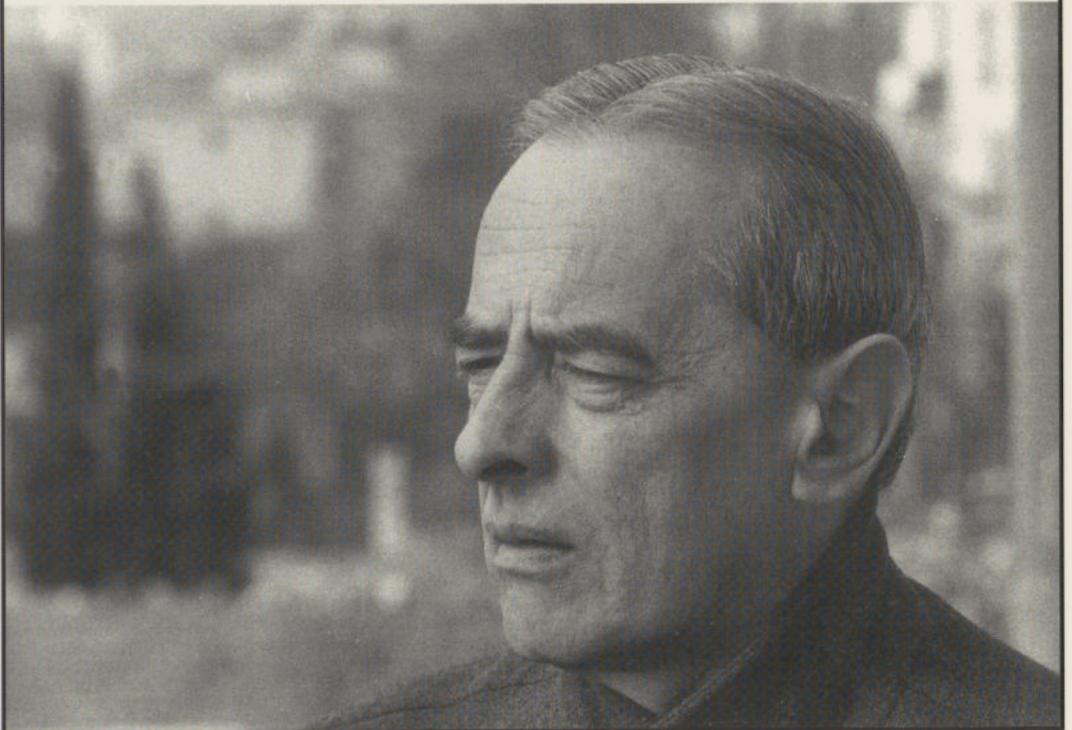


*rsh*

*Revue des Sciences Humaines*

*witold*

**GOMBROWICZ**



## Gombrowicz avait-il des yeux?

(La problématique de la description  
dans *Ferdydurke*)

Au tournant des années vingt et trente, alors que Witold Gombrowicz écrivait ses premiers textes littéraires, tous les artistes — indépendamment du pays où ils vivaient et de l'art qu'ils pratiquaient — s'accordaient sur au moins un point : l'art nouveau devait être plus proche de la réalité. Cette affirmation pouvait faire l'unanimité, néanmoins chaque artiste la comprenait à sa façon. Pour chacun, en effet, le mot « réalité » signifiait une chose différente.

Dans le domaine littéraire, Gombrowicz, lui aussi, considérait que la prose « nouvelle » devait être plus proche de la « réalité », c'est-à-dire que l'écrivain devait exprimer celle-ci de manière « plus authentique » et « plus personnelle ». C'était l'exigence la plus générale mais aussi la plus fréquemment répétée que Gombrowicz formulait dans ses critiques et ses articles publiés à l'époque dans la presse polonaise.

Examinons la réalisation de cette exigence d'après l'exemple de deux formes narratives (à savoir la description et le récit), que l'on peut reconstruire à partir des premiers écrits de Gombrowicz<sup>1</sup>.

---

1. — J'examine plus en détail toutes les thèses de cet article dans le chapitre intitulé « La narration en tant que jeu de conventions et ses "significations plus profondes" : la prose d'avant-guerre de Witold Gombrowicz », dans mon livre consacré à l'œuvre de Witkacy, Gombrowicz et Schulz : « Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym » (Le modèle poétique de la prose dans l'entre-deux-guerres), dans la série : « Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej » (*Histoire des formes artistiques dans la littérature polonaise*), sous la direction de J. Sławiński, t. LX, Wrocław 1982, p. 86-145.

### *Les descriptions de paysage*

La convention de la description dans la littérature réaliste était fondée, pour dire les choses le plus brièvement, sur trois axiomes : la conviction que 1°) les événements rapportés par la prose (le roman, le récit, la nouvelle, etc.) étaient toujours antérieurs à l'acte même du récit, que 2°) la prose représentait le monde visible, et que 3°) ce monde visible (la réalité extérieure) était représenté dans la structure de la prose narrative par la description. « Visible » signifie vu par le regard et vécu émotionnellement et intellectuellement par celui qui décrit. Dans l'évolution de l'art narratif, les règles de la description de la « réalité extérieure » étaient donc situées entre le pôle de l'« objectivité » (l'écrivain donnait une description neutre, par exemple à partir de sa connaissance de l'objet) et le pôle de la « subjectivité lyrique » (par exemple l'écrivain donnait une description sensualiste, c'est-à-dire comprenant seulement ce qu'il voyait, lui ou son héros).

Dans la prose de Gombrowicz, les phrases décrivant la « réalité extérieure » (la nature, la ville, le paysage, l'aspect des personnes, etc.) apparaissent très rarement et se réduisent aux signes stéréotypés de la réalité extérieure. Dans *Ferdydurke* et aussi dans ses autres œuvres, ces signes sont toujours les mêmes : « le soleil », « le vent », « les feuilles », « les pigeons », « les arbres », l'herbe », etc. Tous ces noms forment un vocabulaire caractéristique de la représentation la plus conventionnelle de la réalité extérieure, et plus précisément du paysage.

Les éléments du paysage dans la prose de Gombrowicz sont souvent nommés à l'aide de diminutifs, par exemple « un petit vent », « une petite pluie », « des petits nuages », « des petits oiseaux », « le petit matin », etc. Gombrowicz joint aux éléments stéréotypés de ce paysage des expressions tout aussi stéréotypées : « l'air silencieux de l'automne », « le soleil brillant », « un petit vent léger », « un matin clair ». Ainsi, le paysage évoqué par Gombrowicz correspond à une vision du monde « enfantine » : un petit vent souffle, le soleil brille, et les pigeons volent sur un fond de ciel bleu. Le paysage évoqué par des formes de diminutif est un paysage « infantilisé » ; en effet, les diminutifs en polonais sont l'élément principal du style enfantin (bien qu'ils soient utilisés également par les adultes) Un certain « infanti-

lisme» est donc le premier trait caractéristique des descriptions du paysage chez Gombrowicz. Cet infantilisme est reconnaissable également par le contraste qu'il forme avec le langage «adulte» et «sérieux» du héros-narrateur, qui raconte ses problèmes intellectuels et les «événements» auxquels il participe.

### *La description et le récit*

Dans les ouvrages dont il faisait des comptes-rendus dans la presse, Gombrowicz appréciait surtout la construction, et dédaignait les «descriptions de la nature». C'était surtout visible dans les jugements qu'il portait sur des genres tels que les voyages et les mémoires, dans lesquels les descriptions (du paysage, du fond, de la nature, etc.) occupent toujours une place privilégiée. Même dans le livre de Bruno Schulz, construit presque exclusivement sur des descriptions, Gombrowicz saluait seulement la narration. Ce n'était pas là un hasard.

En effet, à partir des déclarations de Gombrowicz sur la littérature, on peut reconstruire une opposition en termes de valeur entre le «récit» et la «description», à savoir deux différentes formes de narration, ainsi qu'une opposition entre «les gens» et «la nature».

Le récit d'événements était, pour Gombrowicz, plus proche de la réalité et plus «authentique» que la description, car il obligeait l'auteur à se révéler comme sujet actif émotionnellement et intellectuellement. En revanche, la description, selon lui, permettait au narrateur (à l'auteur) une «fuite dans la distance», et, par ailleurs, servait à représenter la nature et non le comportement humain. Et seul ce dernier intéressait Gombrowicz.

Lorsqu'il portait un jugement sur les œuvres d'autres écrivains, Gombrowicz prenait en compte avant tout le «style de l'auteur». Il ne s'agissait pas pour lui du style au sens linguistique, mais du «portrait émotionnel et intellectuel», de l'«attitude» générale envers la vie, l'art, les hommes, etc. Cependant il cherchait ce «style» non pas dans les descriptions, mais dans le comportement des personnages littéraires, y compris du narrateur, donc dans les événements, c'est-à-dire dans le domaine du récit. Gombrowicz, qui appréciait les règles de la narration chez les autres, appliquait celles-ci également dans ses propres textes.

Dans les premiers récits de Gombrowicz, ce sont donc les «événements» qui déterminent la narration, et ce sont les verbes qui constituent la «force» essentielle du style. Dans les conventions de la prose réaliste, l'«événement» était toujours un élément de la fiction (par exemple la mort, la naissance, le mariage, le meurtre, l'aventure mystérieuse, etc.), et il était compréhensible pour les lecteurs «en tant qu'événement», sans explications supplémentaires. Cependant, dans la prose de Gombrowicz, des «événements» apparaissent qui n'existent que sur le plan de la narration et dans le style du récit. Ainsi, «quelque chose» s'avère être un événement, parce que le narrateur affirme ou donne à comprendre au lecteur, par ses propres procédés langagiers, que ce «quelque chose» est pour lui un «événement» extrêmement important. C'est pourquoi Gombrowicz racontera comment on arrache les ailes d'une mouche avec la même intensité avec laquelle Alexandre Dumas parlait d'un duel, Balzac d'un krach boursier et Zola de la mort. Pour résumer, Gombrowicz crée des événements dans le domaine du langage, c'est-à-dire non pas dans le domaine de la fiction, mais dans celui de la narration et plus précisément dans celui de l'expression verbale du narrateur. Alors que dans le modèle de la prose réaliste, les mots nous informent sur des événements qui se sont produits auparavant dans une réalité conventionnelle, dans la prose de Gombrowicz c'est l'inverse qui se produit : les mots prennent leur signification déjà au niveau de la sémantique de la phrase, grâce à diverses «actions» et «fictions». Je qualifie ce type de prose de «poétique».

Ainsi, alors que les «événements» dans la prose de Gombrowicz se mettent à exister déjà au niveau de la signification des mots (des calembours, des solécismes, etc.), la description de la réalité extérieure dans ces œuvres n'existe pratiquement pas. Les descriptions de la nature, des paysages, de l'aspect des villes, etc. sont dégradées par Gombrowicz, c'est-à-dire qu'ils sont évacués en tant qu'éléments superflus de la prose, ou alors ils sont parodiés. Une citation va nous introduire au cœur du problème : «Il fait flou. Parfois le soleil brille, mais à vrai dire il ne brille pas car parfois la neige tombe. La neige tombe, mais à vrai dire elle ne tombe pas puisqu'il pleut — et de petits nuages ainsi que de légères brumes viennent visiter la charmante vallée, diminuant encore la visibilité et augmentant la confusion. Vous voyez parfois dans toute sa beauté le panorama des

cimes, les masses rocheuses et les arêtes, mais parfois aussi vous ne voyez pas une seule montagne. Il gèle, mais en vérité il ne gèle pas, car tantôt le gel est là, tantôt non.» (W. Gombrowicz, *Niedole zakopiańskie*, «Czas» n°57, 1938, trad. par Ch. Jezewski et D. Autrand in «Varia II», Ch. Bourgois, 1989, sous le titre «Les infortunes de Zakopane»).

Ce type de parodie dans les textes de Gombrowicz comprend aussi bien la forme de la description en tant que l'une des principales structures narratives, que l'objet même de la description, à savoir la réalité extérieure. La description (en tant que forme de la narration) ne décrit rien, mais en même temps, l'objet de la description (par exemple la nature) se révèle n'être qu'une création verbale, c'est-à-dire qu'en fait, il n'existe pas.

Il est significatif que dans ces fragments des œuvres de Gombrowicz qui concernent la description d'un voyage, il n'y a pas un seul mot sur les «charmes de la nature» qui pourtant sont devenus dans la prose narrative un véritable lieu commun de ce type de récit. Gombrowicz réduit tellement la description que celle-ci ne remplit plus de fonction descriptive. Les éléments de cette description deviennent les signes du déplacement du héros, mais ne sont pas les traits caractéristiques de l'espace physique dans lequel le héros se déplace.

Il est frappant — et c'est ici que j'aborde le thème principal de mon article — que dans tous les passages descriptifs ainsi construits, le regard joue un rôle réduit. Le fait que le narrateur de Gombrowicz regarde la nature ne signifie rien, parce que sa narration ne donne aucune information sur l'aspect du monde extérieur. Les éléments décrits par Gombrowicz sont comme des signes conventionnels d'un décor de théâtre, un monde en carton pâte, qui s'adresse non au regard du lecteur mais au fait que ce lecteur sait que tous les faits se produisent sur un certain fond. Il ne s'adresse donc pas aux sens, mais à la connaissance... de la convention littéraire.

On pourrait donc estimer que dans la conception gombrowiczienne de la prose, de même que la description est une forme inutile de narration, de même l'«œil» n'est pas un organe de connaissance et de contact avec le monde.

### *Le regard porté sur la nature*

Le narrateur de *Ferdydurke* décrit la «réalité extérieure» comme si l'acte de regarder celle-ci n'avait aucune influence sur l'information que donne le monde regardé. Simplement : «les tramways passent», «les petits oiseaux volent», «une petite pluie tombe», «il y a des maisons» et «le soleil brille». C'est un procédé d'autant plus surprenant que la situation de la vue, ce «cadre modal» que crée l'acte d'observer est l'un des motifs principaux de *Ferdydurke* (et de beaucoup d'autres œuvres de Gombrowicz). La «vue» (et donc le regard, l'observation, etc.) est la situation élémentaire dans laquelle se trouvent de façon permanente les personnages de Gombrowicz. Elle est aussi une «situation lexicale», car le narrateur caractérise sa situation dans le monde à l'aide d'expressions liées à la sémantique du mot «voir».

Je dirai, en paraphrasant l'expression de Benveniste, que la vue est le principal mode d'action du héros de *Ferdydurke* et aussi des autres livres de Gombrowicz. Cela signifie que, contrairement, en apparence, à ce que j'ai écrit plus haut, c'est bien la vue (et donc l'acte de voir, de regarder, d'observer, d'apercevoir) qui définit l'espace de ce qui est important et en même temps l'espace des événements dans les textes de Gombrowicz.

Comme je l'ai rappelé, la description dans *Ferdydurke* se trouve en opposition avec le récit, mais elle est en même temps en opposition avec les moyens littéraires et philosophiques de représentation de la nature — moyens essentiels dans la tradition du discours issue des Lumières et du Romantisme. Sans doute Gombrowicz se rattache-t-il à cette tradition lorsqu'il développe *expressis verbis* la problématique de l'«infantilisme» et de la «jeunesse», de la «maturité» et de l'«immaturité», mais aussi du «naturel» et de l'«artificiel» (c'est-à-dire de la «forme»). Néanmoins, en se rattachant à cette tradition, Gombrowicz transforme toutes les significations, les motifs et les concepts qui en découlent.

L'acte le plus radical de Gombrowicz consiste ici en une réduction maximale de la nature regardée, c'est-à-dire vue, contemplée, stimulant les sentiments et l'intellect du narrateur. La nature, dans cette tradition, a toujours été considérée comme une sphère saisissable par une perception séparée, exprimable verbalement et importante au niveau axiologique. Cependant,

dans les descriptions de Gombrowicz les éléments de la nature ne sont pas naturels mais artificiels, par exemple la « lune » et le « soleil », dans la peinture et la littérature européennes étaient toujours les éléments les plus caractéristiques de la « naturalité » de la nature (il suffit de rappeler la problématique de la lumière, de la couleur, etc.). Et qu'avons nous chez Gombrowicz ? « La lune se dégageait des nuages, mais était-ce la lune ou le cucul ? [...] A l'aube, un nouveau cucul, cent fois plus magnifique, rouge, apparut à l'horizon » (*Ferdydurke*, p. 277, trad. G. Sédir p. 30 et 31<sup>2</sup>). Ce qui disparaît ainsi, c'est l'opposition traditionnelle entre la « nature », en tant qu'espace de « naturalité » pure, c'est-à-dire non déformée par l'homme, et la « culture » en tant que domaine humain mais « non naturel » (c'est-à-dire social, historique, etc.). Elle disparaît parce que la « nature » en tant qu'espace d'immédiateté, de simplicité et d'authenticité cesse d'exister.

Toute la problématique de la « philosophie de la nature » devient également caduque, à cause de la disparition de son objet principal, à savoir la nature regardée. La nature vue par un regard empirique, c'est-à-dire appréhendée par les sens se révèle être du domaine de l'artificiel. La prose de Gombrowicz voit donc disparaître la description de la nature en tant qu'élément essentiel de la prose narrative (la convention, le lieu commun, le motif, etc....).

Mais la nature observée par les sens remplit une autre fonction dans les descriptions de Gombrowicz : face au monde humain, elle est une création totalement extérieure. En effet, le narrateur perçoit la nature soit comme « cruelle » (le soleil est « terrible » et « impitoyable »), soit comme « vide ». La nature, ici — malgré toute la tradition de ce motif — n'est donc ni admirée, ni apaisante. Elle n'est ni l'arcadie perdue ni la terre promise de l'authenticité. Ainsi, aucune voie ne traverse la nature qui permettrait au héros de Gombrowicz de découvrir de quelques valeurs. En bref, la nature et le monde des hommes dans l'œuvre de Gombrowicz sont des sphères totalement séparées, isolées, distinctes, entre lesquelles il n'y a aucune communication. C'est pourquoi, en fin de compte, la nature face

2. — N.D.T. La traduction des fragments de *Ferdydurke* utilisée ici est celle de Georges Sédir, pour l'édition publiée par Christian Bourgois dans la collection 10/18, en 1973.

au monde humain s'avère indifférente et même railleuse dans sa neutralité naturelle : « A l'horizon, le ciel était léger, pâle, froid et ironique, le chêne au milieu de la cour paraissait nous tourner le dos » (*Ferdydurke*, p. 39, trad. G. Sédir p. 40-41). Le héros de *Ferdydurke* exprime cela de la manière la plus concise : « je, ne veux pas de la nature, pour moi, la nature, ce sont les hommes » (*Ferdydurke*, p. 213, trad. G. Sédir p. 230).

Il pourrait donc sembler que *Ferdydurke* ne contient aucune notion appartenant traditionnellement aux éléments du paysage ou de la nature. Cependant, tout le texte du roman de Gombrowicz est plein de « petites feuilles », d'« arbres », de « jungles », de « verdure », d'« insectes », de « fourrés » et de nombreuses espèces d'animaux. Mais la fonction de tous ces noms n'est pas de caractériser la nature, mais... les hommes et leurs comportements. Voici — dit le héros — le professeur qui « broutait comme une vache la fraîche verdure qui était en moi » et qui « paît votre verdure dans une prairie » (*Ferdydurke*, p. 20, trad. G. Sédir p. 22). Voici les gens qui vous emprisonnent « dans (leur) végétation comme les plantes grimpantes et les lianes africaines » (*Ferdydurke*, p. 12, trad. G. Sédir p. 13). Il est temps — dit le narrateur — « que je sorte de la végétation [...] et examine les choses avec réflexion sous un milliard de bourgeons, de germes et de feuilles » (*Ferdydurke*, p. 199, trad. G. Sédir, p. 211).

Ainsi, ce qui est significatif dans *Ferdydurke* est l'inversion suivante : ce qui, dans la réalité, est naturel, visible et concret (la lune, le soleil, les arbres, etc...) est représenté par Gombrowicz à l'aide d'un vocabulaire conceptuel, abstrait. En revanche, Gombrowicz décrit ce qui est de l'ordre du concept philosophique (la « nature » de l'homme) comme une réalité visible par les sens, existante physiquement et matériellement concrète. Autrement dit : ce qui a un caractère concret et sensible, Gombrowicz le présente à l'aide de catégories intellectuelles, et inversement, ce qui a un caractère intellectuel devient dans la description de Gombrowicz charnel et sensible. Gombrowicz — comme diraient les formalistes russes — « matérialise la métaphore ». Il est caractéristique que le regard du héros ne remarque rien d'intéressant chaque fois qu'il rencontre la « réalité extérieure » (le paysage, la nature), en revanche il s'anime aussitôt, dès qu'il se tourne vers les hommes et leur « nature » : « hélas, où sont mes fourrés et mes végétations d'yeux et de bouches, de paroles, de regards, de visages, de sourires et de grimaces ? une autre forêt

s'approche, silencieuse et très verte avec ses arbres à aiguilles sous lesquels fuit un lièvre et rampe une chenille» (*Ferdydurke*, p. 214, trad. G. Sédire p. 230).

### *Le regard porté sur les hommes*

Chez Gombrowicz, «voir», «regarder», «observer» font partie des activités particulièrement connotées. Mais le trait le plus caractéristique du «regard» dans cette œuvre est le fait qu'il apparaît exclusivement en rapport avec le monde humain.

Le dualisme radical des «yeux» de Gombrowicz consiste dans le fait que l'inertie de l'«œil regardant la nature» (le plan de la description) est opposée à l'extraordinaire activité de l'œil observant les hommes (le plan du récit).

Donc, puisque, dans le système narratif de Gombrowicz l'«œil décrivant la nature» est totalement dégradé et ne joue aucun rôle dans la constitution du texte, en quoi se caractérise l'«œil regardant les hommes»?

Dans *Ferdydurke*, les verbes du type «voir», «regarder», «observer», «examiner», etc... apparaissent très souvent. Il n'y a rien là d'étonnant, car le rôle le plus fréquent de Jojo, le héros de ce roman, est justement l'observation, le fait d'être un témoin regardant ce qui se passe sous ses yeux, par exemple: «Je suis témoin. J'ai vu par la fenêtre».

Les yeux dans les œuvres d'avant-guerre de Gombrowicz sont un organe d'une extraordinaire force d'expression. La vue est un sens puissant, paralysant, imposant à certains personnages la volonté d'autres personnes. Le héros de Gombrowicz est souvent cerné par le regard des autres. La vue devient ici un instrument de répression et même d'agression: elle ôte la parole, force à parler, suscite le battement du cœur, provoque l'extinction de la voix, oblige à bouger. Ainsi le regard pénètre-t-il la personnalité de l'«autre», viole son intégrité et devient un signal de tensions et de conflits.

Les personnages de Gombrowicz s'affrontent des yeux combattent à coups de regards, se sentent provoqués ou entravés par le regard des autres, mais aussi — comme Jojo — attaquent les autres de leurs propres regards. Le regard devient ainsi l'élément essentiel des comportements, des actions et des moyens d'expression.

Il est significatif que Jojo, voulant humilier la lycéenne Zuta, écrit sur le mur la formule de César : «veni, vidi, vici», dans laquelle «vidi — j'ai vu — devient le mot le plus important : «et j'écrivis au crayon sur le mur de la salle de bain les mots Veni, vidi, vici. Qu'ils sachent au moins que je les avais vus, qu'ils se sentent observés!» (*Ferdydurke*, p. 177, trad. G. Sédir p. 187).

Dans l'œuvre de Gombrowicz la vue remplit donc la fonction d'un code spécifique à l'aide duquel les héros s'envoient des informations non verbalisées. Le regard est un communiqué qui donne une information sur quelque chose de non défini car pas exprimé ou impossible à exprimer (à nommer, à préciser, à dire, etc.). Cependant le regard s'adresse toujours à l'intellect. Dans l'acte d'observer, il se passe toujours quelque chose, car les yeux regardant les gens se révèlent être un organe d'une extraordinaire force cognitive. Dans les œuvres de Gombrowicz, «regarder et voir», c'est «apercevoir» quelque chose, c'est-à-dire le «comprendre», et donc le «connaître», c'est-à-dire découvrir plus que ce qui est seulement regardé «d'une façon empirique». De même, dans l'acte de regarder, les forces de l'intellect sont renforcées. Le fait de «regarder d'un œil qui observe les gens» se révèle être un sens particulier, à l'aide duquel les héros de Gombrowicz s'efforcent d'atteindre cette signification plus profonde, mystérieuse de la réalité, plus proche du non défini ; «La moderne (c'est-à-dire Zuta) se regardait à la ronde avec circonspection comme si elle tentait de découvrir ainsi la nature du danger, d'en deviner le sens, d'en discerner enfin la forme, en un mot de comprendre ce qui se tramait» (*Ferdydurke*, p. 181, trad. G. Sédir p. 191).

L'observation (des gens) signifie donc la recherche d'un sens, le fait de donner à la réalité des significations nouvelles, de saisir et de classer intellectuellement les éléments se trouvant dans le champ de vision des différents personnages. Ainsi, dans la prose de Gombrowicz, l'acte de voir est un coup frappé à la porte du sens.

Gombrowicz actualise ici la tradition littéraire et philosophique (entre autres celle de Descartes) qui identifie le savoir avec la vision, la raison avec la vue. La vue (le regard, l'observation, etc.) est donc ici un acte intellectuel, plus proche de la pensée discursive que l'enregistrement par la vue des traits caractéristiques de la réalité. Il existe aussi dans cette tradition une

conception spécifique du langage selon laquelle les forces intellectuelles de l'homme entrent en contact à l'aide du « regard intérieur » avec cette sphère de la réalité qui est impossible à exprimer verbalement. Cela signifie qu'on ne peut pas trouver d'équivalent à l'acte de voir dans l'acte de nommer. La « vision » est ici une sorte de « négativité du langage », son prolongement non verbal, parce que ce que l'on peut regarder avec l'« œil intérieur » ne peut pas être exprimé par le langage.

L'« œil intérieur », c'est en quelque sorte un moyen de connaissance extra-langagier pour prendre contact avec la réalité. A la fin du récit intitulé *Zdarzenia na brygu Banbury*, nous lisons : « Non, je ne veux pas savoir [...]. Et je préfère éviter de sortir sur le pont, craignant de voir ce qui... ce qui était jusqu'à présent imprécis, voilé et à peine formulé [...] — l'extérieur est un miroir où vient se réfléchir l'intérieur » (traduction d'Allan Kosko sous le titre « Événements sur la goélette Banbury », in *Bakakäi*, Folio Gallimard, 1984, p. 96-97).

La fonction de ces affirmations est de susciter chez le lecteur un sentiment d'incertitude. En effet, le narrateur chez Gombrowicz insiste souvent pour dire qu'il ne veut pas regarder quelque chose, mais ce « quelque chose » n'est jamais nommé. Cette stratégie est un élément constant de la poétique de Gombrowicz. Le narrateur suggère qu'il sait « quelque chose » de plus que ce qu'il est en pouvoir d'exprimer. Il nous fait comprendre qu'à côté du monde « exprimé », il existe aussi un espace de phénomènes « inexprimables » par le langage (par exemple : « Je cherchais des mots qui n'avaient jamais existé », *Ferdydurke*, p. 140). Il suggère également qu'à chaque pas, son héros se heurte à des événements auxquels il ne peut tout simplement pas croire.

Le problème, c'est que cette étrangeté n'est pas verbalisée dans un acte de description, mais qu'elle est une fonction de la situation de « voir ». Gombrowicz localise donc cette étrangeté dans la sphère d'un « regard différent » du regard empirique de Jojo regardant la nature. L'œil regardant la nature, on s'en souvient, ne remarque rien d'intéressant dans la réalité extérieure (« le soleil brille, les petits oiseaux volent, un petit vent souffle » etc.). Cela veut dire que l'« acte de décrire » et l'« acte de voir » correspondent dans *Ferdydurke* à deux sphères ontologiques radicalement séparées.

Ce que Jojo décrit avec un « œil empirique » se révèle être un ensemble de phénomènes accidentels dépourvus d'une quelconque signification. Cette sphère est le domaine d'une inertie visuelle manifeste, correspondant au « il ne se passe rien » dans la réalité. C'est justement ce type de regard ou ce type d'œil qui est constamment parodié dans *Ferdydurke*: « Par exemple, le professeur d'histoire est malheureusement dans la force de l'âge et il semble supportable de prime abord, mais regardez-le bien et vous verrez comme il louche » (*Ferdydurke* p. 41, trad. G. Sédir p. 43).

Ainsi, dans la sphère que « voit » le héros de Gombrowicz, se produisent des choses définies par le narrateur comme « atroces », « terribles », « cauchemardesques », « incroyables ». Donc, le narrateur « voit » quelque chose et « décrit » autre chose.

En d'autres termes, dans les expressions de Jojo, héros et narrateur de *Ferdydurke*, Gombrowicz révèle le conflit entre l'œil en tant qu'organe empirique et un autre pouvoir cognitif qui ne peut pas s'accorder avec ce que voient les yeux. Les signaux de ce conflit sont des expressions telles que, par exemple : « je n'en crois pas mes yeux », « se frotter les yeux de stupéfaction », « ma vue ne me trompe-t-elle pas ? », « rêve ou réalité ? ». Ce sont justement ces expressions qui indiquent au lecteur les situations dans lesquelles l'expérience empirique du héros contredit un pouvoir de connaissance qui n'est pas nommé.

Dans l'image du monde que nous présente Gombrowicz surgit ainsi exactement la même dichotomie que celle qui caractérise la littérature fantastique. Pour dire les choses brièvement, dans les conventions de la littérature fantastique comme dans le roman d'aventures, le motif du « regard trompeur » impliquait qu'apparaissent sous les yeux des héros des phénomènes qui dépassaient les capacités humaines de compréhension (par exemple des vampires, des fantômes, des animaux parlants, etc.). L'affirmation que le héros « n'en croyait pas ses yeux » faisait partie des moyens rhétoriques classiques du roman fantastique : elle renforçait l'effet produit par les informations transmises, elle signalait le contraste, la dualité de la réalité (par exemple : le monde normal — le monde des vampires), et en même temps devançait l'inquiétude du lecteur, qui savait exactement où passait la frontière entre le normal et l'anormal.

Comme je l'ai dit, dans *Ferdydurke* Gombrowicz utilise à plusieurs reprises le motif « ne pas en croire ses yeux ». Cependant,

il s'en sert dans des situations neutres et radicalement opposées aux applications traditionnelles de ce motif, par exemple : « non, je n'en crois pas mes yeux ! — voilà un bâtiment plat, l'école » (*Ferdydurke*, p. 25, trad. G. Sédir p. 27). Dans de telles situations, l'affirmation « je n'en crois pas mes yeux » a une fonction d'hyperbole, car elle produit et aggrave le contraste entre l'expression de ce que ressent le narrateur-héros et la réalité qu'il voit. Ce contraste consiste en ce que le lecteur ne sait pas pourquoi le héros, voyant la rue, ne peut « en croire ses yeux ». Pourquoi lui est-il si difficile de croire que « le bâtiment bas » est une école, et pourquoi y a-t-il un signe d'exclamation après la constatation que « dans la rue des maisons se dressent et les gens passent ! » (*Ferdydurke*, p. 193) ?

C'est d'autant plus caractéristique que les autres personnages du roman n'ont pas de difficultés à croire ce qu'ils voient. Pour dire les choses autrement, ils ne voient rien d'extraordinaire dans ce qu'ils regardent.

L'« acte de voir » donc, différencie Jojo des autres personnages de *Ferdydurke*. En effet Jojo voit ce que les autres ne voient pas. Par exemple les Lejeune qui observent le comportement de Jojo, qui voient une mouche aux ailes arrachées, ou un mendiant avec une tige de lilas dans la bouche, ou bien encore Kopyrda et le professeur Pimko dans une armoire — voient, mais ne savent pas « ce que cela veut dire » (*Ferdydurke*, p. 193).

En introduisant un dualisme du regard chez les personnages et un dualisme ontologique dans la réalité, Gombrowicz opère une séparation entre la réalité empirique, appréhendée par les sens, et la réalité appréhendée par les « yeux de l'âme », l'« œil intérieur ». Mais dans cette autre réalité, il n'y a ni monstres, ni êtres fantastiques dont la présence justifierait cette manière particulière de voir. Donc, le motif du « regard intérieur » sert au héros de *Ferdydurke* à regarder un monde... parfaitement réel, c'est-à-dire un monde dont chaque lecteur peut accepter le caractère typique et ordinaire. Cependant, le narrateur de *Ferdydurke* suggère sans cesse que c'est cette réalité-là, la plus ordinaire (l'école, la maison des Lejeune, le manoir de Bolimów, le comportement des adultes), qu'il voit justement comme les romantiques voyaient le monde des événements fantastiques, irrationnels. Mais Gombrowicz n'a pas besoin des fantômes, des spectres, des monstres et autres effets surnaturels du roman fantastique : le monde réel des attitudes, des convictions ou des com-

portements humains lui rappelle tout simplement une réalité fantastique — ou une « flore » et une « faune ». Et c'est justement cette « irréalité » qui est, pour Gombrowicz, la seule réalité dans laquelle vit l'homme. C'est aussi pour cela que Gombrowicz considère toutes ces manifestations humaines et inter humaines comme... irréelles, fantastiques et bizarres. Ce monde humain prend un aspect « difforme » qui altère l'existence de l'homme comme individualité, car — écrit Gombrowicz — « il existe une violence permanente dans le monde de l'esprit » (*Ferdydurke*, trad. G. Sédir p. 13).

### *Le discours comme théâtre*

Gombrowicz a utilisé le motif du regard également dans ses essais, dans ses entretiens et surtout dans diverses polémiques littéraires. Il construisait ses arguments de manière que les pensées, les idées, les opinions et les jugements fussent visibles. Par là, le fait de polémiquer était devenu chez Gombrowicz un spectacle spécifique, dans lequel on pouvait regarder les différents points de vue.

Il semble que chez Gombrowicz, toute discussion a un caractère scénique, c'est-à-dire qu'elle est pratiquement un espace théâtral dans lequel toutes les idées, les raisons, les arguments, etc.... deviennent des rôles scéniques. Ainsi, les disputes intellectuelles que Gombrowicz adorait — sont dans la rhétorique du discours gombrowiczien avant tout un spectacle. C'est aussi pour cette raison que Gombrowicz en tant que critique, voulant encourager les lecteurs à « épier la forme de l'écrivain », utilisait chaque occasion de mettre en scène le spectacle de la pensée.

Le discours de Gombrowicz est subordonné à la rhétorique de ce théâtre spécifique. Il s'y trouve des rôles réservés aussi bien aux « acteurs » (les idées) qu'aux « spectateurs » (les lecteurs) auxquels Gombrowicz s'adresse comme s'ils se trouvaient juste à côté de lui : « vous direz », « vous demanderez », « vous jugerez ». En utilisant cette rhétorique, Gombrowicz-narrateur (et héros) joue lui-même encore un autre rôle. En effet, il devient metteur en scène de ses propres textes. En regardant avec l'« œil intérieur », il perçoit dans le monde des hommes le spectacle des formes les plus bizarres. Ne voulant pas être leur victime, Gom-

browicz se met à les mettre en scène. « Regarder » c'est « voir », « voir » c'est « savoir », et « savoir » c'est « mettre en scène » la forme des autres et la sienne propre.

Et enfin, « mettre en scène » la forme c'est la dominer, c'est changer l'« artificiel » en « authentique », et surtout, extraire de la réalité son sens caché. C'est-à-dire « créer ». C'est-à-dire regarder ce que les autres ne remarquent pas. Shakespeare écrivait : « Methinks, I see... where? — in my mind's eyes ».

Włodzimierz Bolecki

