witold même, dans sa fureur interne, ne peut être, narrateur et auteur présumé, qu'identifié à la maîtrise dont le livre témoigne, au conflit qui l'anime entre calcul et violence immédiate. Mais surtout, il est essentiel qu'au nom du désir même, de ce qu'il a de plus ludique et d'enfantin, se produise de façon aussi nette une réversibilité entre générations, entre Léon et Witold, comme père et le fils. Si *Cosmos*, proche par tant d'aspects de *La pornographie*, est aussi tellement différent et un livre plus monumental (même si le mot convient mal à sa modestie, à sa trivialité, sa quotidienneté de principe), c'est que tout le conflit est cette fois passé dans la construction et le style. Dans une volonté, épique et cosmique, de reconnaître l'organicité du monde et de l'espèce, jusque dans la dérision la plus noire. C'est que chez Gombrowicz vieillissant, contrairement à ce qui arrive chez d'autres, un extraordinaire désir de vie s'est fait jour, dont on sent la pression dans la respiration des phrases, le choc des mots, la variété étourdissante des cadences, l'énergie sensorielle et intellectuelle insufflée dans chaque élément. Comme si, se libérant de l'asthme dont il souffrait tant, par une phrase de plus en plus libre,

il faisait aussi céder en lui la pression trop cruelle et trop simple de l'écart sans partage entre les âges de la vie.

Il a ainsi pu réunir cette chose unique et difficile, de partager pendant les cinq dernières années de son existence la vie d'une femme très jeune qui aurait pu être sa fille. Dans le beau texte qu'elle a écrit sur leur vie commune, à Vence, Rita Gombrowicz insiste sur la qualité irréductible de vivant de cette femme malade (6). Elle écrit, parlant de « l'amour paternel » qu'il sut lui donner « royalement » : « Avec lui, je suis entrée dans le monde enchanté de la poésie et du jeu, dans l'éden d'une enfance sans fin ». Elle ajoute qu'à ses côtés elle s'est reconnue libre d'exister, d'être, autant qu'on peut l'être, elle-même, tant elle le sentait solidaire de sa propre ré-

volte. « Je suis le centre de l'univers, aimait-il à dire, mais toi aussi ». C'est aussi ce que conte et rend sensible, de façon plus cruelle, le glissement profond qui se produit de *La pornographie* à *Cosmos*. □

(1) Les références à *La Pornographie* (P) sont données dans l'édition Bourgois (1986), celles de *Cosmos* (C) dans l'édition Folio Gallimard (1973).

(2) Gombrowicz, *Varia*, éd. Bourgois, p. 197.

(3) Id. p. 185-197. Entretien imaginaire publié en 1967 par *La Quinzaine littéraire*.

(4) Gilles Deleuze, « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », dans *Histoire de la philosophie*, dirigé par François Châtelet, tome 8, éd. Hachette Littérature, 1973 (mais datée ainsi par Deleuze : « Nous sommes en 1967 »)

(5) « Je ne crois pas à une philosophie non érotique, je ne me fie pas à une pensée déssexualisée » (P 12).

(6) *Gombrowicz en Europe*, 1963-1969, éd. De-noël, 1988.

Cosmos ou l'équipée de l'absurde

Du crime comme l'unique moyen de remédier au chaos des choses et à la prolifération des mots. Enquête sur *Cosmos*.

PAR JEAN-NOËL PANGRAZI*

J'ai découvert Gombrowicz il y a une vingtaine d'années. Ebloui par *Cosmos*, j'avais éprouvé, en le lisant, une sensation de vertige euphorique. Je me souvenais, depuis, d'un climat de sensualité grinçante, d'été corrompu dans une campagne noire de soleil, de promenades-disparitions dans le silence d'une sorte de dimanche minéral. De la brume de cette odyssée du rien, de cette farce métaphysique vibrante d'un humour métallique, continuaient à émerger des images. Les mêmes, toujours, me revenaient à la mémoire : celle d'un moineau suspendu à un fil de fer accroché à la branche d'un arbre. D'une plume sergent-major plantée dans une écorce de citron. D'une flèche

dessinée sur le plafond d'une salle à manger. D'un pique-nique de somnambules sur fond de rochers. Des bouches de deux femmes se rapprochant sans jamais se rejoindre : l'une, glissante, tel un reptile, l'autre, à peine ouverte, virgine. Mais j'avais perdu le centre du livre, son « histoire ». Il n'y en a pas, bien sûr. Juste, comme le dit Gombrowicz, une « accumulation... dissolution continue... D'éléments... ». J'aime autant — en le relisant — cette équipée de l'absurde, ce conte sarcastique toujours en train d'ironiser sur lui-même, de se détruire, et de ressusciter du naufrage de ses épisodes, comme si la vérité semblait aussitôt qu'aperçue. Seuls des gestes, des objets,

* Ecrivain. Dernier roman publié : *Quartiers d'hiver* (éd. Gallimard).

Illustration de Nicolas Barthelemy pour *Cosmos*.

des lieux se reflètent les uns dans les autres, semblent, dans leur halo insolite, suggérer les correspondances qui les lient en secret avant de retourner à leur solitude.

Quoi de commun entre un bout de bois pendu à un fil de laine et le moineau suspendu, là-bas, à un fil de fer ? Entre le pli d'une robe et une éraflure du plâtre ? Une lime à ongles enfoncée dans une petite boîte et un clou dans une paroi juste au-dessus du plancher ? Entre un morceau de savon et la porte d'un jardin ? Rien, que la volonté frénétique du narrateur d'établir une concordance entre eux. Emporté par la fièvre d'une enquête hallucinée, on devient ce déchiffreur de nature morte qui cherche sans cesse quelque chose à lire, s'élance vers des interprétations toujours nouvelles. Il lui suffit d'observer le mur et les planches d'une

Gombrowicz décrit la fatigue même de l'écriture : ces heures harassantes où la pensée court d'une image à l'autre.



cabane : en jaillit un faisceau de combinaisons, si bien que la réalité environnante est contaminée à son tour par la propagation de suppositions, associations, investigations.

Mais la pensée, asphyxiée par la prolifération des tentacules de sens, épuisée par la quête d'une Idée susceptible d'expliquer, de mettre enfin de l'ordre dans le chaos des hypothèses, devient l'otage d'elle-même. Le narrateur se sent « éparpillé », cerné par « l'affaiblissement uni-

versel ». Au fond, en scrutant cette maladie chronique de l'interprétation, ces maléfices d'une complexité endémique, Gombrowicz décrit la fatigue même de l'écriture : ces heures harassantes où elle s'apprête à naître, où la pensée, dans une surexcitation désemparée, une battue affolée de sens, court d'une image à l'autre, d'un mot à l'autre sans réussir à découvrir une Forme, à se fixer dans une phrase. C'est cette jubilation douloureuse à se laisser entraîner par l'infini des combinaisons des mots et des voyelles, cette impuissance nerveuse à se concentrer sur un seul élément, à formuler un énoncé stable qu'évoque Gombrowicz. « Si le flux pouvait s'interrompre une fois... » dit le narrateur de *Cosmos*. Il aspire à une récréation de l'esprit, à un état de vacance, d'apesanteur et croit trouver un répit cosmique en contemplant le bleu rêvé du ciel, le bouillonnement du vert dans un bois, le glissement dans la nuit d'été de la lune immaculée, la paix du vol d'un oiseau, ce « point royal » dans les hauteurs du ciel. L'écrivain voudrait de même — pour se délivrer de la jonglerie désespérée des mots qui ne parviennent pas à s'ajuster — aller vers le désert de la pensée où ils s'évanouissent, où s'éteint la quête de l'expression. Mais cette échappée vers le vide n'est qu'un leurre, elle est aussitôt rattrapée par le harcèlement du verbe.

Seule, peut-être, l'action permet de se soustraire à l'encercllement des déductions, des intuitions ou des doutes paniques. L'action, c'est-à-dire dans *Cosmos*, le crime. Le narrateur éprouve une sorte de béatitude, de soulagement ahuri en regardant le chat qu'il vient de pendre à la branche d'un arbre. Cette trêve assassine, dans laquelle il puise une volupté sombre, n'est qu'une illusion. Aussitôt s'ébranle la machinerie de la culpabilité, des interrogations angoissées sur les motifs qui l'ont conduit à commettre cet acte de rébellion contre lui-même. On ne peut pas contenir la « foule agenouillée » des causes, s'extraire du monde. Il y aura toujours les ombres des sentiments et des remords mêlés qui afflueront, des mots qui, pareils à des astres inconnus tapis dans le noir, demanderont à être reliés à d'autres, et cette impossible ligne de partage entre le hasard et le non-hasard vers laquelle Gombrowicz, avec son génie rude, nous ramène. □

Le théâtre dans l'œuvre

Gombrowicz a écrit pour le théâtre mais son apport le plus neuf se trouve ailleurs, dans ses romans mêmes, où tout est mise en scène.

PAR FRANÇOIS BONDY*

Trois pièces et le fragment *Histoire, une opérette* — c'est là toute l'œuvre dramatique de Witold Gombrowicz et c'est peu, comparé aux œuvres narratives, au *Journal*, aux écrits autobiographiques dont fait partie l'autoportrait présenté comme un entretien avec Dominique de Roux, aux essais. Tout autre est le rapport entre théâtre et prose chez Strindberg, chez Pirandello — deux auteurs qui ont compté pour Gombrowicz. La proportion est différente aussi dans l'œuvre de contemporains : Eugène Ionesco, Friedrich Dürrenmatt. Dans leur théâtre, c'est également l'action qui fait surgir des personnages, lesquels ensuite se créent mutuellement. C'est plutôt à Peter Handke que ce rapport entre théâtre et prose ferait penser.

Tant de noms à propos d'un auteur qui ne voulait rien devoir à personne — Shakespeare excepté — mais se voyait comme un initiateur absolu !

On pourrait dire que Gombrowicz a écrit pour le théâtre mais que son apport le plus significatif et le plus neuf se trouve ailleurs. N'a-t-il pas refusé de voir sur scène aucune de ses pièces ? En fait, le contraire est vrai. 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 — jusque dans ses lettres. Tout son monde est confrontation, heurt, conflit, dialogue. Tout est scène — crûment éclairée. La mise en scène est à la fois son procédé et son thème. Voici ce qu'en dit l'écrivain allemand Wolfgang Haedecke : « Des écri-

vains dont l'œuvre exprime de fortes tensions vont inévitablement vers le théâtre où se produisent les catastrophes de la forme, de la vie et de l'art. Le romancier Gombrowicz est un metteur en scène conscient, parfois appliqué. Frédéric (*Pornographie*) pourrait sortir tout droit d'une pièce de son créateur, il met en scène la réalité et c'est par ses dispositions scéniques que naissent les fortes tensions entre le contenu et la forme qui caractérisent les drames de Gombrowicz. »

Les personnages ont une présence physique immédiate même s'ils sont créés par l'action, par les conséquences de décisions dues souvent au hasard et qui entraînent une personne, un groupe dans un tourbillon. Il y a confrontation sans répit. Des cortèges de masques se forment, les idées entrent dans le jeu, dans le combat ou dans la parodie de combat. Ce peut être une intrigue, mais aussi un rite, une cérémonie, un vrai duel ou un duel d'ombres.

Autre motif théâtral : le dédoublement des personnes, des actions, des discours qui produit un effet grotesque — rire ou frisson. L'auteur-metteur en scène introduit "en abyme" un metteur en scène qui n'est pas généralement le principal personnage, celui auquel l'auteur donne parfois son propre nom mais son compagnon — ou un comparse. Ce metteur en scène déchaîne l'action pour son plaisir de voyeur ou pour dominer les autres — des jeunes de préférence. Parfois, c'est spontanément que quelque chose surgit, qu'une action se produit. Le dédoublement des observateurs-manipulateurs est caractéristique pour *La Pornographie* comme pour *Cosmos*. L'action des ro-

mans et des nouvelles est immédiate, violente — farce ou grand guignol. En dehors de ce qui arrive aux personnages, rien ne se passe dans son monde de la narration — or ce « rien » est la substance même de bien des romans contemporains.

Si néanmoins un moment de réflexion intervient, il est nettement détaché de l'action comme dans *Ferdydurke* les confrontations entre Philidore et Philimore qui ont pu paraître séparément. De même, les résumés, les explications passablement didactiques qui préfacent les pièces sont du trompe-l'œil.

Tout est donc drame : les conflits, les ambiguïtés, les rapports entre masque et visage, entre la personne et le pantin, entre le manipulateur et le manipulé. Le metteur en scène est lui-même entraîné dans l'action, n'en sort pas indemne. Henrik dans *Le Mariage* attribue leurs rôles au père, à la mère, à la fiancée, il les meut mais la machine qu'il met en place broie finalement tout comme Hamlet, également metteur en scène et mis à mort. Botho Strauss à propos de *Yvonne* a écrit : « personne n'a mieux compris Hamlet que Gombrowicz ».

Ferdydurke, c'est le mouvement contraire. Tout le monde manipule le narrateur qui, lui, ne peut que subir ou décampier. Nous le rencontrons à l'âge où Dante s'engage dans la forêt touffue. Il subit la révolte de ses membres, ses organes. Ni enfant ni adulte, il est un corps en transition avec une voix de coquelet, un nez à peine esquissé, un visage sans forme. Le pubertaire l'emporte sur l'adulte. Ainsi se prépare la soumission à Pimko, la « cuculisation » et il se retrouve à l'école, gamin en culottes courtes.

Dans *Trans-Atlantique*, c'est d'abord l'ambassadeur polonais qui est metteur en scène, il transforme le solliciteur Gombrowicz qui le moleste en gloire nationale. Plus tard, c'est le millionnaire pervers qui manipule un noble polonais et son fils, objet de sa convoitise. Et le narrateur participe.

Nous pouvons suivre cet effet théâtral avec ses péripéties dans chaque récit et y

* A dirigé la revue *Preuves* où sont parus les premiers textes de Gombrowicz. Il a publié, souvent en collaboration avec Constantin Jelenski, diverses études sur son théâtre (dont *Yvonne et la tradition polonaise de la comédie* qui vient de paraître).

reviendrons. Voici un monde de corps et qui est tel de la manière la plus insistante, pénible et impudique. Le corps s'impose en détail. C'est l'obscénité du doigt tendu de l'ivrogne dans *Le mariage*, de la main qui touche un sein naissant dans *Opérette*. C'est le doigt — encore — inséré dans la bouche d'un pendu dans *Cosmos*, le mollet d'une fille dans *Ferdýdurke*, les pieds nus dans *Histoire*. Dans *La pornographie*, notre regard se fige comme celui du narrateur au spectacle d'une fille et d'un garçon qui en commun écrasent un ver de terre qui représente — le savent-ils ? — le fiancé mûr.

Le corps comme présence totale a moins de pouvoirs. Dans *Opérette*, la nudité d'une fille triomphe de tous les mensonges. Mais ce corps est une déclaration, il est idéologique. Le doigt, le pied, le mollet, les yeux (*Le brigg Banbury*) ont une présence plus troublante.

Il ne s'agit pas d'un « rien que le corps », d'une volonté d'abolir les superstructures, les conventions, le poids de l'histoire, la culture qui forment et déforment. Aussi, à part *Opérette* le corps n'a-t-il aucun rapport avec une libération, il est le support visible de l'invisible, même s'il est aussi objet de désir ou obstacle et incitation au meurtre.

La sexualité comme tout le reste est une question de domination, de soumission, de révolte. Nous sommes à la fois dans le biologique et dans l'Histoire, entre le châtelain et le palefrenier. Ce que nous ne rencontrons jamais, c'est un rapport aisé, détendu — celui dont l'auteur fait l'éloge dans le *Journal* mais, bien entendu, dans un contexte polémique. La famille, l'érotisme qui permettent de s'en évader, ils sont également champs de bataille. Révoltes et soumissions alternent. Dans *Yvonne*, le Prince provoque la Cour en tombant amoureux délibérément d'un laideron mais Yvonne doit mourir et le Prince s'agenouille comme les autres, domestiqué.

La symétrie n'est jamais réciprocity. *Le danseur de maître Krayowksi* pourrait être présenté comme ballet — on peut penser à *Adam Miroir* d'autant plus que Gombrowicz voyait en Jean Genet son double effrayant. Le narrateur a été humilié par l'avocat qui l'a remis physiquement à sa place en queue d'une file d'attente. Pour se venger, il suit ce notable, mange dans les mêmes restaurants et avec

Il y a chez Gombrowicz une nudité derrière la nudité comme chez Sarraute une conversation dans la conversation.



dégoût, les mets dont l'ennemi s'em-piffre, il comble de fleurs et de lettres la femme que l'avocat courtise et quand dans un parc ces deux deviennent amants, il se dresse et hurle de toute sa voix : « Maître Krayovski la... ! Maître Krayovski la... ! » provoquant le scandale.

Y a-t-il chez Gombrowicz des scènes d'amour qui ne soient pas cocasses ou horribles ? Dans *Virginité* Alice force son soupirant à dévorer avec elle un os auquel adhère un peu de viande rose et qu'elle a aperçu sur un tas d'ordures. « Allons à cet os. Nous le mordrons ensemble, tu veux ? Ensemble moi avec toi, toi avec moi. Regarde, je l'ai déjà dans la bouche. A toi, maintenant, à toi ! » Que le jeune homme soit écœuré ajoute encore à la jouissance d'Alice.

Le *Journal* grouille de scènes de corporalité agressive qui soulignent le comique des combats d'idées. Voyez la rencontre avec Lucien Goldmann « massif comme un camion ou un bateau de 30 000 tonnes ». De la controverse — ce serait, dit-il, à lui Gombrowicz, d'interpréter son exégète et non pas l'inverse — il reste ce « de trop » physique. Et rappelons-nous la dame assise au théâtre à côté du célèbre écrivain Guillermo de Torre. Elle croit que son voisin marmonne des pensées alors qu'il s'est assoupi et que son cornet acoustique est tombé sur son ventre. Prendre Gombrowicz au mot, c'est le prendre au corps. Dans sa chambre d'hôtel à Paris, il contemple la reproduction du détail d'une fresque de Michel-Ange — Dieu créant Adam. Que voit Gombrowicz ? Un vieillard et un adolescent. Celui-ci aura vingt ans, Dieu a dépassé la soixantaine. Qui préfères-tu ? On devine la réponse. Gombrowicz a retrouvé son couple : un corps vieux, un corps jeune.

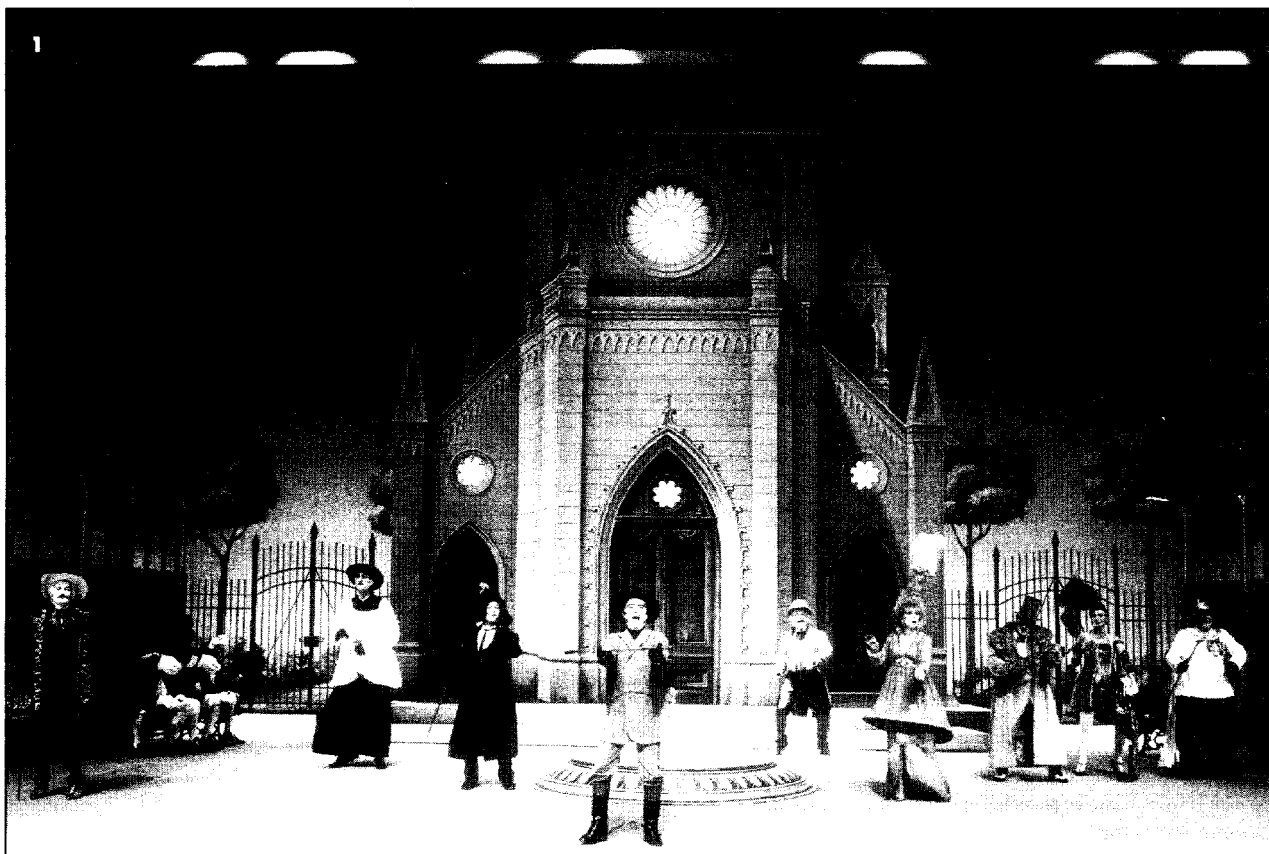
Il y a une métaphysique de Gombrowicz mais le physique est le passage obligé. Un idéologue lui prêche la révolution — il est laid et souffrant. Le corps c'est l'horizontalité, la souffrance, la ver-

ticalité. Gombrowicz retrouve la Croix. Comment Hitler a-t-il pu devenir un Dieu pour les siens ? Gombrowicz suit la formation du groupe, puis de la masse. « Il y avait là dedans beaucoup de théâtre. Une fois la sphère du surhumain atteinte, plus besoin d'idées. Le simulé engendra le vrai. » Et après une explosion de rage contre Balzac, cet aveu qui peut compter sur notre complicité : « Il est plus facile d'en venir à détester quelqu'un parce qu'il se fourre le doigt dans le nez que de l'aimer parce qu'il a créé une symphonie. »

Bruno Schulz a admiré le jeune Gombrowicz plongeant dans le sous-sol de la culture, du psychique, dévoilant la géologie zoologique. Mais il y a chez Gombrowicz une nudité derrière la nudité comme il y a pour Nathalie Sarraute une conversation sous la conversation. Si l'homme fuit en s'affublant d'une succession de masques, il n'est pas ce masque ni le visage derrière le masque. Il est cette fuite même.

Toutes les constellations sont expérimentées : Yvonne est tuée « par en haut » dans la dignité. L'ivrogne (*Le Mariage*) renverse la nouvelle royauté par en bas. Dans *Le banquet*, le roi ignoble se précipite où il y a de l'argent à ramasser mais toute la Cour le suit et c'est un solennel cortège : « On ne sait plus si le Roi est en train de fuir ou si le Roi galope droit devant lui à la tête de son banquet. » « Le festin chez la comtesse Fritouille » commence comme une réunion mondaine et termine en séance de cannibalisme. Cette nouvelle a d'ailleurs été adaptée pour la scène par Luc Bondy avec l'accord de l'auteur. Y a-t-il un seul récit de Gombrowicz qui ne s'y prêterait pas ?

Si Gombrowicz s'était proposé de nous ramener de l'esprit vers le corps, de la maturité des formes figées vers la jeunesse qui les brise, nous serions en présence d'une idée — du reste ancienne. Mais l'auteur réussit à nous inquiéter, à nous mettre mal à l'aise. L'idée se précipite dans l'intrigue, s'englué. Gombrowicz adore les formes triviales — roman de province, roman gothique, opérette — et il est pénétré de « haute culture ». Il joint Goethe à Jerry. Il écrit le théâtre des aventures de la forme. Ce qui domine, c'est la tension insurmontable entre le Moi vécu, et le Moi que je rejoins par un détour à travers tous les autres. Ce « Moi » vécu est



Gombrowicz
mis en scène
par Jorge
Lovelli:
1. *Opérette*
(1989).
2. *Yvonne
princesse de
Bourgogne*
(1966).
3. *Le Mariage*
(1963).



PHOTOS BERNARD

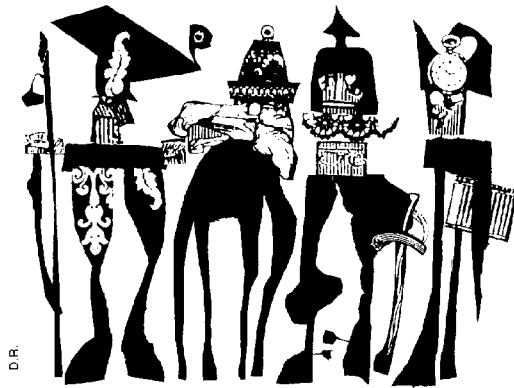
posé comme un manifeste en tête du *Journal*. Et bien que Gombrowicz connaisse la complémentarité, la dialectique du Moi, ses illusions d'autocréation, viscéralement il rejette toute suggestion d'une parenté, d'une influence quelle qu'elle soit. Je lui disais que je trouvais certaines analogies avec Robert Musil, avec Elias Canetti. Il me lança, furieux : « Pourquoi ne me faites-vous pas la lecture du Bottin tout entier ? » Et pourtant le Moi autonome et le Moi créé et déformé par les autres ne cessent de « se mordre » comme les livres dans la bibliothèque de Gonzalez. (*Trans-Atlantique*)

Nulle synthèse ou « Aufhebung » possible. Ce serait la philosophie qui rendrait l'art inutile. Dès qu'on entrevoit une telle hauteur, il est temps de se ruer vers le bas. Gombrowicz ne supportait pas d'être défini. A un critique qui insistait sur son jeu dramatique et comique, il écrivait : « Vous sous-estimez le rôle des idées dans mon œuvre. » Qu'un autre insistât sur sa pensée, il se voyait rappelé à l'ordre : « Je ne suis pas un penseur mais un artiste ». Dans ses Souvenirs (*Grâces leur soient rendues*), Maurice Nadeau justifie la révolte de l'écrivain contre le critique le plus humblement attentif.

Les idées sont mises en scène et en jeu. Gombrowicz reproche à Sartre — il en était un des lecteurs les plus attentifs — un excès de sérieux qui, disait-il, ne sied pas au philosophe. Les témoins de la vie de Sartre s'inscriront en faux contre ce reproche. Pour les lecteurs, c'est moins sûr.

La correspondance avec une lectrice est une pochade. Cette dame lui écrit que sa gloire est le produit d'un bluff, et Gombrowicz lui répond gentiment que dans le domaine intellectuel, il n'y a malheureusement pas d'égalité. Que sa correspondante veuille bien accepter le fait qu'elle est plus bête que lui. Elle se sentira aussitôt mieux.

Pour Gombrowicz, la théâtralité est partout. Mais pourquoi faut-il que ce soit désormais du « métathéâtre », du théâtre au sujet du fait théâtral ? Gombrowicz répond : « Mon esprit est une parodie de l'esprit. L'homme n'est pas seulement lui-même mais ce qu'il s'imagine être. Vous avez beau jeter aux poubelles ce qui était jeu d'acteur et vouloir l'oublier. Mais regardez par la fenêtre et vous verrez que sur le tas d'immondices, un arbre a poussé qui est la parodie d'un arbre. » □



Dessin de Jan Lenica pour l'exposition Gombrowicz au centre Pompidou.

Bibliographie

Il n'existe pas d'édition française de l'œuvre complet de Witold Gombrowicz : ses romans, son théâtre, son *Journal*, sont disséminés chez plusieurs éditeurs et certains textes importants sont d'ores et déjà introuvables.

ŒUVRES DE GOMBROWICZ

Nouvelles

Bakakāi (éd. Denoël)

Romans

Ferdydurke (éd. Christian Bourgois et 10/18)

Les Envoûtés (éd. Stock et Points-Roman)

Trans-Atlantique (éd. Denoël)

La Pornographie (éd. Christian Bourgois et 10/18)

Cosmos (éd. Denoël)

Théâtre

Yvonne, princesse de Bourgogne (éd. Christian Bourgois)

Le Mariage (éd. Christian Bourgois)

Opérette (éd. Denoël)

L'Histoire (Opérette) (éd. La Différence)

Journal et divers

Journal 1953-1956 (éd. Christian Bourgois)

Journal 1957-1960 (éd. Christian Bourgois)

Journal 1961-1969 (éd. Christian Bourgois)

Journal Paris-Berlin (éd. Christian Bourgois)

Testament, entretiens avec Dominique de Roux (éd. Belfond)

Souvenirs de Pologne (éd. Christian Bourgois et 10/18)

Pérégrinations argentines (éd. Christian Bourgois)

Varia (éd. Christian Bourgois)

Varia II (éd. Christian Bourgois)

Sur Dante (éd. L'Herne)

Contre les Poètes (éd. Complexe)

SUR GOMBROWICZ

Gombrowicz, vingt ans après, sous la direction de Manuel Carcassonne, Christophe Guias, Malgorzata Smorag (éd. Bourgois). *Gombrowicz en Argentine*, Rita Gombrowicz (éd. Denoël).

Gombrowicz en Europe, Rita Gombrowicz (éd. Denoël).

Gombrowicz, Dominique de Roux (éd. Christian Bourgois).

Gombrowicz, sous la direction de Dominique de Roux (Cahiers de l'Herne).

Un Ecrivain malgré la critique, Lakis Proguidis (éd. Gallimard).

On trouvera également des témoignages intéressants dans *Grâces leur soient rendues*, de Maurice Nadeau (éd. Albin Michel), *De la Baltique au Pacifique*, de Czeslaw Milosz (éd. Fayard), et *Victoria Ocampo*, de Laura Ayerza de Castilho et Odile Felgine (éd. Critérion).

A noter la parution annoncée en France de *Witold Gombrowicz et le monde de sa jeunesse*, de Tadeusz Kepinski (éd. Critérion), et *Jeune seigneur*, de Joanna Siedlecka (éd. Denoël).

Signalons enfin que la revue *La Règle du jeu* (n° 3, janvier 1991) a publié, sous le titre « Quand j'écris, je ne suis ni chinois, ni polonais », une interview que Gombrowicz accorda en 1963.

Christophe Guias

REVUE

L'Immature, revue publiée tous les quatre mois. Adresse de la rédaction : 23, rue d'Alésia, 75014 Paris.

De son vivant, Witold Gombrowicz avait des disciples joueurs et irrespectueux qui l'écoutaient discourir dans les

cafés de Buenos Aires ou de Berlin. Il semble que *post mortem* le Socrate polonais ait encouragé d'autres juvéniles recrues à faire de même. Mieux : à inventer leur immaturité. *L'Immature*, une nouvelle revue littéraire qui paraît ce mois, sans bannière ni mot d'ordre, sans morale ni prétention théorique, se place sous l'invocation de Gombrowicz. Dirigée par Hadrien Laroche et Michel Jourde, deux normaliens qui fréquentaient jusqu'alors les pages des *Inrockuptibles*, la revue publiera entre autres textes un passage inédit de *Ferdydurke*. Voici les enfants de Witold Gombrowicz et du rock.

EXPOSITION

Witold Gombrowicz, galerie de la BPI, centre Georges Pompidou, jusqu'au 10 juin.

Conçue par le graphiste polonais Jan Lenica, cette exposition met en scène la vie et l'œuvre de Witold Gombrowicz. A travers photographies d'époque, manuscrits, correspondances, livres et objets personnels, quatre périodes sont re-

constituées, chacune coïncidant avec une œuvre-clé : la jeunesse en Pologne/ *Ferdydurke*, l'exil en Argentine/ *Trans-Atlantique*, le retour en Europe/ *Le mariage*, les dernières années à Vence/ *Opérette*.

L'exposition se termine sur le décor familial de Gombrowicz avec sa table de travail à Vence et divers objets personnels.

Divers spectacles et débats (tous salle Jean Renoir) accompagneront cette exposition.

8 et 15 avril, 18 h 30 : *Mon journal* d'après le *Journal Paris-Berlin* de Witold Gombrowicz par le théâtre de la Cantonnade.

11 avril, 18 h 30 : *Lecture de Gombrowicz*.

Avec Luc Bondy, Hadrien Laroche, Marie Nimier, Michel Polac, Luba Jurgenon. Animation : Manuel Carcassonne.

13 mai, 18 h 30 : *Urgence de Gombrowicz*. Avec Jacques Henric, Evelyne Pieller, Malgorzaka Smorag. Animation : Jean-Pierre Salgas.

Projections à 18 h 30.

4 avril : *Witold Gombrowicz*. Bibliothèque de poche — INA. Emission de Michel Polac. 1969.

16 mai : *Witold Gombrowicz*, Océaniques — FR3. Emission de Pierre-André Boutang. 1989.

27 mai : *Le Mariage* de Gombrowicz, mise en scène de Jorge Lavelli. Sender Freies Berlin/Literarische Colloquium. 1965.

L'exposition *Witold Gombrowicz* sera itinérante. Renseignements : Jacques Vidal-Naquet. Tél. 42 77 12 33 poste 44 16.

Au Marché du livre Georges Brassens, une table commune propose, chaque mois, quantité de livres anciens, ou d'occasion, sur le sujet traité dans le dossier du *Magazine littéraire*. Ce mois, vous y trouverez les livres de Witold Gombrowicz. (Marché du livre Brassens, chaque week-end, Square Brassens 75015 Paris).