

GOMBROWICZ

une gueule de classique ?

publié sous la direction de Małgorzata SMORAĞ-GOLDBERG



INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES

Rolf FIEGUTH

Université de Fribourg

Le rire et la guerre chez Gombrowicz : autour d'une poétique de l'incongruité¹

Il y a chez Gombrowicz des thèmes ouverts et ostensibles, ainsi que des thèmes cachés et obscurs. Les thèmes ouverts sont bien évidemment connus : le conflit entre le sujet et la forme, la relation entre vieux et jeune, haut et bas, entre le Polonais et la Pologne, entre l'être humain et toutes sortes d'idéologies ou son rapport à la culture haute, surtout la poésie pure, entre l'homme et l'histoire, entre Gombrowicz l'individu et « Paris », entre l'être humain et sa « forme » sexuelle. La liste peut être complétée ; n'oublions pas son parti pris pour la « douce idiotie » de l'opérette viennoise et varsoivienne et pour le grand kitsch d'un Sienkiewicz ou des romans à l'eau de rose, appelés en polonais « romans pour les cuisinières ». Ces thèmes-là furent l'objet des polémiques que Gombrowicz adora provoquer jusqu'à la fin de ses jours. En revanche, avec d'autres thèmes, Gombrowicz se comportait d'une façon sensiblement plus ambiguë, prétendant parfois qu'il ne comprenait pas très bien lui-même ce qu'il avait écrit en abordant des thèmes qu'il ne voulait pas élucider au grand jour. Parmi ces thèmes, on peut compter sa « formation » par la tradition littéraire polonaise, surtout le romantisme et les avant-gardes de l'entre-deux-guerres, y compris notamment les poètes lyriques ; sa culture catholique et métaphysique et, parmi plusieurs autres, le thème de la guerre, qui pourtant occupe une place centrale dans son cosmos. Il s'agit là de thèmes qui, tout en étant au centre de son œuvre, échappent à l'attention du lecteur, un peu comme la fameuse lettre que le suspect cache devant les yeux

1. Texte modifié et élargi de la conférence que j'ai prononcée à Paris et à Brzeg. La version finale s'est inspirée du livre remarquable de Jean-Pierre Salgas, *Witold Gombrowicz ou l'Athéisme généralisé*, Paris, Seuil, 2000, ainsi que des discussions avec Rita Gombrowicz, Witold Koćny, Olaf Kühn et Herta Schmid que je remercie ici. Les citations de Gombrowicz suivent, pour l'original polonais, l'édition *Dzieła Zebrane*, Paris, Institut littéraire (t. 1, *Ferdydurke*, 1982 ; t. 2, *Trans-Atlantyk*, 1970 ; t. 5, *Teatr*, 1971 ; t. 6-8, *Dziennik*, 1971 ; t. 9, *Opowiadania*, 1972) ; les citations françaises suivent les éditions *Ferdydurke* : roman traduit du polonais par Georges Sédir, Paris, Chr. Bourgois, 1973 ; *Trans-Atlantique* : roman trad. du polonais par Constantin Jelenski et Geneviève Serreau, Paris, Denoël, 1976 ; *Théâtre*, édition établie et présentée par Rita Gombrowicz, trad. du polonais par Constantin Jelenski, Geneviève Serreau, [et al.], Paris, Chr. Bourgois, 2001 ; *Journal*, trad. du polonais, Paris, Chr. Bourgois, 1981-1984 (t. 1 : 1953-1956, trad. du polonais, revu et complété par Allan Kosko, 1981 ; t. 2 : 1957-1960, traduit du polonais par Christophe Jezewski et Dominique Autrand, 1983 ; t. 3 : 1961-1969, trad. du polonais par Christophe Jezewski et Dominique Autrand, 1981 ; t. 3^{bis}, *Journal Paris-Berlin*, 1963-1964, trad. du polonais par Allan Kosko, 1984) ; *Bakakai*, Contes traduits du polonais par Georges Sédir, Allan Kosko, Brone, Paris, Denoël, 1967.

du détective en la mettant ouvertement sur la cheminée du salon. Ces thèmes doivent l'avoir profondément touché, au moins pendant une période de sa vie, et c'est sans doute justement pour cette raison qu'il a éprouvé le besoin de créer une distance qui en obscurcirait le poids et la portée². Il lui était relativement facile d'avouer que son caractère de Polonais risquait de se manifester plus fortement du moment où la pression de la « forme polonaise » s'était relâchée. Un aveu analogue quant à ses liens avec la culture catholique lui causait bien plus de difficultés. Il se faisait un plaisir de dénoncer la « forme » de la Pologne tragique, notre « Sainte Pleurnicheuse » qui, indécise, pèse de tout son poids sur ses enfants, et l'on connaît beaucoup de Polonais qui, après avoir surmonté un premier choc, y ont puisé un véritable soulagement. Le cas de la guerre est plus complexe.

Il est vrai que Gombrowicz a évité dans l'ensemble de parler directement de la guerre, de décrire dans ses œuvres des batailles ou des camps d'extermination. Il a pourtant eu l'ambition de mettre en scène les réactions profondes de l'âme humaine aux guerres et aux autres grandes catastrophes du xx^e siècle. Monsieur Gombrowicz n'aurait sans doute pas apprécié cette tentative de faire de lui le peintre d'une période ou d'un certain état de la société. Il aurait avancé son argument habituel selon lequel l'objet de ses recherches littéraires n'est autre que lui-même et aurait rappelé qu'il ne parlait qu'en son nom propre. Il est pourtant évident que Gombrowicz voyait en lui une sorte de « membrane » spécifique qui réagit individuellement et spontanément à tous les ébranlements qui touchent l'être humain de son temps. Dans son for intérieur, Gombrowicz était convaincu d'avoir, loin de la guerre, vécu la guerre et les catastrophes de son temps d'une façon plus intense et plus valable que certaines personnes qui les ont vécues de l'intérieur. Il le dit clairement dans le *Journal* où il reproche aux auteurs polonais, à Adolf Rudnicki et à Tadeusz Borowski³, en particulier, de ne pas avoir vécu leur vie, la guerre et la révolution⁴. Il en parle d'ailleurs aussi au début de *La Pornographie* : malgré les dévastations de la guerre, le « café varsovien » a mentalement ignoré la guerre. C'est pour cette raison que Frédéric, doué d'une conscience et d'une sensibilité quasiment surdéveloppées, entreprend

2. Il y a certainement eu des lecteurs et des critiques qui l'ont découvert longtemps avant moi, mais de son vivant, Gombrowicz a su éteindre tout débat à ce sujet. Voir l'original polonais du long entretien filmé de Gombrowicz, dans Francesco M. Cataluccio et Jerzy Illg, *Gombrowicz filozof*, Cracovie, Znak, 1991, p. 53, où Gombrowicz, questionné sur *Pornographie*, refuse de parler de la guerre.
3. Adolf Rudnicki (1912-1990), écrivain polonais, survivant de l'holocauste (v. *Le Marchand de Lodz. Nouvelles*, traduit du polonais par Gilberte Crépy, Paris, Gallimard, 1963 ; *Feuillets bleus*, trad. du polonais par Anna Posner, Paris, Gallimard, 1968 ; *La Mort d'un Polonais catholique*, trad. du polonais par Élisabeth Destrée-Van Wilder, Paris, Gallimard, 1994) ; Tadeusz Borowski (1922-1951), écrivain polonais, survivant d'Auschwitz (v. *Le Monde de pierre*, trad. du polonais par Erik Veaux, Paris, Calmann-Lévy, 1964).
4. *Journal*, tome I 1953-1956, *op. cit.*, p. 368-369.

son étrange parcours hors de la ville, en compagnie de Witold. Henri, le héros du *Mariage*, ainsi que Władzio (Jeannot), son « jeune dieu inférieur », ont vécu la guerre. C'est dans ce sens spécifique que Gombrowicz reste à découvrir en tant que témoin littéraire du temps des guerres et des génocides. Il est un grand metteur en forme des répercussions profondes des guerres et des génocides sur la conscience et l'âme humaine, par l'intermédiaire de son âme individuelle. Dans ce contexte-là, Gombrowicz a développé une poétique spécifique que j'appelle la poétique de l'incongruité voulue, qui constitue une façon de réagir aux grands chocs du siècle passé⁵. Pour caractériser cette poétique, je me réfère au principe, formulé jadis par Pavel Florenskij⁶, de la perspective renversée de l'icône orthodoxe : ce qui y est essentiel et central apparaît comme petit et éloigné, en arrière-plan, tandis que ce qui est moins important se retrouve au premier plan. Une telle perspective renversée, fait partie de la poétique gombrowiczienne de l'incongruité. La guerre est apparemment absente ou éloignée de la scène des trois œuvres principales dont l'action se déroule en temps de guerre : *Trans-Atlantique*, *Le Mariage*, *La Pornographie*. Mais elle est plus que présente dans le comportement des personnages, même là où leur manière de réagir à la situation de guerre ou de « digérer » ladite guerre semble totalement et même ridiculement inappropriée. Cet effet de ridicule et d'incongru est d'ailleurs assez souvent le résultat de la manière gombrowiczienne d'annexer les choses à la sphère du privé, de les « rendre étranges » en évoquant seulement un de leurs aspects ou un équivalent très intime et personnel. Cette poétique de l'incongruité renvoie à une profonde ambiguïté du rire, de la parodie et de l'ironie : le rire a certainement un effet libérateur. Il soulage dans la mesure où il rend plus légère la chose ridiculisée, mais cet allègement par le rire peut aussi faire allusion à la légèreté des cendres des millions de morts, et à l'apparente légèreté de la vie désormais secondaire, comme empruntée à ceux qui sont morts et non plus authentique des survivants. Gombrowicz partage cette étrange légèreté, très caractéristique, avec plusieurs écrivains de la guerre ou de l'après-guerre qui, polonais ou non, n'ont rien d'autre en commun avec Gombrowicz, ni d'ailleurs les uns avec les autres : Albert Camus, Paul Celan, Hans Erich Nossack ou Tadeusz Różewicz.

5. Pour « vivre » un choc historique, il n'est pas indispensable d'y avoir été impliqué personnellement ; Adam Mickiewicz et Zygmunt Krasiński n'ont, ni l'un ni l'autre, participé directement à l'insurrection polonaise de 1830-1831 (et Juliusz Słowacki juste un peu) et pourtant ils en ont fait quasiment le centre de leurs œuvres. Franz Kafka n'a pas non plus participé directement à la Première Guerre mondiale ni vu les camps d'extermination, et pourtant son œuvre est ressentie comme l'expression de toutes les horreurs du xx^e siècle.
6. Pavel Florenskij (1882-1937), théologien et penseur russe, v. Paul Florensky, *La Perspective inversée ; L'Iconostase et autres écrits sur l'art* [introd. du P. Serge Boulgakov], trad. du russe et éd. par Françoise Lhoest, Lausanne, [Paris], L'Âge d'homme, 1992.

Ce n'est d'ailleurs pas la Deuxième Guerre mondiale qui est à l'origine de cette poétique gombrowiczienne, mais déjà la « Grande Guerre » de 1914-1918. Dans les discussions actuelles sur la dernière guerre mondiale et sur l'holocauste, nous oublions parfois l'impact incroyable que la guerre de 1914 eut sur l'âme individuelle et collective de ses contemporains. Le tout jeune Gombrowicz, âgé de 10 ans, fut confronté directement aux horreurs de la guerre : à plusieurs reprises, le front russo-allemand traversa son Małoszyce natal, et les enfants purent voir les cadavres des soldats tués. Dans ses *Entretiens avec Dominique de Roux*, Gombrowicz raconte toute l'horreur que ces scènes ont inspirée au garçon sensible qu'il était⁷. Il faut aussi prendre en considération qu'une partie des adultes entourant l'adolescent vécurent soit la guerre de 1914-1918, soit la guerre civile de Russie de 1917 à 1919, soit les conflits silésiens ou polono-soviétiques. La guerre entre la Pologne et l'Union soviétique de 1920-1921 impliqua déjà non seulement les professeurs, mais aussi les jeunes étudiants eux-mêmes dont certains se hâtèrent sous les drapeaux (mais pas Gombrowicz). La menace de guerre demeura une réalité jusqu'en 1939, ce qui trouve son reflet même dans *Ferdydurke* où toute l'idéologie de la modernité se présente comme un dérivé de la « Grande Guerre ». Il faut encore ajouter que pour Gombrowicz, issu d'une famille noble, la guerre de 1914 et la révolution russe de 1917 avaient évacué les fondements mêmes sur lesquels reposaient les propriétés et les privilèges d'une noblesse qu'il fustigea et caressa tout au long de sa vie.

Une des premières applications du principe de la perspective renversée se trouve dans les *Mémoires de Stefan Czarniecki*, un conte datant de 1926 et qui contient déjà plusieurs des thèmes, motifs et procédés chers à l'auteur de *Ferdydurke*, y compris une caricature de l'école nationaliste. C'est le seul texte dans l'œuvre de Gombrowicz qui décrive directement une scène de guerre. Czarniecki, un « banqueroutier de la vie », nous raconte son histoire d'une façon inspirée des *Mémoires d'un homme de trop* d'Ivan Tourgueniev, et surtout des *Notes du sous-sol* de Dostoïevski⁸, mais le ton général, grotesque et désespéré, cynique et léger, est déjà tout gombrowiczien. Stefan Czarniecki, porteur d'un nom chargé d'héroïsme national⁹ et bouc émissaire de ses camarades d'école, est le fils d'un comte et d'une femme née

7. *Testament : entretiens avec Dominique de Roux*, Paris, P. Belfond, 1977, p. 35.

8. On retrouve des traces de ces deux nouvelles russes dans d'autres textes de Gombrowicz, surtout dans le *Danseur du Maître Kraykowski* et dans le premier chapitre de *Ferdydurke*.

9. Le réel Stefan Czarniecki (1599-1665) fut un commandant légendaire, rendu célèbre par les multiples guerres de la République sarmate contre tous ses voisins ; son nom figure dans l'hymne national et dans les romans historiques de Henryk Sienkiewicz (que Gombrowicz adorait à sa façon). Dans le volume *Mémoires du temps de l'immaturité* (1933), le récit avait comme titre *Brèves mémoires de Jakub Czarniecki* (voir le commentaire du rédacteur de l'édition Witold Gombrowicz, *Dzieła*, Jan Błoński, éd., t. I. *Bakakaj*, Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1986, p. 197).

Goldwasser, incomplètement convertie au catholicisme¹⁰. Son problème vient de ce qu'il n'a pas de race bien définie, tel un rat sans couleur, né d'un père noir et d'une mère blanche. Ce qui le rend repoussant aux yeux de tous, y compris son père, n'est pas son origine juive, mais, selon le conte lui-même, son caractère « sans race ». Le connaisseur de Gombrowicz se rend rapidement compte du fait que l'auteur transpose ici sa propre existence¹¹.

Le héros nous raconte sa vie entière en s'arrêtant longuement sur l'enfance et les années d'école, ainsi que son histoire d'amour (qui se terminera d'une façon très spéciale). Son expédition à la guerre n'est qu'une défaite parmi tant d'autres. Après l'échec de plusieurs tentatives pour percer *le secret*, il croit trouver une solution en s'enrôlant comme soldat dans la guerre polono-soviétique. Les réactions positives de sa fiancée le renforcent dans cette idée. Mais il se trompe une fois de plus, car la guerre lui inspire une attitude encore plus hétérodoxe face à la société dite normale, et il se trouve incapable de jouer le rôle, érotiquement attractif, du héros de guerre. Il finit par ne plus chercher les secrets des autres, mais leur impose le sien – d'abord sous la forme d'un crapaud gras qu'il met dans la blouse de sa fiancée Jadwisia (Hedwige). Comment a-t-il vécu son existence de soldat? D'abord comme préparation mentale à incarner, avec les autres soldats, une attraction érotique collective pour les filles. Ensuite comme adjuration de sa mère à se faire l'instrument de la colère de Jéhovah ou mieux, de Dieu, en écrasant tous les semblables de son traître de père, et comme adjuration de son père à « écraser toutes les races » afin qu'il ne reste plus que la sienne. La guerre devient ainsi l'hyperbole tant grotesque que gigantesque d'une haine privée, de la haine entre ses parents, entre l'esprit vindicatif matrimonial de la mère constamment trompée et méprisée par son mari, et la haine raciale du père catholique. La chute du récit est contenue dans le bref épisode de lutte militaire. Czarniecki a reçu de son lieutenant l'ordre de défendre, avec quelques camarades, une petite butte, jusqu'à la mort. Soudain, il voit un obus arracher les jambes et le ventre à son camarade, à quoi celui-ci réagit par une attaque de rire hystérique insupportablement prolongée, avant de mourir. Je cite les passages essentiels de l'épisode :

10. Dans une préface semi-officielle aux *Mémoires du temps de l'immatunité* l'auteur fait savoir qu'il avait en vue, dans les *Mémoires de Stefan Czarniecki*, « Le phénomène de race vu par un personnage fictif profondément privé de race », *Bakakaj*, 1986, *op. cit.*, p. 194. Dans le même texte on lit : « Quand à l'élément sexuel, remarquons que sa prédominance émane de l'esprit du temps qui, hélas, accentue de plus en plus le lien de la sphère sexuelle avec la sphère intellectuelle; sa prédominance, et surtout celle de la violence et de la nausée, résulte, à mon avis, du rôle qu'il joue dans la vie et qui dépasse nos rêves les plus audacieux. Je m'appuie pour cela sur Hitler. » (trad. RF).

11. Cette mère juive est d'ailleurs visiblement l'un des travestissements plus ou moins perfides de la mère de l'auteur. Pour confirmer cette hypothèse, Rita Gombrowicz m'a raconté que Gombrowicz recherchait, en vain, d'éventuelles racines juives du côté de sa mère, pour s'expliquer son existence anormale.

Déjà l'espérance, mère des sots, me montrait de joyeuses perspectives d'avenir où je rentrais chez mois, libéré une fois pour toutes de ce caractère fatal de rat neutralisé... Hélas, il en fut autrement!

[...] et nous, plus splendides que jamais, nous défendions avec acharnement depuis trois jours une éminence sur laquelle se trouvait un arbre mutilé. Le lieutenant venait justement de nous ordonner de tenir jusqu'à la mort.

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, il ne comprend pas ce qui s'est passé, 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! Vous n'imaginez pas ce que peut représenter, sur un champ de bataille, une voix si inattendue. J'ai eu du mal à survivre jusqu'à la fin de la guerre. Et quand je suis rentré chez moi, j'ai constaté, les oreilles toujours emplies de ce rire, que tout ce pour quoi j'avais jusqu'alors vécu était tombé en poussière, que mes rêves d'une existence heureuse auprès d'Hedwige s'étaient effondrés et que, dans le vide qui s'était ouvert devant moi, il ne me restait plus rien d'autre à faire que de devenir communiste. [...] Quant aux méthodes, elles consistent avant tout à rire de façon perçante et à cligner les yeux.

Je persiste à poser en principe que la guerre a détruit en moi tout sentiment humain; j'affirme ensuite que, en ce qui me concerne, je n'ai signé la paix avec personne et que, pour moi, les hostilités n'ont pas été interrompues. [...] ¹².

Il n'est pas absurde d'attribuer à ce passage une signification clef pour l'ensemble de l'œuvre gombrowiczienne. Un autre passage du récit éclaire en effet la proposition: « la guerre a détruit en moi tout sentiment humain ». Il invite à la comprendre dans un sens qui vise particulièrement le sentiment étrange de l'amour:

L'amour! Quelle charmante, quelle incompréhensible absurdité! Pincer et repincer, et même prendre dans ses bras, combien de choses cela implique! Bah, je sais maintenant à quoi m'en tenir, je vois la secrète parenté de cela avec la guerre: à la guerre aussi

12. *Bakakai*, *op. cit.*, 1967, p. 30-31.

Już nadzieja, matka głupich, ukazywała mi radosne perspektywy przyszłości, jak to wrócę do domu z wojska, wyzwolony raz na zawsze z fatalnej neutralności szczyrzej... Ale niestety, stało się inaczej... [...] już trzeci dzień broniliśmy zażarcie wzgórką, na którym stało połamane drzewo. Właśnie porucznik rozkazał nam trwać aż do śmierci.

Wtem pocisk armatni nadlatuje, pęka, wybucha, ucina ułanowi Kacperskiemu obie nogi, rozrywa brzuch, a ten z początku traci się, nie pojmuje, co się stało, a w chwilę potem też wybucha, ale śmiechem, też pęka, ale ze śmiechu! – trzymając się za brzuch, tryskający krwią, jak fontanna, piszczy i piszczy humorystycznym, wrzaskliwym, histerycznym, krotochwilnym dyszkantem – długie minuty! Jaki śmiech zaraźliwy! Nie macie pojęcia, czym być może taki niespodziewany głos na polu walki. Ledwie zdołałem dotrzeć do końca wojny. – A kiedy powróciłem do domu, stwierdziłem, wciąż mając uszy pełne tego śmiechu, że wszystko, czym żyłem dotychczas, w proch się rozpadło, że rozwiało się w niwecz marzenie co do nowej, szczęśliwej egzystencji u boku Jadwisi, i że na pustyni, która nagle się rozwarła, nie pozostaje mi nic innego, jak być komunistą. [...] A co do metody, to polega ona przede wszystkim na piskliwym śmiechu, a także na mrużeniu oczu.

Z pewną przekorą opieram się na zasadzie, że wojna zniszczyła we mnie wszelkie ludzkie uczucia. A dalej twierdzę, że ja osobiście z nikim nie podpisywałem pokoju i że stan wojenny – dla mnie – nie jest wcale zawieszony.

Opowiadania, *op. cit.*, 1972, p. 30-31.

il s'agit de pincer et de repincer ou de saisir dans ses bras, mais à l'époque je n'étais pas encore une ruine morale et j'étais au contraire plein de bonnes intentions [...]»¹³.

Le constat des sentiments humains détruits nous renvoie directement à la conception de l'être humain qui est aussi celle du Gombrowicz mûr. À l'homme conçu comme disposant d'un noyau solide, authentique et clair, dont découlent « logiquement » les gestes, sentiments et réactions soi-disant vrais et justifiés, Gombrowicz oppose, nous le savons, un homme dépourvu d'un noyau préétabli ou prédestiné, aux gestes et émotions déplacés et grotesques, découlant arbitrairement autant de son intériorité complètement opaque et inaccessible que de la situation « fortuite » de rencontre avec autrui¹⁴. Du point de vue d'une histoire des mentalités européennes, ce n'est bien sûr pas uniquement la guerre qui « a détruit tout sentiment humain » ou bien dissipé l'illusion d'un noyau solide à l'intérieur de l'homme, mais elle a, sans doute, accéléré de façon dramatique le processus conduisant à ce même écrasement¹⁵. Pour mieux comprendre comment le motif du rire hystérique avec ses connotations lugubres réapparaîtra dans quelques œuvres ultérieures, mentionnons encore un autre passage s'y rapportant dans les *Mémoires de Stefan Czarniecki*. Il s'agit de la scène grotesque, déjà évoquée, de la revanche que le héros prend sur sa fiancée. Une teinte de gaminerie ridicule, un geste de viol, et même de mise à mort, et le rire hystérique de la jeune femme y produisent un mélange très étrange :

Je saisis donc un grand crapaud bien gras et tins ma promesse, elle parut sur le point de perdre la raison. Elle se roulait par terre comme une enragée et le cri aigu qu'elle proféra ne pouvait se comparer qu'au piaillage humoristique de l'homme à qui un obus arrache les deux jambes et une partie du ventre¹⁶.

Nous savons déjà que pour Czarniecki, l'amour charnel rappelle le corps à corps militaire. Rien d'étonnant alors, étant donné les multiples liens entre le récit de 1926 et le roman de 1937, à ce que le motif du rire hystérique revienne dans *Ferdydurke*. L'ingénieur Młodziak, ou Lejeune, en est victime

13. Bakakaj, *op. cit.*, 1967, p. 255-257.

Miłość! – cóż to za czarowny, niepojęty nonsens – uszczypnąć, uszczknąć, a nawet złapać w objęcia – ileż się w tym mieści! Ba, ba! Dziś wiem, czego się trzymać, widzę tu tajne pokrewieństwo z wojną, bo i na wojnie też właściwie chodzi o to, by uszczypnąć, uszczknąć lub schwytać w objęcia, ale wtedy jeszcze nie byłem życiowym bankrutem, przeciwnie, pełen byłem dobrych chęci [...].
Opowiadania, op. cit., 1972, p. 25.

14. Jerzy Jarzembki, *Gra w Gombrowicza*, Varsovie, PIW, 1982, p. 145, parle à propos de cet épisode du fait que les signes conventionnels « se décolent » complètement de leur sémantique normale.

15. Salgas, *op. cit.*, parle dans ce contexte des différentes phases et degrés de la mort de dieu dans les différents pays et cultures.

16. Bakakaj, *op. cit.*, 1967, p. 265.

Wzięłem więc wielką, tłustą ropuchę i spełniłem moją zapowiedź. Zdawało się, że oszaleje. Jak opętana tarzała się po ziemi, a kwik, który z siebie dobyła, mógłbym porównać tylko z humorystycznym piskiem człowieka, któremu pocisk armatni urwie obydwie nogi i część brzucha.
Opowiadania, op. cit., 1972, p. 32-33.

au moment où Jojo a l'idée heureuse d'« emmérer » (*omamusić*) la Lycéenne moderne Zuta, de lui appliquer la gueule de « petite maman » :

Mais voilà que Lejeune se met à rire comme un fou ! Il explosait. Il riait tout seul, d'un rire de gorge, il se cachait derrière sa serviette parce qu'il avait honte, mais il continuait à rire, les yeux révoltés, il toussait et rugissait malgré lui, dans un terrible automatisme. [...] Je ne comprenais pas très bien ce qui se passait, mais je répétais encore plusieurs fois « mamie, mamie » sur le même ton misérable et somnolent, et le mot semblait reprendre une force nouvelle par ces répétitions car l'ingénieur fut repris d'un petit rire bref, étranglé. Et ce petit rire lui-même dut le mettre en joie car il éclata soudain pour de bon, en se couvrant la bouche de sa serviette. [...] Lejeune s'en alla, agité de rires convulsifs qu'il étouffait dans son mouchoir. Avaient-ils fini leur repas ou s'enfuyaient-ils ? C'était une fuite, je le savais ! Je me précipitais sur leurs traces. Victoire ! En avant, à l'assaut, à l'attaque, vas-y, sus, attrape-le, tue-le, mords-le, tords-lui le cou, ne le lâche pas !¹⁷

De premier abord, ces scènes signalent uniquement que l'ingénieur perd sa façade progressiste en laissant transparaître un fond sexuel. Cette vision des choses est d'ailleurs largement confirmée par les rires involontaires ultérieurs de ce mari d'une puissante épouse, elle-même ingénieur. Mais à la lumière des passages cités ci-dessus, il devient évident que ce rire est lié à un fantasme de mise à mort. Au plan symbolique, c'est l'hystérie de quelqu'un qui a reçu un coup mortel et qui ne compte donc plus comme adversaire sur le « champ de bataille » que livre Jojo. Le fragment « Victoire ! En avant, à l'assaut, à l'attaque, vas-y, sus, attrape-le, tue-le, mords-le, tords-lui le cou, ne le lâche pas ! » évoque directement une scène de combat meurtrier, ce qui est très explicite dans *Ferdydurke*, même si on prend tout cela pour une seule hyperbole grotesque.

Le motif du rire correspond donc au souvenir soudain du vécu direct de la guerre, souvenir normalement refoulé par une rhétorique du moderne positif, même s'il semble dépasser la seule subjectivité et la conscience de Monsieur Lejeune.

Madame Lejeune, travestissement parmi tant d'autres de la mère de l'auteur, domine le discours de la guerre et des temps modernes. Selon ses dires, elle aurait participé aux opérations militaires en tant qu'infirmière et aurait « reçu bien souvent des coups de pied de simples soldats » dans les tranchées¹⁸. Sa façon de parler de ces choses trahit déjà le cliché et la mythomanie, et le lecteur a le droit de penser que Madame Lejeune a tout inventé. De toute façon, du point de vue de l'auteur¹⁹, elle n'a pas *vécu* la guerre au vrai sens du mot. Et pourtant, Madame se fait le porte-parole de la modernité,

17. *Ferdydurke*, 1973, *op. cit.*, p. 157-160.

18. *Ferdydurke*, p. 127 (trad. RF).

19. Qu'on me passe cette façon simpliste et naïve de parler qui respecte d'ailleurs l'attitude anti-objectiviste pratiquée par Gombrowicz. Lui, pour sa part, ne voulait rien entendre d'une séparation entre l'auteur et son œuvre. Je partage l'idée de Miroslav Červenka, *Der Bedeutungsaufbau des literarischen*

dont la rigueur, le sens sportif, le culte de la jeunesse et l'érotisme facile dérivent de la « Grande Guerre ». Zuta, avec son mode de vie, est totalement sa créature : la chambre de Zuta est présentée comme un espace public (style hall de gare) qui la « rattachait à l'Europe, à l'Amérique, à Hitler, Mussolini et Staline ». Dans son tiroir se trouvent des masses de recueils poétiques de toute orientation littéraire ou politique dont les titres contiennent parfois des accents guerriers²⁰. De cette façon, par le recours au grotesque, Zuta est stylisée comme mi-allégorie, mi-idole de l'époque moderne issue de la Grande Guerre, mais aussi et surtout, comme symbole du refoulement de la réalité directe de la guerre. Elle sert d'ailleurs presque uniquement d'écran de projection pour les désirs des autres ; elle appartient (avec Kopyrda, son pendant masculin) à la famille des jeunes personnages de Gombrowicz qui ne parlent que rarement, ou pas du tout, comme Yvonne, Władzio (Jeannot), Mania (Margot), Ignace de *Trans-Atlantique*, Karol et Henia de *La Pornographie*, ou Albertinette de *L'Opérette*.

En ce qui concerne les autres personnages adultes du roman, on peut constater que Pimko n'est pas du tout touché par la guerre. Il a donc beau être un véritable génie de la forme tout à fait intacte, à la différence des autres membres du corps enseignant, dont on ne sait pas très bien s'ils ont été écrasés par la pauvreté ou par la guerre à laquelle beaucoup d'entre eux n'ont sans doute pu échapper. Pour ce qui est des habitants du « nid des gentils-hommes » à Bolimowo, où nous nous rendons en compagnie de Jojo et de Mientus dans la partie finale du roman, ils ignorent héroïquement qu'une guerre mondiale et une révolution communiste ont eu lieu. La seule mention de la guerre qui y apparaît, concerne le bon jambon qu'on vendait avant la guerre rue d'Érévan. Ils ferment les yeux sur le fait qu'ils sont économiquement ruinés. Le roman ne se contente pas de mettre en forme la catastrophe d'un tel aveuglement et une telle insensibilité face à la catastrophe historique. Il leur fournit en plus leur petite révolution locale, leur bagarre, leur corps à corps avec les paysans révoltés qui pénètrent dans leur maison, mais il est clair que cette bagarre, dans le contexte de l'œuvre, est symboliquement

Werks, Munich, 1967, selon lequel le signe littéraire se distingue des autres signes par le fait de produire lui-même sa dimension pragmatique. C'est une manière ennoblie de dire que chaque lecteur et commentateur d'un texte littéraire bricole – certes pas tout à fait arbitrairement – sa conception bien à lui de l'auteur concerné et de son point de vue dans le texte. On ne peut pas discuter ici des règles intersubjectives limitant l'arbitraire d'un tel bricolage.

20. Tel est le cas pour les titres *Młodość Walcząca, Rytm Kulomiotów, Salwa do Góry*, (*Jeunesse combattante, Rythme des mitrailleuses, La Salve vers le haut*) ; la version française, *Ferdydurke*, 1973, *op. cit.*, p. 174-175 ne traduit ces titres que de façon approximative et dans le seul souci de « rendre l'atmosphère ». Tous les titres énumérés dans l'original qui comportent un culte de la jeunesse, pourraient être lus comme l'allusion à une mode répandue parmi les poètes de l'extrême droite (information d'Isabelle Vonlanthen). J.-P. Salgas (*op. cit.*, p. 9) croit d'ailleurs avoir découvert dans le poème cité dans l'épisode une allusion au style d'Ignacy Fik qui passait pour communiste.

cousue de guerre et de révolution. Il en est de même pour les autres bagarres célèbres du roman : celle qui se passe à l'école entre les partisans de Mientus et ceux de Siphon, et le corps à corps nocturne dans l'appartement des Lejeune.

Nous savons que dans sa nouvelle existence argentine, Gombrowicz a mis des années avant d'avoir été prêt à aborder *Trans-Atlantique* et *Le Mariage*, les deux œuvres qui traitent, à leur manière, la nouvelle guerre qui s'était déroulée loin du continent sud-américain. Mais la poétique qu'il avait élaborée déjà longtemps avant la guerre se révélera susceptible d'être adaptée à la nouvelle situation. Ajoutons que Gombrowicz fera preuve également d'un nouvel élan, d'un nouvel envol, bref d'un développement artistique général qui lui apportera la gloire littéraire.

Dans les deux œuvres, Gombrowicz élabore et affine sa poétique de l'incongruité et de ses effets.

Le Mariage se distingue de *Trans-Atlantique* entre autres par une ambition de l'auteur d'y caractériser des personnes marquées et déformées par la guerre, donc par un certain abandon de la pure poétique de l'incongruité. La guerre a fait de Mania (Margot), cette « manie » d'Henri, une pute et de ses parents, jadis respectables et nobles, des bistrotiers primitifs. Władzio (Jeannot) et Henri sont évidemment coupables de crimes de guerre. Władzio est un tueur et pourtant, à ses propres yeux, il représente cette normalité dont on lisait dans *Ferdydurke* qu'elle était « le funambule au-dessus de l'abîme de l'anormalité²¹ ». En poussant au suicide Władzio (Jeannot), son « jeune dieu inférieur », Henri tue toute possibilité d'amour et se coupe de tout lien avec les autres gens. Henri lui-même a valablement vécu la guerre comme débâcle de tout ordre et de tout sacré. Sa tentative de restaurer un ordre toujours plus totalitaire et fondé sur un nouveau sacré artificiellement dédié à sa propre personne²², le rend profondément coupable. Henri est accompagné d'un double, ennemi et complice, l'Ivroigne, qui, comme un autre Méphistophélès, lui inspire des idées hitlériennes. Contrairement aux explications que l'auteur donnera ultérieurement, la fameuse idée de l'« église interhumaine » fait surface dans un contexte d'inspiration totalitaire. Toute la pièce montre comment la déification d'un homme, d'Henri dans ce cas, conduit à un système inhumain et totalitaire²³. Contrairement à l'Henri Faust du poète allemand, l'Henri de Gombrowicz ne peut pas compter sur sa

21. *Ferdydurke*, 1982, p. 255, probablement la mixture d'une métaphore de Schopenhauer et d'une autre de Nietzsche.

22. Le vœu religieux qu'il a l'intention de donner à sa propre personne est le sens profond du mot *ślub* qui réunit, en Polonais, les notions de mariage et de vœu.

23. Il est très probable que Gombrowicz, par le motif de l'« église humaine » opposée à l'église catholique, voulait faire allusion à l'église des « Chrétiens Allemands » que les nazis instauraient aidés par leurs partisans dans le clergé luthérien et réformé.

rédemption ultérieure : il est condamné par le seul dieu qu'il reconnaît, lui-même.

Dans *Le Mariage*, le style ou plutôt les styles s'étendent sur toute une gamme qui va de Dante, Caldéron, Shakespeare et Goethe d'un côté aux ivrognes de campagne de l'autre, mais notamment aussi entre vers et prose. Dans leur ensemble, ils auront l'effet d'une incongruité pour ainsi dire sublime (par rapport à l'incongru non sublime de *Trans-Atlantique*). Celui-ci se justifie par une approche particulièrement difficile de la réalité profonde et intérieure des vaincus et victimes de la guerre, qui oblige d'« avaler Hitler » pour « digérer » la catastrophe. Cela explique le prénom d'Henri que le héros partage avec le Faust de Goethe (et avec le conte de la *Comédie Non Divine* de Krasiński), le profil du jeune criminel de guerre Władzio (Jeannot), ainsi que la dictature absolue qu'érige Henri dans la maison de ses parents, transformée par la guerre en cabaret et bordel, et que le « fils de la guerre » métamorphose en cour royale. Cette lecture de la pièce trouve son appui dans un passage du *Journal*, dont le début se réfère aux hôtes allemands de Gombrowicz. L'auteur y parle d'ailleurs remarquablement « en tant que Polonais » :

C'est évident, en tant que Polonais, je leur pesais sur l'estomac : ils se sentaient coupables.

Et cependant, non, rien à faire ! Ne soyez pas si naïfs : tous vos sourires, tout le confort que vous pourrez m'offrir n'effaceront jamais une seule minute d'une seule et unique de ces agonies qui en Pologne se comptèrent par millions, agonies tellement variées, dont l'échelle de tortures fut infinie. Je ne me laisserai pas séduire ! Je ne pardonnerai pas !

Je n'ai pas pardonné, mais il m'est arrivé quelque chose de pire. Moi, Polonais – car j'ai vécu tout cela « en tant que Polonais » – j'ai été forcé de me muer en Hitler. Je suis devenu Hitler et fus obligé d'admettre que Hitler était présent dans chaque Polonais mourant, qu'il vit toujours dans chaque Polonais vivant.

Condamner, mépriser ? ce n'est pas la bonne méthode, ce n'est même rien du tout ; tous ces sempiternels dénigrement du crime ne peuvent en fin de compte que le « fixer », l'enfoncer plus profond. Le crime, il vous faut l'avalier. Le manger. Vous pouvez vaincre le mal, mais uniquement en vous-même. Vous, peuples de l'univers, croyez-vous toujours que Hitler ne fut qu'un Allemand ?²⁴

24. *Journal*, tome III^{bis}, *op. cit.*, p. 180.

„Jako Polak ciążyłem im na sumieniu. Poczuli się do winy. Na nic! Na nic! Nie bądźcie dziećmi, wasze uśmiechy i wszystkie wygody, jakie moglibyście mnie ofiarować, nie zniweczą jednej minuty jednego jedyne go z polskich konań wielotysięcznych, a tak urozmaiconych, o tak rozpiętej skali udręczenia. Nie dam się uwieść! Nie przebaczę!

Nie przebaczyłem, ale zdarzyło mi się coś gorszego. Ja, Polak (gdyż to przeżyłem właśnie „jako Polak”) musiałem stać się Hitlerem. Musiałem przyjąć na siebie wszystkie tamte zbrodnie, zupełnie jakbym sam je popełnił. Stałem się Hitlerem i musiałem przyjąć, że Hitler był obecny w każdym ginącym Polaku, że jest ciągle w każdym żyjącym Polaku.

Potępienie, wzgarda, to nie jest metoda, to nic nie jest... takie wieczne wybrzydzenie się na zbrodnię tylko ją utrwała... Trzeba ją połknąć. Trzeba ją zjeść. Zło można przezwyciężyć, ale tylko w sobie. Narody świata: czy wciąż wam się zdaje, że Hitler był li-tylko Niemcem?”, *Dziennik III*, *op. cit.*, p. 156.

Rétroactivement, ce paragraphe semble justifier le geste d'Henri, le héros du *Mariage*, devenu dictateur, tortionnaire et meurtrier moral. Il se serait donc comporté de façon paradoxalement appropriée à la réalité profonde de la guerre en « avalant Hitler ». Dans ce même paragraphe du *Journal*, on croit d'ailleurs entendre un écho lointain de la déclaration d'état de guerre permanente que Stefan Czarniecki avait lancée moins à l'ennemi qu'à la société.

Dans *Trans-Atlantique*, on retrouve le motif : « avaler Hitler pour le digérer », mais il n'y joue pas le rôle de tout premier plan qui lui est imparti dans *Le Mariage*. Le ton campagnard et « sarmate » du roman, totalement démodé et totalement inapproprié au moment historique, fait de l'Argentine des années de guerre une sorte de colonie exotique (ou une destination d'émigration économique) d'une Pologne d'un autre siècle. Il signale d'emblée une prise de distance ainsi qu'une incongruité évidente dans le comportement des personnages face au phénomène et à la réalité de la guerre moderne, en commençant par le héros, narrateur à la première personne et porteur du nom de l'auteur. La guerre reste pourtant présente dans toute l'action du roman, de façon explicite ou symbolique. Que l'on me comprenne bien : la poétique de l'incongruité est un choix correspondant aux effets recherchés. Nul n'ignore aujourd'hui que, justement dans *Trans-Atlantique*, le fait d'exposer la polonité au ridicule a délivré le Polonais individuel de sa polonité traditionnelle et déblayé le chemin à une façon moderne et libre d'être Polonais. Il y a dans tout cela aussi une manière de se délivrer de la « forme » surhumaine et insupportable pour l'individu de la tragédie polonaise durant la Deuxième Guerre mondiale.

Plus que *Le Mariage*, le roman *Trans-Atlantique* illustre notre thèse d'une continuité entre la poétique gombrowiczienne avant et après la guerre. Le nouveau roman est en quelque sorte tant la transformation que la suite de *Ferdydurke*. Dans leur structure profonde, tous les deux racontent la même histoire : l'individu se laisse piéger par une « forme », met un certain temps à la miner et la faire éclater, pour tomber tout de suite dans le piège d'une autre « forme », et ainsi de suite. Les histoires de ce genre ne se prêtent pas bien au sublime. Dans *Ferdydurke*, la première « forme » à affronter découle de l'illusion de l'écrivain qui croyait avoir trouvé sa forme littéraire. Celle-ci se dégrade ensuite en un cauchemar orchestré par Pimko : la transformation du trentenaire en collégien adolescent, ainsi que le glissement dans la forme de l'existence moderne des Lejeune et de l'amour pour la Lycéenne Moderne. La seconde libération survenue après l'éclatement de cette forme est suivie d'une nouvelle forme, le lien avec Mientus, l'Anti-Pimko et en même temps l'anti-lycéenne Moderne de notre héros. Cette forme ramène Jojo dans la forme de l'existence pré-moderne de son enfance, qui, après son éclatement, est suivie de la forme horrible de l'amour avec Sophie.

Dans *Trans-Atlantique*, le bref moment de libération par rapport à la « forme » de la guerre ainsi que celle de la Pologne tragique est suivi de toute une kyrielle de « formes » et pièges toujours nouveaux. La « forme » polonaise pseudo glorieuse de « représentant de la patrie », est octroyée au Grand Génie Emmerdeur Gombrowicz qui s'en délivre en se couvrant de honte au lieu d'augmenter la gloire de la patrie en guerre. La « forme » polonaise humiliante du collaborateur mal payé des trois commerçants polonais fait de lui le « prisonnier » d'une « Pologne » particulièrement répugnante et démodée qui « générera » d'ailleurs la création de l'hyper-patriotique Ordre des Chevaliers de l'Éperon, dont nous allons encore parler. Et entre ces deux « formes polonaises », la « forme » quasiment antipolonaise de son confident et complice, le riche « puto » Gonzalo, son nouveau Mientus et Pimko, lui ouvre la perspective d'une liberté en « filistrie ».

Toute l'action dans *Trans-Atlantique* est liée à la guerre de façon plus ou moins évidente. Il y a les actions des Polonais concernés directement par la guerre : l'ambassade organise l'entrée de notre Grand Génie Emmerdeur Gombrowicz dans les salons de la crème intellectuelle de Buenos Aires ; elle arrange une chasse au lièvre, à cheval, alors qu'il n'y a pas de lièvres dans la pampa argentine. Cela rappelle, sur un mode comique, la cavalerie polonaise. Les commerçants polonais émigrés en Argentine, dont les relations mutuelles ressemblent à une guerre en miniature, affichent les apparences d'une indifférence face à la Pologne en guerre, mais jouent ensuite leur rôle dans l'Ordre des Chevaliers de l'Éperon. De l'autre côté, il y a les actions du « puto » Gonzalo qui fait tout pour arracher le jeune fils du vieux patriote polonais Tomasz à la guerre, à l'armée polonaise, au père patriote, et à toute idée de patriotisme. Tant la chasse au lièvre sans lièvre, que le duel au pistolet sans balles entre Tomasz et Gonzalo constitue des parodies de la guerre. On voit bien là cette poétique de l'incongruité.

C'est le moment d'évoquer l'épisode de l'Ordre des Chevaliers de l'Éperon. Il a ses origines dans un petit camp de concentration installé par le vieux comptable Rapacki. Celui-ci y attrape des Polonais émigrés en les obligeant à se torturer mutuellement et à devenir membres dudit Ordre dans l'objectif de s'aguerrir mentalement contre l'ennemi. Notre héros s'y retrouve capturé par les trois commerçants en question. C'est, dans le roman, le seul épisode rappelant le motif : « avaler et digérer le Hitler en tout Polonais ». Il n'occupe dans le roman que peu de place, selon un rapport inversement proportionnel à sa véritable importance. La cave à tortures du vieux comptable Rapacki s'oppose à l'hacienda de Gonzalo. Celle-ci se présente comme l'utopie d'une nouvelle liberté, d'une nouvelle forme de vie, d'une alternative au patriotisme convulsif de Rapacki et de son ordre, mais ressemble par moments à une institution close, que les invités ne peuvent quitter à leur gré. Chez Gonzalo aussi, on est prisonnier, comme dans la cave à tortures de

Rapacki, bien que le confort y soit plus grand. La guerre, mentalement dominante dans la cave de Rapacki, est apparemment bannie de l'hacienda du « puto », mais nous allons voir qu'elle est pourtant présente. Comme jadis la chambre de la Lycéenne moderne, elle représente symboliquement l'image ou la caricature de la modernité. Une promiscuité obsessionnelle y a envahi tous les domaines de la vie privée et publique, la distance entre les œuvres artistiques individuelles n'existe pas, ce qui donne lieu à un « corps à corps » meurtrier entre elles. Elles se mordent comme des chiens. La littérature mondiale s'y étale comme un immense dépôt d'ordures. Comme la cave à tortures de Rapacki, l'hacienda est l'anti-utopie d'une modernité marquée par l'obsession du totalitaire. C'est dans ce lieu hautement symbolique que le projet d'une mise à mort du père et patriote Tomasz par son propre fils, Ignace, en présence d'un public nombreux, manque son but et se termine par un gros rire collectif. C'est un rire spécifique qui mérite un commentaire :

A bo, gdy on tak na Ojca swojego Leci, Leci, Leci a już Leci, Nadlata, już, już Nadlatuje, jemu Śmiech, Uśmiech, Boże, Boże, jemu do Śmiechu chyba, a tak on do Śmiechu, do śmiechu leci, Nadlata i w górę Polata! Ach, w górę Polata! Śmiech tedy, śmiech! Za brzuch się złapał Minister, śmiechem bachnął! I Buch, Bach [...] Inny zasię aż spuchł, bo go rozsadza! Dopieroż Buchają! [...] Aż tu znowu to ten, to tamten, naj-przód jeden, potem drugi, a już trzech, czterech, już pięciu Buch, Buch, śmiechem Buchają, Wybuchają, w ramiona się biorą [...] I dopieroż od Śmiechu, do Śmiechu, Śmiechem Buch, Śmiechem bach, buch, buch Buchają!...

La version française de Constantin Jeleński et Geneviève Serreau de ces passages complexes est d'une naïveté désarmante ; leur ambition est de « rendre l'atmosphère » telle que les traducteurs l'ont ressentie dans la bonté de leur cœur, sans se soucier des détails inutiles comme traduire toutes les phrases de l'original, sans parler des subtilités de l'intertextualité :

Loin de bamer son Père à coups de Bam, le voilà qui boumbame dans un grand rire, voilà le rire qui le bamboume ! Sautant d'un bond par-dessus le Père, il l'esquive, et il boumbame et reboumbame de rire ! [...] Une petite pause, quelques secondes de calme, et ça repart : un d'abord, puis un second par contagion, un troisième, un quatrième, un cinquième, et Bam et Boum, ils bamboument de rire, ils explosent, se jettent dans les bras l'un de l'autre [...]. Le Rire, ah ce Rire ! Riant Boum Boum, riant Bam Boum Boum, ils Boumbament.

Même si ma propre version allemande²⁵ est de loin moins « innocente », j'avoue avoir longtemps compris ce passage tout bêtement dans le même sens : celui d'un rire libérateur, qui délivre après un meurtre non commis, et je l'ai mis en relation avec la formule de Mickiewicz « Kochajmy się »

25. Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantik*. Roman. Aus dem Polnischen von Rolf Fieguth, Munich, Carl Hanser Verlag, 1987.

(Aimons-nous)²⁶. En cela, j'ai partagé l'interprétation de beaucoup d'autres lecteurs et de l'auteur lui-même, ce grand maître de la mystification et de l'innocence simulée. Je viens seulement de découvrir le parallèle choquant avec le rire de l'uhlan Kacperski. Comment ai-je pu ne pas voir qu'un rire prétendument libérateur est entièrement « cousu » de guerre et de mort ? Il est pourtant facile de voir que ce texte se réfère entre les lignes à une scène violente de guerre avec des corps qui éclatent en miettes sous la canonnade ou le bombardement. Il n'est pas non plus très compliqué de déchiffrer le sens caché de ces jeux intertextuels : en le lisant, on a le sentiment d'échapper à la catastrophe de l'assassinat et de la guerre, mais symboliquement, et sans s'en rendre compte, on tombe justement « dans les bras » de la guerre ou bien de sa « forme » ; on la vit dans et sous les rires. On a de justesse sauvé une vie (dans le cas concret celle du Tomasz, le père, qui aurait dû être assassiné par son fils), mais en retrouvant la mort. La scène est un très bel exemple de ce que nous appelons la poétique de l'incongruité. D'un côté, son revers lugubre contredit la gaieté générale et vitale qui s'y manifeste, et de l'autre, cette gaieté constitue un véritable blasphème face au motif des morts violentes.

La Pornographie, la troisième œuvre consacrée à la période de la Deuxième Guerre mondiale, s'éloigne sensiblement tant de *Trans-Atlantique* que du *Mariage*. Le rire en est absent. Son style et son dispositif sont beaucoup plus « classiques », ce qui représente, toujours au niveau stylistique, une version de la poétique de l'incongruité particulièrement subtile dans son traitement du thème de la guerre. Tout à fait dans le sens de la « perspective renversée », la guerre y est apparemment marginalisée, elle semble être loin : point d'occupants, point d'atrocités allemandes. Pourtant, elle en constitue le thème central, bien que secret. Elle envahit en tant que « forme » toutes les âmes et toutes les actions, même celles qui prétendent y échapper. Ceci s'applique surtout à Frédéric qui voulait être le metteur en scène d'un projet alternatif à ce qu'il appelle « le conflit polono-allemand », donc être au-dessus ou à côté de la forme de la guerre. Inopinément, il se trouve au centre d'une série de mises à mort qui *représentent* la masse des agonies dans la guerre réelle. De surcroît, lui, qui a compris la profondeur des dévastations morales de la guerre, arrache à ses hôtes les fondements de leur vie morale. Il « abat la messe » et convertit à l'incroyance Amélie, la matrone catholique et Polonaise modèle, en train de mourir du coup de couteau d'un jeune inconnu. Frédéric, par le fait d'avoir valablement *vécu* la guerre à Varsovie, est fatalement accessible à la « forme » de la guerre et endosse symboliquement ses atrocités. Le fait qu'il porte un nom à consonance allemande, plus précisément le prénom

26. Référence au titre du chant XII « Aimons-nous » de *Pan Tadeusz* de Mickiewicz, où tous les conflits se dissolvent dans la fête et dans l'enthousiasme patriotique.

tant de Nietzsche que de Chopin, n'est pas non plus dû au hasard dans ce contexte.

Une recherche systématique des commentaires de Gombrowicz sur le thème de la guerre dans ses écrits non fictionnels, et surtout dans le *Journal*, apporterait certainement beaucoup plus de matériaux qu'on ne le supposerait au premier abord. Mais Gombrowicz a tout fait pour ne pas apparaître comme obsédé par le thème de la guerre.

Relativement rares sont les chapitres du *Journal*, même dans le volume Paris-Berlin, où le thème de la guerre et des génocides se fait central. On se souvient particulièrement de sa déclaration de non-pardon aux Allemands, mais aussi de sa suggestion indirecte aux auteurs allemands de lier les bouches des jeunes Allemands actuels avec les bouches des nombreux jeunes soldats allemands enterrés sous leurs pieds²⁷. Ce conseil fut d'ailleurs peu exaucé.

L'une de ses tentatives littéraires les plus controversées et intéressantes est sa réécriture de l'*Enfer* de Dante qui refléterait mieux nos expériences du mal et de l'enfer sur terre. Dans ses dernières années, Gombrowicz était de plus en plus fasciné par le thème de la douleur individuelle ; c'était très probablement sa manière paradoxale de se confronter aux agonies, par millions, dans les guerres et les camps d'extermination.

27. Ici, ce ne sont pourtant pas les lueurs de l'enfer que je veux évoquer, mais le jeune cadavre à côté, la beauté du jeune cadavre. [...] il [un jeune étudiant berlinois – R.F.] se met, malgré tout, à trembler, parce qu'il sent une possibilité: celle de sa bouche tordue de froid, de faim, de peur, emportée peut-être dans un train, et qu'alors, vrai Narcisse, il sent sur sa bouche à lui le baiser de son autre bouche, bouche de soldat. [...] Inquiets du voisinage souterrain de ce camarade mort, les jeunes tremblent... Y a-t-il aujourd'hui un seul poète allemand qui ait tenté d'exprimer cette poésie-là?, *Journal*, tome 3^{bis}, *op. cit.*, p. 174-176; *Dziennik 1961-1966*, *op. cit.*, p. 153-154.

GOMBROWICZ

une gueule de classique ?

L'écriture de Witold Gombrowicz (1904-1969) signale, en écho de son destin singulier, l'originalité de l'œuvre d'une figure majeure dans la littérature du XX^e siècle : l'élaboration d'une voix, d'une langue théâtrale et romanesque, d'un univers enfin où se conjuguent les grands axes de l'évolution de l'art contemporain.

Le recueil d'articles que nous remettons entre les mains du lecteur se propose de parcourir cette œuvre (en mettant l'accent sur l'enquête critique qui l'a accompagnée, secondée, interpellée, voire contaminée) et de dresser une sorte de bilan de ce demi-siècle de recherche gombrowiczienne.

L'œuvre de Witold Gombrowicz a cette particularité d'être circonscrite par une forteresse d'autocommentaires qu'il aima à édifier lors des dernières années de sa vie, soumettant ses romans et ses pièces de théâtre à des explications « clef en main » et sa vie à une réécriture destinée à créer un effet de cohérence interne. D'où une sorte de défi lancé à tout critique voulant s'aventurer dans le labyrinthe de ses textes, phénomène qui, en réponse, « accoucha » d'une frénésie de travaux critiques consacrés à l'écrivain.

À travers les principales étapes de ce dialogue entre l'œuvre et ses commentateurs et la diversité d'approches qu'il a engendrées, se dégage l'extrême modernité et universalité de l'édifice littéraire de Gombrowicz, capable de répondre aux principales interrogations qui ont guidé l'aventure intellectuelle du XX^e siècle.

Ouvrage publié avec le concours du Centre national du livre



ISSN 0079-0028

ISBN 978-2-7204-0426-9

T 51

VI.07

28 €