

WŁODZIMIERZ BOLECKI

WITOLD GOMBROWICZ

A l'occasion du centième anniversaire de sa naissance

Ses œuvres ont été traduites dans des dizaines de langues. On a écrit sur lui des centaines d'articles et de livres dans de nombreuses langues. Sur la base de ses textes, on tourne des films, on enregistre des émissions radiophoniques, on monte des représentations théâtrales. Des festivals et des colloques savants sont dédiés à sa création, des expositions consacrées à ses photographies. Dans les milieux universitaires du monde entier, il est sans aucun doute le plus connu des écrivains polonais du XX^e siècle. Il y a même, à Varsovie, à l'hôtel Radisson, un café à l'ambiance vaguement latino qui porte un nom inspiré par le titre de son récit le plus célèbre (*Le Ferdys*). Enfin, le Sénat de la III^e République de Pologne a décidé de faire de 2004 l'«Année de Gombrowicz» pour célébrer le centième anniversaire de l'écrivain.

Gombrowiczomanie? Si oui, c'est la meilleure manie qui puisse être.

Il a apporté au monde intellectuel des idées et des concepts propres à lui-même. La culture polonaise lui doit des mots et des expressions qu'il lui a légués et la littérature nationale les titres, les situations et les personnages issus de ses œuvres. Cet héritage est d'autant plus important que chacun des éléments qui le constituent est inimitable, unique dans sa problématique et dans sa poésie: abso-

lument original. Chacun d'eux fixe dans la littérature polonaise d'aujourd'hui un certain pôle d'excellence artistique et d'unicité de pensée. Il était l'un des derniers écrivains polonais fascinés par la philosophie, l'un des penseurs les plus exceptionnels. Sa solitude d'émigré (dès 1939) et la distance qui s'est imposée entre lui et ses lecteurs polonais ont conféré aux questions qu'il a posées et discutées une puissance toute particulière. Il a critiqué avec acharnement les mythes nationaux, et pourtant chacune de ses œuvres est profondément ancrée dans tout ce qui fait essentiellement la Pologne. Il s'est mesuré aux plus grands noms et aux questions les plus graves de la pensée européenne des deux derniers siècles, pour affirmer finalement son originalité, voyant dans les complexes et les contraintes un phénomène universel. Il a mis au jour et décrit le drame de la culture du XX^e siècle: le doute, la peur, l'immaturité, la honte, où les complexes sont une langue plus universelle que celle des hiérarchies établies et des canons. Ecrivain universel et moderne, il fut en même temps le plus acharné des défenseurs du local et du particulier, de même qu'il se moquait sans cesse des mythes pseudo-modernes (voir les jeunets de *Ferdydurke*). Tout en visant les dimensions européennes et mondiales, il s'affichait comme écrivain polonais et c'est peut-être en cela qu'il est parvenu à réaliser le rêve des romantiques: porter le local à l'universel. Il lisait avec attention Kant, Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, Husserl, Sartre, Shakespeare, Dostoïevski ou encore Proust, mais dans toute son œuvre, s'il s'est dressé contre quelqu'un, c'est d'abord contre... Mickiewicz.

Les débuts de sa création dégagent une indétermination de sa personne autant que de son art. Pour atteindre la clarté et l'originalité cristallines de son style, il a travaillé pendant près de treize ans, depuis ses premiers essais littéraires à l'âge de seize ans jusqu'à sa véritable entrée dans la carrière à vingt-neuf ans, en 1933. Ce début fut double: celui d'un écrivain et celui d'un critique littéraire, d'un auteur et d'un publiciste. Dès ses premiers articles, certaines idées se répétaient comme un refrain, avant tout celle qui choquera ses lecteurs pendant des années: l'idée que la personne de l'écrivain est plus intéressante que l'écriture elle-même, comme la personne de l'artiste est plus intéressante que son œuvre et l'homme plus intéressant que les produits de la culture. Il prétendait que le seul héros de la littérature digne d'attention était l'auteur et non pas un narrateur

anonyme. Il disait aussi que les écrivains modernes étaient incapables de «pêcher» le lecteur parce qu'ils sous-estiment la force séductrice de la littérature populaire. Pourtant, même si son roman *Ferdydurke* est aujourd'hui une lecture scolaire, Gombrowicz était lui-même très éloigné de cette littérature. Le seul roman populaire qu'il ait écrit, il l'a publié sous un pseudonyme et n'a jamais avoué en être l'auteur (*Les Obsédés*).

Dans ses premiers textes des années 30, Gombrowicz semble s'essayer aux thèmes qu'il développera plus tard dans son œuvre. Il s'agissait d'abord d'automatismes de langage et de situations très neutres et fortuites au premier abord, mais amenant finalement la conduite des héros à une absurdité extrême et souvent cauchemardesque. Pourtant, dès la publication de ses premiers livres (*Mémoires de la maturation* et *Ferdydurke*), un thème nouveau s'est dégagé de sa création, un thème qui, sans repousser les autres dans l'ombre, allait devenir un leitmotiv dans la plupart de ses ouvrages: qui est-il lui-même, Gombrowicz l'auteur, pour les lecteurs et que signifient ses ouvrages? Après avoir été lecteur critique de textes tiers, il s'est fait l'interprète de ses propres textes, le «Gombrowiczologue en Chef», comme l'a appelé plus tard Janusz Slawinski. Il répétait en différentes circonstances que l'art contemporain était une chose complexe nécessitant de la part de l'artiste une certaine dose d'auto-interprétation, celui-ci étant le seul à pouvoir guider le public dans le labyrinthe des significations inscrites dans ses œuvres. C'est ainsi qu'il s'est proclamé gardien de l'interprétation des œuvres dont il était l'auteur. Multipliant et reproduisant ses commentaires introspectifs, il s'inscrivait dans les courants intellectuels les plus importants de son époque (existentialisme et structuralisme), mais il s'en distanciant en même temps, expliquant sans relâche ce qui faisait la particularité de son œuvre. Toute cette démarche n'avait qu'un seul but: vaincre la «forme» des interprétations extérieures par lesquelles il se sentait déformé. Plus tard, il dut tout de même admettre qu'il était devenu le «serviteur de Gombrowicz», qu'il s'était lui-même pris au piège et que de gardien, il était devenu prisonnier, qu'après avoir voulu se libérer de la forme, il en était devenu la victime. Lui qui, comme aucun autre auteur, avait voulu être le «maître» de son œuvre, se rendit compte, à la fin de sa vie, qu'il était devenu son «esclave». Par là-même il avait pris conscience d'un des paradoxes majeurs de l'art moderne et de

cette situation impossible du créateur attaché à vivre, au plus profond de son moi unique, des idées qu'il sait produites par une culture qui lui est extérieure et qui ne cesse de le déformer.

Gombrowicz était lié à la pensée littéraire du début du XX^e siècle par sa volonté de débattre du sens de la culture: ses valeurs, la place qu'y occupe la tradition, la forme de la modernité et surtout le rôle de l'homme dans un monde décomposé après la première guerre mondiale. Il comptait parmi les observateurs les plus perspicaces de ce processus. Le point de départ de ses observations fut sa propre famille, réalité qu'il décrit dans *Souvenirs polonais* et qu'il a ensuite camouflée dans ses ouvrages ultérieurs; c'est la révolte contre les traditions de la petite noblesse terrienne à laquelle appartenait sa famille qui lui a servi à élaborer sa propre conception de la forme. Ces traditions, il les considérait en même temps comme la source de la sclérose qui s'était emparée du milieu qui était le sien et comme un modèle permettant de penser l'être humain au milieu de ses semblables et des institutions sociales. C'est à partir de ce noyau qu'il a façonné la base de son anthropologie littéraire. Dans les relations entre les hommes, il voyait l'essence de tout ce qui est humain, y compris la conscience. Pour Gombrowicz, tout ce qui a trait aux relations entre les hommes (le social), c'est-à-dire tout ce qui constitue sa conception de la «forme», est à la fois la cause de la déformation des individus et leur substance même. La clé de la compréhension de l'anthropologie gombrowiczienne n'est pas à chercher dans l'enfance, comme le veulent bien des mythologies artistiques, mais dans l'adolescence avec son état d'immatunité comme situation d'entre-deux. Une autre manifestation de la «forme» se révèle dans ce qu'il a appelé la «gueule», soit l'image de l'homme qui est également déformatrice parce que produite par la société. L'homme de Gombrowicz est façonné, selon le mot de Bruno Schulz, «sur ce lit de Procuste qu'est la forme imposée par les rapports humains». Ainsi, la philosophie de Gombrowicz est une philosophie du «masque» (la «forme» étant également une sorte de «masque»). Autrement dit, une philosophie de ce qui forme, dissimule et déforme la nature humaine. Bien sûr, Gombrowicz rêvait de dévoiler cette nature, de la toucher dans sa nudité, mais il savait ce rêve impossible à réaliser. L'Albertine nue (la fille-miracle) qui apparaît dans la pièce *L'Opérette* est une incarnation de ce rêve, mais elle reste un idéal tourné en blague et inatteignable, qui n'aura sa place dans aucun ouvrage ultérieur.

Ce qui «dissimule» la nature humaine, dissimule également Gombrowicz lui-même. Mais il serait illusoire de penser que la «forme» est le cœur de sa philosophie. Le concept de «forme» sert seulement de langage, de véhicule pour exprimer cette philosophie; il n'en est pas le contenu. C'est la défense du «moi», la lutte pour une pleine subjectivité de l'homme, la description de tout ce qui le déforme et qui le domine (y compris les autres hommes) et, dans la sphère charnelle, la douleur, qui nourrissent et actionnent toute sa pensée. C'est tout cela qui est décrit dans le langage de la forme. Mais ce que Gombrowicz n'a pas décrit dans ce langage et qu'il exprimait de la façon la plus détournée, c'est la douleur provoquée par l'inadaptation, la différence, l'incapacité de se soumettre à une quelconque identité sociale ou institutionnelle. Il considérait l'appartenance à une identité – et donc à une forme sociale – comme un danger pour sa subjectivité, celle qu'il a voulu défendre toute sa vie durant et à travers toute sa création contre l'aliénation, la subordination, l'infantilisation, la dépréciation, contre toute tentative de réduction. Yvonne, l'héroïne de sa pièce *Yvonne, princesse de Bourgogne* qui, par sa différence et son silence, révèle la déchéance du monde des «formes élevées» (la cour du roi), c'est l'*alter ego* de l'écrivain lui-même.

A partir de la lutte pour sa propre subjectivité, Gombrowicz a construit une philosophie universelle de l'homme, à partir de sa vie, il a fait un art et à partir de son art, il s'est créé lui-même. C'est pourtant dans la vie et par sa propre vie qu'il s'est créé, car les mots d'ordre de son programme artistique étaient: parvenir à toucher la vie, pénétrer la réalité.

Le diagnostic posé par Gombrowicz, tel qu'on peut le déduire de ses pièces et de ses récits, peut être formulé à peu près ainsi: le monde a été privé d'une Instance Supérieure et l'homme, se grisant de la toute-puissance de son humanité, se construit lui-même diverses Instances: «il se nomme roi, dieu, dictateur» (*Le Mariage*). Or cette réalité créée par le héros gombrowiczien dans sa griserie se retourne toujours contre lui, le brise et l'écrase de tout le poids de la construction qu'il s'est lui-même inventée. C'est ainsi que se terminent *Le Mariage*, *La Pornographie* ou encore *Cosmos*. Cette activité humaine et inter-humaine des héros gombrowicziens se conclut systématiquement par une catastrophe et les aspirations qu'elle avait suscitées, par une terrible déception. Seuls s'avèrent finalement réels les cadavres des personnages assassinés.

Ainsi qu'il l'écrivait lui-même, Gombrowicz a découvert «les convulsions de la Forme» comme attribut inséparable de l'existence humaine, mais également comme mécanisme des actions humaines qui se retourne toujours contre les usurpateurs. L'homme qui crée est donc victime de forces qu'il ne peut contrôler et qui le détruisent. Pour s'en libérer, il a besoin d'un autre homme. Puis d'un deuxième. Et d'un autre encore. Mais avec chaque homme se produit une collision avec une nouvelle forme qu'il faut fuir car, bien que tout homme soit doté d'une âme, celle-ci peut être une «âme crétime». «Je fuis, la gueule dans les mains» (*Ferdydurke*): c'est un motif constant dans sa création. Contrairement à la philosophie contemporaine, Gombrowicz ne donne pas de sentiment à l'Autre. L'Autre représente un danger permanent pour le «Moi». Il ne donne pas non plus de sentiment à la «philosophie du dialogue» à laquelle il se rattachait pourtant volontiers, mais cela, à des fins «promotionnelles». Ainsi, les interactions de dialogues se concluent toujours, dans ses ouvrages, par une déformation et une catastrophe. Les dialogues gombrowicziens, ce sont les masques de la domination.

Pour lui, l'histoire est également un cortège de masques, une parade de costumes, de formes et des griseries idéologiques des hommes, cycliquement renouvelée par l'éruption de la jeunesse, de l'informalité, et de la vitalité. C'est pour cela que Gombrowicz sous-estimait et rejetait l'historicité qui était, selon lui, corrompue par le particularisme et lestée par le caractère empirique du lieu et du moment. Il a donc refusé de faire de la place de l'homme dans l'histoire réelle son terrain d'observation (et a, de ce fait, détruit le discours dominant de la littérature polonaise), lui préférant l'espace des relations de l'homme avec son semblable qu'il appela «l'église inter-humaine». Pourtant, dans son œuvre, cette église inter-humaine dépourvue de sanction supérieure mène systématiquement au crime. C'est le cas dans *Yvonne*, *Le Mariage*, *La Pornographie* ou dans *Cosmos*. Toutes les histoires racontées par Gombrowicz se terminent par un crime accidentel, inexpliqué, non voulu, mais toujours provoqué et par la plus transparente des violences, au premier abord uniquement psychique, mais qui a presque toujours des conséquences physiques. Le problème de l'usurpation de l'autorité d'un homme sur un autre, laquelle aboutit à un crime, est un thème constant dans l'œuvre de Gombrowicz. Cette violence, ces crimes ont-ils un responsable? Gom-

browicz abandonne le lecteur en tête-à-tête avec cette question. L'homme, selon lui, dans sa constitution d'homme, est innocent; ce sont les interactions entre les hommes qui libèrent des folies incontrôlées et c'est ainsi que les associations d'idées, les paroles et les actions conduisent au crime prémédité. L'homme est innocent et, même si la conscience est une forme (comme Gombrowicz l'a noté dans les marges de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski), le héros du *Mariage* prend sur lui la responsabilité de la mort de son ami. «Il existe deux ordres: l'un humain, et l'autre inhumain, écrivait-il dans le Journal. Le monde est une absurdité et une monstruosité pour notre besoin indestructible de sens, d'égalité et d'amour. [...] Ne faites pas de moi un démon bon marché. Je serai du côté de l'ordre humain (et même du côté de Dieu, bien que je ne croie pas en lui) jusqu'à la fin de mes jours; et aussi en mourant.» Quand bien même il «ne croyait pas», la symbolique religieuse est une matrice de significations cachées dans presque tous ses livres, une «parodia sacra», une messe laïque célébrée dans les convulsions de l'«église inter-humaine».

Gombrowicz, dit-on, a débuté sa création sous le signe du rire rabelaisien, mais, en étudiant la genèse, les traits et les conséquences de la forme inter-humaine, on constate que ce n'est pas un sourire, mais une grimace monstrueuse qui s'est figée sur sa face. En commençant par la bouffonnerie, il a conduit tous ses héros à la tragédie. Gombrowicz, serait-on tenté de dire, est un tragédien qui a caché son désespoir derrière un masque de bouffon. C'est un écrivain des questions les plus sérieuses.

Dans ses ouvrages, il mélangeait les modèles esthétiques en jouant avec eux. Avec ce jeu, Gombrowicz voulait séduire le lecteur, lui parler d'un monde en apparence conventionnel d'une manière apparemment conventionnelle (il utilisait volontiers les clichés des fictions policières ou d'aventure) dans le seul but d'enlever au lecteur la possibilité d'une compréhension conventionnelle du monde. C'est ainsi que s'explique l'hyperactivité du narrateur dans ses récits, un narrateur qui dramatise non seulement des événements insignifiants, mais surtout des gestes banals et fortuits ou même des mots isolés. Dans le monde de Gombrowicz, le moindre élément de réalité (un objet, un geste, un mot) devient un maillon du jeu secret. Dans le roman *Cosmos*, toucher un tel maillon revient à sentir passer le courant glacial d'une puissance sombre et impénétrable qui emporte tout avec lui.

Dans ses textes de publiciste, il a entrepris de décrire la littérature elle-même, la conception de l'écrivain et de l'écriture, puis il a élargi ces thèmes à toute la pensée contemporaine. Dans ses articles tardifs, on le voit passer de la littérature polonaise à l'ensemble de la littérature du XX^e siècle, de la critique de livres particuliers à des commentaires sur la culture européenne, de disputes polémiques avec des auteurs concrets à des questions générales touchant à la situation de la philosophie de l'homme au XX^e siècle, de chipotages sur des questions d'esthétique à des problèmes fondamentaux de la philosophie moderne et surtout aux problèmes fondamentaux de la culture contemporaine. En tant qu'écrivain, il attribuait à la création une signification particulière; il croyait à l'existence et au sens de l'Art parce que lui seul, pensait-il, pouvait montrer les contradictions dans lesquelles l'homme est emmêlé. Il rejetait toute systématique, toute abstraction, toute scientificité pour se tourner vers le mouvement, la versatilité, l'inachevé. Mais, même s'il rejetait la philosophie et la science, elles le fascinaient toutes deux: il n'a perdu aucune occasion pour montrer le rapport entre sa création et la pensée contemporaine et même pour affirmer que son art était précurseur par rapport à celle-ci. Il rejetait la forme en tant que déformation, mais au fondement de son art demeurait une sensibilité très vive aux mesures, aux hiérarchies, à la discrétion et à l'élégance. Il se prétendait artiste et croyait, en parlant de son ton railleur, que ses ouvrages étaient destinés «aux gens clairs et pas aux obscurs». Il croyait que l'intellect et l'art, l'intelligence et le talent sont des valeurs élitaires.

Afin de ne pas se laisser dominer, de ne pas se laisser imposer une «gueule», il a décidé d'imposer son art aux autres. Il se battait pour ne pas être incompris, sous-estimé, rejeté. Aujourd'hui, trente-cinq ans après sa mort, l'enjeu est complètement différent. Au lieu du rejet, la menace de l'apprivoisement, au lieu de l'inofficiel, l'officiel, au lieu de l'immaturité, le culte de l'autorité, au lieu de disputes avec lui, l'accord, au lieu de la provocation, la banalisation, au lieu de la destruction, la célébration au sommet du Parnasse. Comme il l'a écrit dans *Ferdydurke*: «et à partir de rien un ordre monstrueux s'est configuré». Pourra-t-il s'en échapper?

Traduit du polonais par Damian Rosset