

COLLOQUE INTERNATIONAL
MONTREAL 2016

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE / EDITED BY

DOMINIQUE GARAND

AGNÈS DOMANSKI



Gombrowicz

DÉSEMPARÉ BEWILDERED

Gombrowicz

DÉSEMPARÉ

BEWILDERED

Gombrowicz

DÉSEMPARÉ ——— BEWILDERED

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE
EDITED BY

Dominique Garand
Agnès Domanski

Institut polonais des arts et des sciences au Canada
Montréal
Polska Akademia Umiejętności
Kraków

ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL *
PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE
tenu à l'Université du Québec à Montréal le 31 octobre 2016
held at Université du Québec à Montréal on October 31st, 2016

ORGANISATEURS * ORGANIZERS
L'Institut polonais des arts et des sciences au Canada, Montréal
Université du Québec à Montréal
L'Académie Polonaise des Arts et des Sciences, Pologne

COMMANDITAIRES * SPONSORS
Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland
Embassy of the the Republic of Poland in Ottawa
Centre de recherche interuniversitaire
sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ)

COMITÉ D'ORGANISATION * ORGANIZING COMMITTEE
Agnès Domanski
Dominique Garand
Stanisław Latek
Izabela Zdun

IMAGES
Archives Rita Gombrowicz

ILLUSTRATION DE LA COUVERTURE * COVER ILLUSTRATION
Alfred Hałasa

MISE EN PAGE * PAGE LAYOUT
Wiktoria Świącicka Brault

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**



POLSKI
INSTYTUT
NAUKOWY
W KANADZIE



COPYRIGHT BY
L'Institut polonais des arts et des sciences au Canada
Montréal 2018
Polska Akademia Umiejętności
Kraków 2018

ISBN 978-83-7676-267-8
978-0-9868851-6-7

L'Institut polonais des arts et des sciences au Canada
4220, rue Drolet
Montréal (QC) H2W 2L6
Canada
e-mail : office@polishinstitute.org

Polska Akademia Umiejętności
31-016 Kraków
ul. Sławkowska 17
Poland
e-mail : wydawnictwo@pau.krakow.pl

TABLE DES MATIÈRES

CONTENTS

Présentation 8
DOMINIQUE GARAND ET AGNÈS DOMANSKI

Preface 16
DOMINIQUE GARAND AND AGNÈS DOMANSKI

FACE À L'AUTRE : DIVERSION, ÉVASION, TRANSGRESSION

Tuer l'écureuil. Gombrowicz stupéfait dans *Les Envoûtés* 27
JERZY JARZĘBSKI

Two Kinds of Conscience in Gombrowicz's *Ivona, Princess of Burgundia* 40
IZABELA ZDUN

Gombrowicz – Pharmakeus 53
TAMARA TROJANOWSKA

La minorité sans fin. Gombrowicz, écrivain périphérique 62
JAN SOWA

Gombrowicz rencontre l'autre Gombrowicz qui s'appelle Genet 74
PIOTR SEWERYN ROSÓŁ

Chance, love, stupidity (and something like nature). About the decentering forces and paralyzing effects of (something like) bewilderment in Gombrowicz's works	88
GABRIELE RITA HAUCH-METCALF	

LES FIGURES DU TEMPS

Saisir l'ossature du temps ou l'utopie de la maîtrise	104
MAŁGORZATA SMORAĞ-GOLDBERG	
<i>Kronos</i> : The 'Real' Life of Witold Gombrowicz	117
MICHAŁ OKŁOT	
Witold Gombrowicz ou la quête périlleuse de soi	134
MAREK TOMASZEWSKI	
The Voyage as a Journey of the Imagination : Gombrowicz's "Rio Paraná Diary"	144
TUL'SI BHAMBRY	
La plaine anarchique : Gombrowicz romancier	157
AGNÈS DOMANSKI	
Ce qui fait retour, ou l'écriture de l'après-coup	174
DOMINIQUE GARAND	
Résumés / Abstracts	189
Biographies des auteurs / Biographical notes	204

PRÉSENTATION

« Quelque chose se passait, mais quoi? » : Gombrowicz désesparé

Gombrowicz, à première vue, est tout dans la stratégie. Provocateur effronté, il se présente comme maître de la mise en scène, et même quand il se fait ridicule, c'est pour mieux nous entraîner dans son jeu. La faiblesse, en effet, serait l'une de ses armes de prédilection. Qu'il invective, en son rôle de « démonologue de la culture », les Polonais, leurs mythes et leur littérature (« parents pauvres de l'univers, vous cherchez encore à en imposer à vous-mêmes et aux autres! »), qu'il s'en prenne aux intouchables de la culture européenne (Paris, Dante, la poésie ou l'art de la peinture tout entiers) ou qu'il sonde les remous honteux de l'interhumain, l'opération s'apparente à une auto-vivisection théâtralisée : c'est toujours la victime qui tient le bistouri. L'intervention terminée, elle « s'enfuit la gueule entre les mains », et c'est le lecteur qui se retrouve sous les feux de la rampe.

Ces manigances, qui ont apparemment pour fonction de dévoiler les contradictions, ne chercheraient-elles pas plus subtilement à escamoter autre chose? Rolf Fieguth se fait soupçonneux à l'égard de ce qu'il appelle « la poétique gombrowiczéenne de l'incongruité¹ » : la parodie, le renversement de perspective qui

¹ Rolf Fieguth, « Le rire et la guerre chez Gombrowicz : autour d'une poétique de l'incongruité », dans

consiste à mettre au premier plan ce qui est ridicule ou d'importance secondaire, le procédé gombrowiczéen de « rendre étranges » les choses en les ramenant à une seule de leurs particularités ou en les « annexant à la sphère du privé », tout cela permettrait d'esquiver, selon Fieguth, l'évocation directe de sujets plus délicats. Entre les masques et les gueules, en effet, il y a aussi dans l'œuvre de Gombrowicz de ces moments d'angoisse, voire de terreur, où surgissent des interrogations inarticulées et importunes. Parfois, comme dans l'événement de ce « cri qui n'en était pas un », raconté dans le *Journal*, une question n'arrive pas à se nommer, et ce, même si toute l'existence semble subir son étreinte : « que pouvons-nous faire puisqu'il n'y a pas le moindre soupçon, pas l'ombre d'une inquiétude, et tout, tout absolument demeure dans l'ordre le plus parfait... dans l'ordre, aussi longtemps que sous le coup d'une force qui sera alors irrépressible, la corde, la corde, oui, la corde vibrante finira par se rompre », écrit-il dans le *Journal*².

De tels passages ont déjà attiré l'attention de certains chercheurs. Pour Dominique Garand³, par exemple, l'agonistique gombrowiczéenne s'enracinerait dans l'expérience intime de la douleur, de la finitude, voire du démoniaque en tant qu'il serait la figure d'une anomalie venant rompre l'ordre du monde, l'irruption de l'in-humain dans la conscience du sujet. Plusieurs récits de l'auteur tournent autour de ce point noir, effrayant parce qu'aussi puissant qu'insaisissable. Ses narrateurs, sans exception, ne sont-ils pas en quelque sorte désemparés, privés des ressources qui leur permettraient d'exercer un contrôle sur leur destinée? Michał Paweł Markowski soutient une thèse similaire en affirmant que l'écriture serait pour Gombrowicz une fuite impossible mais inéluctable « devant l'Animal, la Douleur démoniaque, infernale, devant le diable attaquant par en-dessous, devant le néant, devant le fait même d'être⁴ ». Le *Journal* lui-même, comme le signalent les quelques extraits que

Gombrowicz, une gueule de classique?, Malgorzata Smorag-Goldberg (dir.), Paris, Institut d'études slaves, 2007, p. 59.

² Witold Gombrowicz, *Journal, tome 1, 1953-1958*, Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko (trad.), Paris, Gallimard, 1995, p. 435.

³ Dominique Garand, *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz*, Montréal, Éd. Liber, 2003.

⁴ Michał Paweł Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków, Wydawnictwo Lite-

nous citons ici, contient de ces récits qui, sporadiquement, trouvent l'armature du polémiste pour en montrer l'envers agonique.

Au cours du colloque qui s'est tenu à l'Université du Québec à Montréal le 31 octobre 2017, nous avons voulu explorer plus avant cette dimension et aborder ce qu'il y a chez Gombrowicz d'inavouable, d'innommable ou d'insupportable, et qui le laisse désespéré. Si, comme l'a prétendu Gombrowicz, toute son œuvre ne parle que de lui-même, quelles sont ces « autres » choses dont il ne parle pas? « Il parlait, écrit-il à propos d'un interlocuteur. Il parlait, c'est entendu, et pourtant – ah, que cette pensée me persécute ! – il parlait très précisément pour ne pas *dire* ce qu'il avait à dire⁵ ». Quels sont les « vides » au sein de cet autocommentaire, qu'est-ce qui se profile aux confins? Le « quelque chose » qui correspond au « rien » ou au « presque rien » contiendrait-il le secret du monde? « Que s'était-il passé ? Rien ! – tout le secret est là [...] c'est précisément ce « rien n'est arrivé » qui est important, capital, crucial et, qui sait, plus affreux que s'il était vraiment arrivé quelque chose »⁶, écrira-t-il encore. La langue et les jeux avec la forme permettent-ils de toucher le fond, ou servent-ils seulement au « bricolage » infini de la parodie? En définitive, la posture du stratège provocateur aurait-elle pour fonction de protéger ce que le sujet porte en lui de plus vulnérable?

Voilà, en gros, les questions que nous avons soumises à des spécialistes européens et nord-américains de Gombrowicz. L'interpellation était d'autant plus vive pour cette communauté de chercheurs que le choc provoqué par la parution de *Kronos*, entreprise parallèle de l'écrivain restée confidentielle jusqu'en 2013, n'est pas encore résorbé.

Les quelques mots que nous dirons maintenant sur chacun des textes qui

rackie, 2004, p. 123-124.

⁵ *Ibid.*, p. 432.

⁶ *Ibid.*, p. 434.

composent cet ouvrage suffiront à démontrer l'amplitude des questions que peut susciter l'évocation d'un Gombrowicz désespéré. Expliquons d'abord les critères qui ont présidé à leur regroupement en deux parties distinctes.

Dans la première partie, intitulée «Face à l'autre : diversion, évasion, transgression», l'approche de ce qui a pu «désespérer» Gombrowicz se construit à partir d'une interrogation des provocations venues à lui de l'extérieur, qu'elles soient liées aux circonstances historiques, à l'environnement culturel de l'auteur, à son positionnement institutionnel, ou encore à la rivalité qui s'est jouée à l'endroit d'autres écrivains. L'altérité, comme on le verra, peut alors comporter une part d'identification créatrice d'«inquiétante familiarité».

Les études de la deuxième partie («Les figures du temps»), en revanche, abordent plutôt la thématique générale de l'ouvrage sous l'angle à la fois intime et métaphysique de la finitude, d'un rapport problématique à soi lié à une expérience du temps vécue comme paradoxe et non-adéquation au réel. L'altérité n'a plus alors de visage identifiable, sinon celui d'une décomposition du moi : c'est l'Autre radical en tant que manifestation d'un réel inassimilable et indomptable, horizon de mort autant que de désir.

Voyons dans le détail.

Les deux premières études se penchent sur des œuvres qui précèdent l'exil de Gombrowicz en Argentine et exposent toutes deux les mécanismes de la violence. Jerzy Jarzębski interroge une scène troublante des *Envoûtés* (deuxième roman de l'auteur, mais d'abord publié sous pseudonyme), celle où Walczak, par un acte de cruelle fanfaronnade à l'intention de la jeune fille qu'il veut séduire, tue brutalement un écureuil. À travers la représentation de ce meurtre gratuit, Gombrowicz aurait-il traduit la perplexité que pouvait susciter, en 1939, l'apparition d'une «jeunesse sauvage» prête à embrasser le fascisme ? Mais c'est aussi le mécanisme de l'interhumain que dévoile la scène, le jeune Walczak n'étant pas cruel en soi mais désireux avant tout de prouver quelque chose à autrui.

Cette même dimension interhumaine, centrale comme on le sait dans l'univers gombrowiczéen, est exposée par Izabela Zdun dans son analyse d'*Yvonne, prin-*

cesse de Bourgogne (1938). Prenant appui sur l'intertexte dostoïevskien présent dans cette pièce, Zdun montre en quoi Gombrowicz se distingue de son illustre prédécesseur en radicalisant le rôle de l'interhumain dans la formation de la conscience individuelle. Dans la pièce, l'apathie et l'insignifiance d'Yvonne agissent sur son entourage comme le révélateur des mensonges et des secrets portés par chacun, ce qui les conduit au meurtre sacrificiel de la jeune fille.

La troisième étude, de Tamara Trojanowska, crée un pont entre *Yvonne* et une pièce tardive de Gombrowicz, *Le Mariage*, cette fois encore en soulignant la dérive sacrificielle de l'interhumain, mais en y introduisant cette fois le paradoxe d'une jouissance impossible à réaliser, à la fois remède et poison (*pharmakon*). La fable présentée dans *Le Mariage* traduirait symboliquement ce qui a sans doute constitué la principale transgression de toute l'œuvre de l'écrivain : une lecture universalisante de la culture (*logos*) et de l'histoire (*mythos*) menée à partir de l'intime, de l'individuel, voire du pathologique (*bios*).

Les trois études suivantes ont pour point commun de mettre en scène un Gombrowicz qui, confronté à un certain désarroi, tente de protéger sa souveraineté en développant des stratégies appropriées. Jan Sowa propose une réflexion sur la manière dont Gombrowicz a pu négocier son rapport aux cultures dominantes en tentant de tirer profit de la situation d'«excentricité» que lui conférerait l'exil en Argentine. Selon Sowa, le choix de l'Argentine a permis à Gombrowicz d'éviter le combat qui l'aurait affaibli, sur le marché des biens symboliques, s'il avait tenté de se frayer une place parmi les écrivains du centre.

Piotr Seweryn Rosół, quant à lui, nous montre un Gombrowicz déstabilisé par la lecture de Genet, chez qui il reconnaît une part de lui-même, la plus secrète voire honteuse, mais que l'auteur français aurait magnifiée sans complexe. Loin de voir en Genet un complice qui lui donnerait l'occasion de s'exposer au grand jour, Gombrowicz aurait perçu en lui une menace sur le plan de sa démarche esthétique, appelée à transcender pour lui toute forme d'aveu ou de confession.

Le dernier texte de cette section, de Gabriele Rita Hauch-Metcalf, se distingue par une remise en question partielle du concept même de «désemparement». L'auteure observe d'ailleurs que le mot «désemparé» n'apparaît jamais sous la plume

de Gombrowicz et qu'il s'agit donc d'un effet de lecture et de sa traduction par les critiques. Gombrowicz pratiquerait une rhétorique de la perplexité destinée à déstabiliser, le but étant moins de confesser son propre désarroi que de placer le lecteur devant l'ambiguïté fondamentale du réel.

L'exhumation du manuscrit de *Kronos* (paru en Pologne en 2013, mais à l'automne 2016, quelques semaines seulement avant la tenue de notre colloque, pour ce qui est de sa traduction française) ne pouvait que stimuler la réflexion sur un Gombrowicz plus secret et vraisemblablement délesté de son armure (ce qui reste à démontrer). Les trois premiers textes de la deuxième section se livrent à une investigation des perspectives critiques que pourrait ouvrir cette nouvelle pièce à conviction. Małgorzata Smorağ-Goldberg, à qui l'on doit la traduction française de *Kronos*, décrit ce dernier comme un «objet littéraire étrange qui se fixe pour tâche de saisir l'ossature du temps d'une existence concrète». Après en avoir décrit les composantes, elle se propose d'en décoder l'arrière-plan kantien : «Gombrowicz tente de représenter le temps tel qu'il affecte son être-là». Bien plus qu'une esquisse du *Journal*, *Kronos* est à lire comme un projet en soi capable de transformer notre regard sur l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain.

Cette même conviction anime le travail de Michał Okłot, pour qui *Kronos* s'avère «un important témoignage à la fois artistique et philosophique. L'objet central de *Kronos* est le corps même de Gombrowicz dont ce journal retrace, presque au jour le jour, les «aventures». Ce corps manifeste sa présence dans la douleur comme dans l'érotisme. Mais ce qui «arrive» au corps en premier lieu, tout au long de *Kronos*, c'est la fatalité du vieillissement dont Gombrowicz s'emploie à enregistrer toutes les manifestations. Aussi, un tel texte nous invite-t-il à penser ensemble l'homme qui souffre et l'homme qui crée.

Pour Marek Tomaszewski également, «les notes fragmentaires de *Kronos* offrent le laboratoire clandestin non seulement de l'écume des jours de l'homme-écrivain, mais également d'une œuvre en train de se faire». *Kronos* nous permet d'entrer plus avant dans les silences du *Journal*, sans pour autant provoquer un dévoilement, les annotations y étant tout aussi sibyllines, sinon davantage. To-

maszewski montre que ces notes chargées d'angoisse, «où le corps exhibe son impuissance malade», révèlent néanmoins combien l'écriture de *Cosmos*, en fin de parcours, a pu représenter pour Gombrowicz, par contraste, une libération du «flux du désir», un appel à la vie.

La dynamique kantienne entre l'espace et le temps, telle que relevée dans *Kronos* par Smorağ-Goldberg, trouve de nouveaux développements dans les trois dernières études de l'ouvrage. Tul'si Bhambry, pour commencer, se livre à une analyse allégorique d'un récit fameux du *Journal*, «Le Rio Parana au jour le jour» (1954), que Gombrowicz lui-même décrivait comme une perle littéraire. Bhambry, qui a eu accès au tapuscrit envoyé à *Kultura*, qui contient en outre des modifications apportées à la main par Gombrowicz, met en lumière le travail poétique de l'auteur sur ce texte, pour enfin proposer qu'on le lise comme une symbolisation dramatique du processus de création littéraire. En abordant le paysage comme un «état d'esprit», Gombrowicz renouvellerait par ailleurs le genre du récit de voyage.

Cette discussion sur la poétique de Gombrowicz, sur sa manière d'approcher la création littéraire comme autoréflexivité, se prolonge dans l'étude d'Agnès Domanski, qui insiste également sur la dynamique d'autocréation présente dans tous les écrits de l'auteur. Comment Gombrowicz arrive-t-il à concilier son ambition de travailler toujours sur le plan «de l'essentiel et de l'universel», avec celle, tout aussi impérieusement revendiquée, de tout évaluer depuis sa propre réalité ? En faisant de l'aventure individuelle une question destinée à tous. Bien que ce programme ait formé l'un des enjeux du *Journal*, Domanski soutient qu'il a pris corps de manière encore plus poussée dans les romans, qui participent d'un «faire poétique» (Ricoeur) capable d'aborder la question la plus fondamentale de l'existence, «celle de l'être dans le temps». À titre de démonstration, Domanski expose trois figures du temps déployées dans *La Pornographie*.

Une autre figure du temps est abordée par Dominique Garand, celle du paradoxe engendré par la rencontre de deux temporalités auxquelles un même espace confère un effet de simultanéité. Ayant relevé dans le *Journal* quelques passages où Gombrowicz fait état d'une rencontre bouleversante avec son moi d'un autre âge, Garand montre comment cette schize du sujet, rejouée dans une écriture de l'après-

GOMBROWICZ BEWILDERED

coup, devient le pivot d'un combat mené dans le présent. Depuis cette perspective d'un troisième temps (celui de l'écriture), le désespoir du sujet confronté au paradoxe temporel, loin de le tétaniser, donne l'occasion à l'écrivain de se recréer dans le présent.

Pour terminer, nous tenons à remercier nos commanditaires : L'Académie polonaise des arts et des sciences (Cracovie), l'Institut polonais des arts et des sciences de Montréal, le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise de l'UQAM.

DOMINIQUE GARAND, UQAM
AGNÈS DOMANSKI, MCGILL

PREFACE

“Something Was Happening, But What?": Gombrowicz Bewildered

At first glance, Gombrowicz seems all about strategy. He would have us see him as a master of *mise en scène*, an impudent instigator who knows no limits. Even playing the fool and drawing attention to his own weaknesses, are tactics to further lure us into his game. Indeed, whether he is lampooning the Poles (“you are the poor relations of the world, who try to impress themselves and others”, mercilessly decrees Gombrowicz in his self-professed role as “demonologist of culture”), attacking the sacred cows of European culture (e.g. Paris; Dante; all of poetry; painting as an art form) or shamefully probing the despicable depths of the inter-human sphere, the procedure almost always comes off as a kind of theatrical self-vivisection: it is the subject himself who is holding the scalpel. Yet, as soon as the routine is over, he “runs away, mug in his hands” and, all of a sudden, the spotlight is on the reader.

Could Gombrowicz’s manoeuvres, whose apparent function is to expose contradictions, actually be designed to avoid, conceal, or skirt around something? Rolf Fieguth is suspicious of what he calls “the Gombrowiczian poetics of incongruity”⁸: an array of tactics that includes the use of parody, the practice of inverting

⁷ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, translated by Danuta Borchart, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 281.

⁸ Rolf Fieguth, «Le rire et la guerre chez Gombrowicz: autour d’une poétique de l’incongruité», in *Gombrowicz, une gueule de classique?*, directed by Malgorzata Smorag-Goldberg, Paris, Institut d’études

perspective to bring to the fore what is silly or of secondary importance, and the trick of “making things strange” by reducing them to just one of their aspects or annexing them to the private sphere. These expedients, thinks Fieguth, are meant to allow for the sidestepping of other, more delicate matters. Indeed, amongst Gombrowicz’s masks and mugs there are also moments of anxiety, even terror, wherein questions arise that are inconvenient and, often, incoherent. Sometimes, as in the “shout that *was not*” incident recounted in the *Diary*, a question cannot even be articulated, though the very fabric of existence seems warped by its weight: “We can do nothing because there is no basis for even the least anxiety and all is in the most perfect order... yes, everything is in order... as long as the line, the line, the line does not snap under the unceasing pressure”.

Passages of this kind in Gombrowicz’s writing have drawn the attention of critics in the past. Dominique Garand has argued that Gombrowicz’s agonistic posture is rooted in deeply personal experiences of pain, of finitude, and of the demonic – the demonic being understood as a figuration of the world-upsetting anomaly that is the irruption, into the subject’s awareness, of the inhuman¹⁰. Many of Gombrowicz’s works deal with this dark center, frightening because it is as powerful as it is enigmatic. Indeed, insofar as they are stripped of control over their own destiny, aren’t all of Gombrowicz’s narrators bewildered? Michał Paweł Markowski’s claim that for Gombrowicz, writing is an impossible but ineluctable flight “from the Animal, from demonic, infernal Pain, from the devil attacking from underneath, from nothingness, from *being* itself¹¹” suggests a similar hypothesis. The *Diary* itself contains passages – some of which are cited in this preface – that record encounters or circumstances that tear at the polemicist’s garb to reveal the agonist within.

The aim of the *Gombrowicz Bewildered* conference, which took place at Université du Québec à Montréal on October 31st, 2016, was to explore this dark

slaves, 2007, p. 59.

⁹ Witold Gombrowicz, *Diary*, translated by Lillian Vallee, New Haven, Yale University Press, 2012, p. 249.

¹⁰ Dominique Garand, *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz*, Montréal, Liber, 2003.

¹¹ Michał Paweł Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004, p. 123-124.

zone: to ask what it is that is so shameful, so unspeakable, so unbearable; what it is that bewilders Gombrowicz. If we accept Gombrowicz's claim that he himself is the subject of all his works, then what is there outside of this self, what are the things that he does not talk about? "He talked", Gombrowicz writes in the *Diary* about a conversation he has had with someone, "but he talked precisely so as not to say anything (this thought hounds me), in such a way so as not to say what he really had to say¹²". What is it that is left blank in his ceaseless auto-commentary? What is kept out of sight or at the periphery of vision? "What had happened? The whole secret is that nothing took place. [...] But it was exactly the 'nothing happened' that was more important and worse than if something had happened¹³." Do language and games of form allow one to get at the thing itself, or are they only good for the infinite *bricolage* of parody? In the end, could the function of strategy be to protect what is most vulnerable within the subject?

These were the questions put to the European and North American Gombrowicz scholars whose papers comprise this book. The call for papers came at an exciting time, as the shock from the publication of *Kronos*, the Gombrowicz side project whose existence had been a secret until 2013, had not yet subsided.

Before outlining the propositions put forward by the articles in this book, a few words about the criteria that informed its division into two parts.

The papers contained in the first section look to factors external to Gombrowicz to ask the question of bewilderment: historical circumstances, cultural or institutional conditions, or rivalry with other writers. They seem to agree on the fact that, for Gombrowicz, coming into contact with alterity can give rise to an uncanny experience of creative identification.

The texts printed in the second part consider bewilderment in a more intimate and metaphysical perspective: that of the self in time. They probe the paradoxes raised by the experience of *being* in time, as they relate to the self's awareness of its own finitude, or to the unsettling feeling that self and reality do not quite line

¹² Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 247.

¹³ *Ibid.*, p. 248-249.

up. Here, alterity is not embodied in a concretely identifiable entity. Rather, as a manifestation of an unfathomable, indomitable reality – horizon of death as well as of desire – it is a radical Otherness, the experience of which threatens the self with disintegration.

Let us now see what each article has to offer.

The first two papers in the book take on the theme of violence in works written before Gombrowicz's departure for Argentina. In his analysis of the troubling squirrel-killing scene in Gombrowicz's second novel, *Possessed, or the Secret of Myslotch* (first published under a pseudonym), Jerzy Jarzębski suggests that this brutal, gratuitous murder scene is an expression of Gombrowicz's puzzlement at the appearance, around 1939, of a generation of "savage youths" ready to embrace fascism. Insofar as Walczak is not an inherently cruel character, but rather one who is desirous of proving his worth to others, this scene also exposes the workings of the interhuman dynamic that, as we know, is a central shaping force in Gombrowicz's world.

This interhuman dimension is also the focus of Izabela Zdun's article, which takes on the intertextual references to Dostoevsky in *Princess Ivona* (1938) to show that Gombrowicz distances himself from his predecessor's view of morality by making the interhuman force the dominant factor in the shaping of individual conscience. Zdun shows how, in the play, Ivona's apathy and insignificance lead to the revelation of the court members' secrets and lies. This brings about Ivona's sacrificial murder at the hands of the court.

The propositions contained in Tamara Trojanowska's paper point to a continuity between *Princess Ivona* and a later play: *The Marriage* (1948). Trojanowska brings the idea of the *pharmakon*, or something that is both poison and remedy – in this case, *jouissance* impossible to actualize – to bear on her analysis of the sacrificial deviation of the interhuman form in *The Marriage*. She sees the story told by the play as a symbolic narrative of what can be considered as the foremost transgression committed by Gombrowicz's work: his universalizing reading of culture (*logos*) and history (*mythos*) from the vantage point of the intimate, the individual,

and even the pathological (*bios*).

Each of next three papers shows Gombrowicz devising strategies to remain in control in the face of destabilizing factors. Jan Sowa reflects on the way in which Gombrowicz's Argentinian exile, and the "peripheral" condition it conferred on him, could have worked to his advantage in negotiating his relationship to dominant cultures. Sowa argues that opting to stay in Argentina allowed Gombrowicz to avoid taking up arms in the struggle for symbolic power, as he would have had to if he had wanted to take his place amongst writers of the "centre".

Piotr Seweryn Rosół delves into Gombrowicz's discombobulating encounter with the writing of Jean Genet. Rosół shows that though Gombrowicz recognizes in Genet some of the most secret, shameful aspects of himself, brazenly magnified, he does not see him as an ally whose unrepentant exhibitionism would embolden him to expose himself in turn. On the contrary, because transcending the confessional dimension is a central tenet of Gombrowicz's aesthetic, he sees in Genet a menace to his own artistic aims.

The first section ends with Gabriele Rita Hauch-Metcalf's paper, which questions the very concept of "bewilderment". Hauch-Metcalf points out that the term was never used by Gombrowicz himself, and proposes that bewilderment actually arises in the reception of his work by the reader and the critic: Gombrowicz practices a rhetoric of bewilderment, the goal of which is less to express his own perplexity than to bring the reader face to face with the fundamental ambiguity of reality.

The call for papers encouraged investigation into the more shadowy aspects of Gombrowicz and his work, as well as into a more vulnerable Gombrowicz, perhaps one who has lowered his shield. The discovery and publication of *Kronos* (published in Poland in 2013, in the fall of 2016 – a mere few weeks before the symposium – in French, and not as of yet available in English) could only stimulate these investigations (though whether Gombrowicz ever truly lowers his defenses is yet to be determined). The authors of the three texts that open the second part of this book are interested in the critical perspectives introduced by this new piece

of evidence.

Małgorzata Smorag-Goldberg, to whom we owe the French translation of *Kronos*, sees it as “a strange literary artefact” created in an attempt to grasp the temporal framework of life. Her paper delineates the components that make up *Kronos*, and proposes to decode the Kantian project that underlies it: she believes that *Kronos* is Gombrowicz’s attempt at representing time in relation to his *Dasein*. Her analysis shows that *Kronos* is not merely a rough draft of the *Diary*, but a project interesting in and of itself, with the potential to transform our view of Gombrowicz’s body of work.

This conviction is shared by Michal Okłot, who sees *Kronos* as “an important artistic and philosophical exhibit”. Okłot reads *Kronos* as a kind of chronicle of the body’s adventures in pain and in eroticism. Gombrowicz’s scrupulous notation of the symptoms of his body’s decline, which indicates that *Kronos*’s overarching theme is the fatality of aging, invites us to think of writing in relation to suffering.

According to Marek Tomaszewski, the fragmentary notes that make up *Kronos* provide an outline of Gombrowicz’s days, but also of his body of work as it is being created. Tomaszewski contends that *Kronos* invites us into the *Diary*’s blanks, though – its entries being equally if not more sibylline – it does not provide closure. He shows that the anxious record of the body’s impotence and decline in *Kronos* nevertheless reveals how, in the final years, the writing of *Cosmos* allowed for a free-flowing of desire: how it represented, paradoxically, a call to life.

The Kantian dynamic between space and time – as identified by Smorag-Goldberg in *Kronos* – finds new developments in the final three articles of the book. Tul’si Bhambry conducts an allegorical analysis of the famous “Rio Paraná Diary”, a section of the *Diary* written in 1954 that Gombrowicz thought of as a “little pearl”. Drawing on her observation of manual changes made to the typescript by the author, Bhambry proposes that we read this text as a symbolic dramatization of the creative process. She also suggests that, in considering landscape as a state of mind, Gombrowicz renews the travel-writing genre.

This discussion of Gombrowicz’s poetics is continued in Agnès Domanski’s paper, which also insists on the self-reflexive dimension present in all his

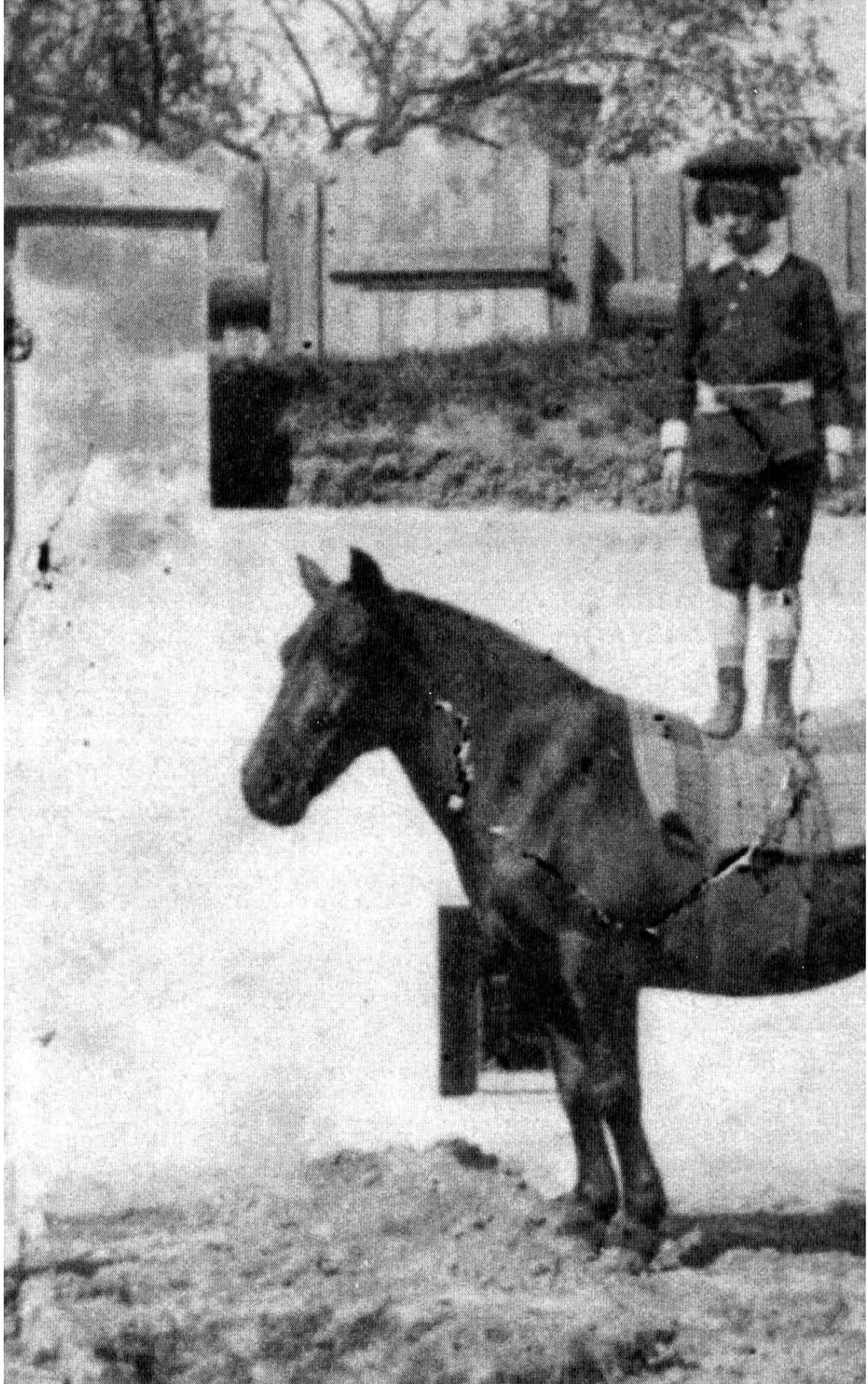
texts. Gombrowicz reconciles his ambitions to tackle the “essential” and the “universal” with his self-imposed rule to write only about his own reality by addressing the questions raised by his own, individual adventure, to all. Though this enterprise is at the heart of the *Diary*, Domanski argues that it takes shape in a more profound way in the novels. Narrative fiction, she contends, allows a “poetic-doing” (Paul Ricœur) that makes it possible to face the most fundamental question of existence: that of “being in time”. Three types of temporal experiences drawn from *Pornography* (1960) serve as examples.

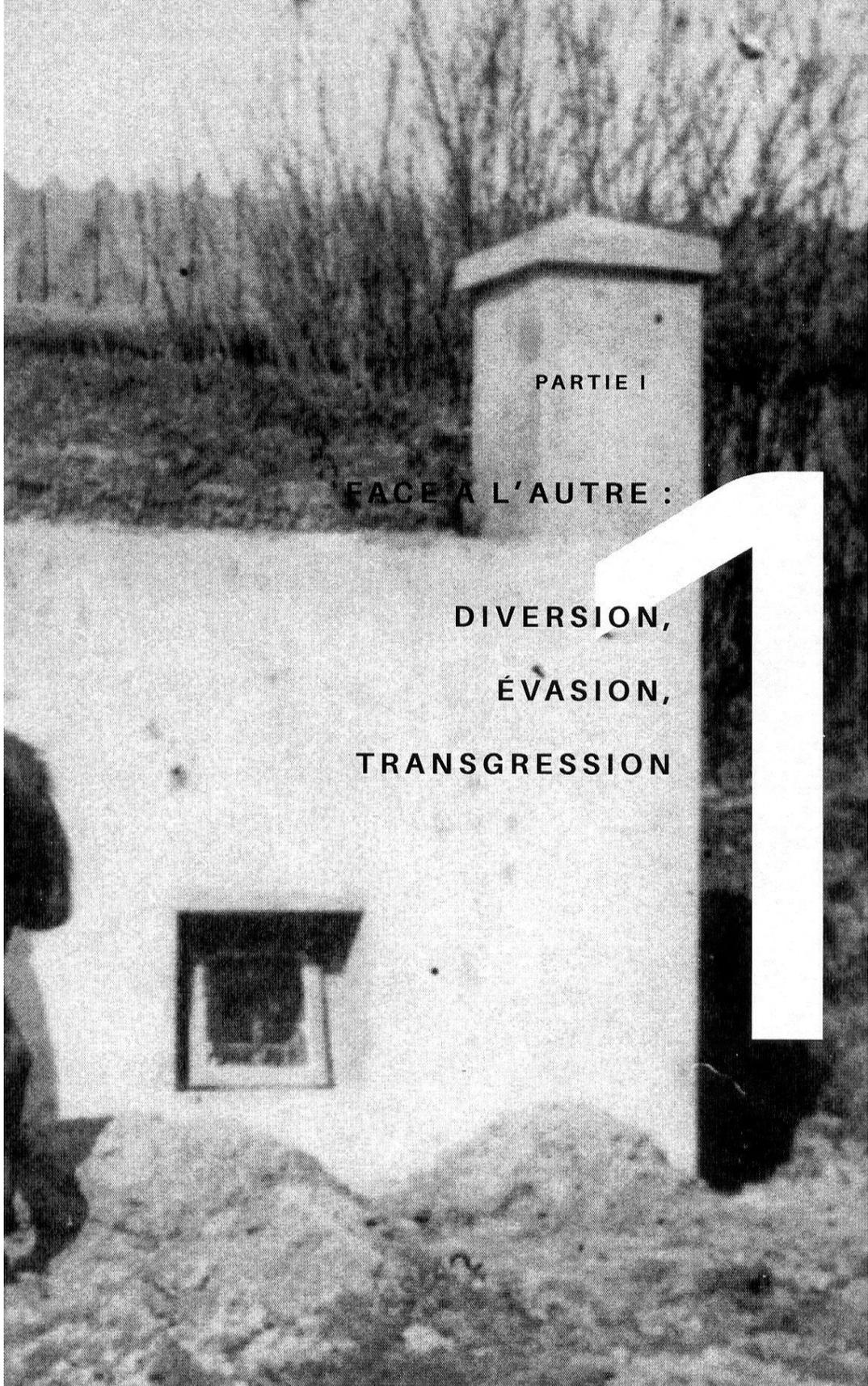
Lastly, Dominique Garand’s article examines the paradox generated when two temporalities become simultaneous by virtue of meeting in a physical space. Garand analyzes passages of the *Journal* that recount an unsettling encounter with an earlier self to show that this schism of the subject, replayed in writing, becomes the focal point of a new struggle in the present. From this perspective of a “third time” (the time of writing), the bewilderment at being confronted with the temporal paradox, rather than paralyzing the writing subject, allows him to recreate himself in the present.

We would like to take this opportunity to thank our sponsors: the Polish Academy of Arts and Sciences (Krakow), the Polish Institute of Arts and Sciences in Canada (Montréal), the Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ-UQAM).

DOMINIQUE GARAND, UQAM

AGNÈS DOMANSKI, MCGILL





PARTIE I

FACE A L'AUTRE :

DIVERSION,

ÉVASION,

TRANSGRESSION

Tuer l'écureuil. Gombrowicz stupéfait dans *Les Envoûtés*

JERZY JARZĘBSKI

UNIVERSITÉ JAGELLONE, CRACOVIE

Pour commencer, quelques mots sur mon aventure personnelle avec *Les Envoûtés*. Au début des années soixante-dix, en terminant mes études de lettres polonaises à l'Université de Cracovie et rédigeant ma thèse sur la Forme chez Gombrowicz, j'ai résolu de lire ce roman, complètement inconnu à l'époque et tombé dans l'oubli. Il m'a fallu le chercher, car, alors qu'il en était fait mention dans l'histoire inédite de la famille Gombrowicz, il ne figurait pas dans la bibliographie de la littérature contemporaine, accessible alors en Pologne¹⁴. J'ai fini cependant par y arriver et ai décrit ma trouvaille dans un article publié dans *Twórczość*¹⁵. Le roman m'a paru être

¹⁴ L'accès à l'histoire de la famille m'avait été fourni par la veuve de son auteur, Jerzy Szymkowicz-Gombrowicz, le frère de Witold. Toutefois, ce texte situait improprement *Les Envoûtés*: il indiquait que le roman avait été publié en feuilleton dans le quotidien *Express Wieczorny*, alors que c'était plutôt dans *Dobry Wieczór*, *Kurier Czerwony* ainsi que dans l'édition régionale de *Express Poranny* à Kielce et Radom. Pour la bibliographie en question, voir *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, t. 1, A-I, opracował zespół pod kierownictwem Ewy Korzeniewskiej, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963, Bibliografia Literatury Polskiej «Nowy Korbut».

¹⁵ «Opętani – zapomniana powieść Gombrowicza», *Twórczość*, 1972, n° 4, p. 69-82.

une incarnation parfaite de la littérature populaire, plein d'astuces et de motifs stéréotypés, ce qui devait prouver que l'auteur de *Ferdydurke* maîtrisait absolument le matériau littéraire et savait écrire un roman tout à fait comparable aux plus grands succès pécuniaires du romancier Tadeusz Dołęga-Mostowicz. Cependant, c'est à la professeure Maria Janion que l'on doit une étude sérieuse sur *Les Envoûtés*, dans laquelle elle me passait un savon en alléguant que je n'avais rien compris et que l'intention de Gombrowicz avait été de compléter la tradition littéraire polonaise avec un roman de «ténèbres métaphysiques»¹⁶. C'était le point de départ d'une polémique prolongée à laquelle s'est jointe, après des années, Ewa Graczyk avec son ouvrage consacré aux aspects féministes de cette œuvre¹⁷. Je pense aujourd'hui que nous avons tous tort en cherchant à cerner le secret majeur, pour ainsi dire, de ce roman. Je crois aujourd'hui que Gombrowicz savait parfaitement qu'il rédigeait son roman à la veille d'un conflit armé qui allait engager un type nouveau d'homme qui émergeait en Europe à ce moment précis, et que l'écrivain définissait comme «une jeunesse devenue sauvage». Le roman entier est une tentative de décrire ce type humain, ce qu'on évite de dire ouvertement, mais qui résulte à l'évidence de la comparaison des *Envoûtés* avec d'autres œuvres de Gombrowicz, surtout ultérieures. Lisons donc aujourd'hui ce roman à la recherche du motif en question, pas manifeste au tout début, mais extrêmement important, qui se révèle d'autant plus dramatique que l'impression du roman s'est achevée les premiers jours de la guerre.

– *Vous ne savez peut-être pas lire, jeune homme? Ignorez-vous qu'il est interdit de se pencher au dehors? fit un voyageur blafard, en rajustant son pince-nez.*

Le train venait de quitter Lublin.

– *Quelle est la prochaine gare, monsieur? demanda le jeune homme en se retournant.*

– *Je croyais vous avoir posé une question, s'offusqua le tatillon personnage*

¹⁶ Maria Janion, «Forma gotycka Gombrowicza», *Twórczość*, 1975, nr 2.

¹⁷ Ewa Graczyk, *Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym*, Gdańsk, Wyd. Słowo/obraz terytoria, 2004.

aux yeux de carpe, le cheveu raide et le ventre barré d'une chaîne en or. Vous ne pensez pas que la première des choses serait de me répondre et me dire si oui ou non vous savez qu'il est interdit de se pencher par la fenêtre d'un train en marche?

– Oh, pardon, laissa tomber distraitement le jeune homme¹⁸.

C'est ainsi que commencent *Les Envoûtés* : par l'affrontement entre «ce monsieur formaliste» âgé et le jeune moniteur de tennis qui n'a même pas envie de continuer la querelle. L'insupportable conseiller Szymczyk est celui qui attaque, comme nous le voyons. Il aime à représenter l'autorité du pouvoir et il y serait peut-être arrivé si le jeune homme avait bien voulu riposter farouchement, de manière à pouvoir continuer la querelle séculaire des «pédagogues» avec les «élèves», fondée sur les droits et les règles qui fonctionnent dans la société. Cette scène ne m'a pas paru particulièrement importante à la première lecture du roman, mais depuis que le motif de la «jeunesse devenue sauvage»¹⁹ a commencé à me fasciner chez Gombrowicz, il y a quelques années, chaque apparition d'un représentant de ce groupe social me semble significative.

Mais avant tout : cette jeunesse est-elle réellement «devenue sauvage»? Le moniteur Walczak²⁰ semble être un garçon bien élevé qui capitule de bon gré de-

¹⁸ Witold Gombrowicz, «Les Envoûtés», *Moi et mon double*, Gallimard Quarto, Paris 1996, p. 523.

¹⁹ Ce motif apparaît dans la description du voyage italien (W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie ; Wędrówki po Argentynie*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1996, p. 184-185. J'aborde ce thème dans quelques articles : «Odejscie "człowieka ferdynandycznego"», *Przestrzenie Teorii*, n° 20, 2013, p. 117-125; «¿De qué habló Witold Gombrowicz en el Teatro del Pueblo?», Traducción : Pau Freixa Terradas, in Nicolás Hochman (dir.), *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina. Artículos presentados al I Congreso internacional Witold Gombrowicz (Biblioteca Nacional, Buenos Aires 2014)*, Buenos Aires, Grupo Heterónimos, 2016 ; «Polityczny wątek w twórczości Gombrowicza», communication présentée au colloque *Gombrowicz i polityka*, Chaire de pensée politique de l'Académie Ignatianum de Cracovie, le 29 juin 2016.

²⁰ Après la parution de quelques épisodes, l'auteur a remplacé le nom du héros par «Leszczuk», le comité de rédaction du journal ayant reçu une lettre d'un prétendu moniteur qui porterait véritablement le nom de Walczak, qui protestait contre l'emploi de son nom de famille et menaçait de saisir le tribunal, etc. Ce n'était cependant qu'une blague de la part de collègues de Gombrowicz. Les responsables de la traduction française du roman ont rétabli le nom de Walczak. Comme les citations que je rapporte sont tirées de cette traduction, j'ai décidé de souscrire à cette décision. (J.J.)

vant le conseiller autoritaire. Il n'a pas cet esprit de combat qui amène les blanc-bec à crâner, répondre en aboyant ou même insulter les plus âgés. La scène du train décrit tout à fait pertinemment les relations entre les « jeunes » et les « vieux » dans la société de l'entre-deux-guerres. La domination des vieux est indubitable puisqu'elle résulte de la longue tradition patriarcale de cette société²¹. Les jeunes Polonais ne sont pas du tout chez Gombrowicz des « révolutionnaires nés », comme on l'a cru jadis en Europe, mais ils ressemblent plutôt à l'Ignace de *Trans-Atlantique*, soumis à son père (bien entendu, avant qu'un Gonzalo ne les excite à la révolte).

Il se passe pourtant des choses non seulement étranges, mais moralement préjudiciables dans *Les Envoûtés*. Maya et Walczak doivent seulement devenir capables de les assumer, de s'inspirer mutuellement, d'apercevoir la « ressemblance » qui les unit. Le caractère scandaleux de cette ressemblance découle entre autres des disparités de milieux sociaux dont la conscience est toujours très vive dans la société polonaise. Walczak est un simple garçon de village, Maya est issue d'une famille aristocratique, appauvrie, certes, et amenée à tenir une pension dans son manoir, mais non dépourvue de prétentions ni, assurément, du sentiment de supériorité vis-à-vis d'individus affranchis du servage depuis seulement soixante-dix années.

Nous ne savons donc pas trop comment interpréter la similitude de ces jeunes gens, qui se manifeste dès le début de l'intrigue romanesque, lorsque dans le train Walczak épie Maya endormie et qu'il remarque qu'elle se blottit pour dormir tout à fait comme lui, sans respecter les besoins du corps. Tous les incidents suivants, qui révèlent cette scandaleuse ressemblance, peuvent être interprétés au moins de trois manières : premièrement, nous pouvons les lire comme l'annonce d'une affection qui naît malgré les différences de classe sociale (la scène du la guinguette dans un quartier ouvrier de Varsovie sera le point culminant de ce motif amoureux); deuxièmement, nous pouvons soupçonner une intervention du Mal métaphysique par lequel les deux jeunes sont envenimés, ce qui les amène à une complicité (pécheresse); troisièmement, nous pouvons y voir un reflet des processus sociaux qui

²¹ Dans son ouvrage au sujet des *Envoûtés*, Ewa Graczyk attribue au roman un rôle important, mais peut-être le langage de la psychanalyse féministe qu'elle emploie pour l'interprétation semble-t-il un peu impropre.

conduisent au nivellement des disparités de classe, processus liés à la naissance d'une société moderne, plus homogène et, par conséquent, plus susceptible d'adopter le modèle totalitaire au sein duquel la structure traditionnelle de classes est remplacée par l'ordre politique. La société est dès lors divisée en fonction de l'adhésion aux partis et groupements politiques, tandis que les individus sont appréciés à partir de la position qu'ils occupent au sein du parti et de leur docilité aveugle envers «le chef». L'attribution générique des *Envoûtés* dépend du choix qu'on fait entre ces interprétations. Il est cependant essentiel d'observer que Gombrowicz semble assez désinvolte quant à ce choix. *Les Envoûtés*, c'est autant un roman policier à sensation que, comme le voulait Maria Janion, un «récit des revenants» quasi-gothique, mais avec en plus un net motif sociologique et politique, de même qu'une vision de la nouvelle génération de qui on peut s'attendre à des choses effroyables, parce qu'un clivage existe chez elle entre les auteurs d'une action et les exécutants. C'est dans *La Pornographie* que nous verrons le mieux les résultats que cela produira : la conversation de Witold avec Henia apporte le portrait spirituel d'un tel individu²².

La Pornographie est manifestement une progéniture des *Envoûtés* ; à l'occasion, ce roman tardif règle la situation générique du premier roman et supprime les ambiguïtés. Pour *La Pornographie*, nous ne pouvons plus évoquer une influence du roman gothique, bien qu'une espèce de «diablerie» y opère assurément, mais en tant que force inconsciente et spontanée. Sous l'impact de cette force, la vénérable Amélie commence à se chamailler avec un petit voleur du village et finit par s'embrocher sur un couteau ; puis, au moment de mourir, elle donne sa préférence à l'attraction qu'exerce sur elle l'athée-Frédéric, en tant que partenaire de l'entente entre les hommes, aux détriment de la croix, symbole de la chrétienté et du soutien spirituel à l'heure de quitter ce monde. Mais le moment d'épouvante est bien l'instant où Witold et Frédéric scrutent les pieds de Karol et de Henia qui écrasent un ver de terre se tordant de douleur. Cet excès rend Witold et Frédéric bouche bée, alors que les deux «devenus sauvages» continuent de papoter, car leur univers ne connaît pas le péché²³.

²² Witold Gombrowicz, «La Pornographie», *Moi et mon double*, *op. cit.* p. 1037-1040.

²³ *Ibid.*, p. 1055.

Mais à quoi tient la différence absolument fondamentale entre *La Pornographie* et *Les Envoûtés* ? Premièrement, dans le monde représenté d'un « roman pour les cuisinières », il n'y a pas de place pour l'auteur lui-même, alors qu'il se situe au cœur de tous ses autres romans. Certes, il y a Walczak qui, en sa qualité de garçon de campagne échoué dans la grande ville, imite Gombrowicz lui-même dans une certaine mesure, ce dernier ayant emménagé à Varsovie et quitté sa Małoszyce provinciale à l'âge de sept ans. Pourtant, l'écart entre leurs classes sociale respectives et l'absence de culture générale chez Walczak écartent toute identification avec Gombrowicz, tandis que Maya, beaucoup plus semblable à lui, est une femme, donc un être confiné à un rôle de second plan dans le monde patriarcal des *Envoûtés* ou, si l'on s'en tient à la structure sociale dans laquelle l'auteur situe l'action de son roman, à une position plus marginale que celle que l'auteur-personnage s'octroie dans les romans subséquents.

Ainsi le point de vue d'auteur n'est-il présent, dans *Les Envoûtés*, que dans la narration, mais le narrateur n'est pas doté de traits personnels très nets, il demeure « flou », et les deux personnages principaux partagent sa perspective : c'est un peu comme dans *Yvonne, princesse de Bourgogne*, publiée un an avant *Les Envoûtés*, où aussi bien Yvonne que le prince Philippe se rebiffent contre la forme qu'impose la cour. Dans cette pièce de théâtre, Gombrowicz mène ses deux *alter ego* à l'échec : Yvonne s'étrangle avec une arête des fameuses perches, symbolisation de la dureté impitoyable de la cour ; Philippe capitule face à cette forme lorsqu'elle prend l'aspect d'un rituel funèbre. L'auteur lui-même semble paralysé en quelque sorte par son être non déterminé et la duplicité de l'existence. Le terme polonais « ośłupiały » (qui correspond à « stupéfait ») employé à cette occasion, rend parfaitement le sentiment de perplexité indolente accompagné de l'image d'un corps inerte, incapable d'envoyer un signal quelconque de communication qui manifesterait une compréhension de la situation. Chez Gombrowicz, le moment limite engendrant la stupéfaction est l'acte de cruauté contre un être qui ne peut pas se défendre et ne comprend rien, notamment un animal. Ce sont les individus « devenus sauvages » qui sont prêts à perpétrer de telles actions, dépourvus de cette empathie que l'on éprouve devant la douleur des autres êtres vivants. La stupéfaction est la réaction d'un individu

empathique (Gombrowicz l'était) confronté à une espèce d'insensibilité sélective chez les «devenus sauvages», laquelle les laisse porter sans ambages des coups douloureux, que l'écrivain considère comme le scandale de l'existence irréductible, car ressenti communément par les êtres vivants, et perpétrer des actes qui dépassent l'entendement d'un homme tel que Gombrowicz. Voici l'introduction à la stupéfaction, nettement sensible dans *Pornographie*, où c'est Witold, auteur-narrateur-héros présent sur le plan des événements, qui assume la responsabilité d'interpréter le sens de ces événements. Les choses sont plus obscures dans *Les Envoûtés*, où un personnage analogue n'existe pas : comprendre la situation relève alternativement de la responsabilité du narrateur, de Maya et de Walczak. Mais ces derniers ne savent pas encore de quelle manière ils se sont retrouvés parmi les «devenus sauvages» et, pour cette raison, leurs émotions sont très ambiguës, à la différence de Henia ou Karol, ce qui veut dire qu'ils acceptent leurs nouvelles mœurs pleines de sauvagerie, mais en même temps, ils s'arrêtent, «stupéfaits» et effrayés par eux-mêmes. Nous verrons tout à l'heure à quoi ressemble une scène de cruauté et la réaction qu'elle provoque dans *Les Envoûtés*. Mais avant d'y passer, quelques mots au sujet de la tradition littéraire.

L'exquise adaptation cinématographique des *Nuits et Jours* de Maria Dąbrowska, réalisée par Jerzy Antczak, comporte une scène gravée sans doute dans la mémoire de tous les spectateurs, d'autant que le réalisateur la réitère à plusieurs reprises. C'est le beau monsieur Toliboski, dans un costume d'un blanc impeccable, qui marche dans l'eau boueuse d'un étang pour cueillir une brassée de nénuphars qu'il veut offrir à Barbara, l'héroïne du roman, toute émue, qui se montre enchantée de ces fleurs. Barbara reçoit ce don comme un transport suprême d'amour romantique, bien que la prétendue affection de Toliboski ne mène à rien en réalité. De tels gestes romantiques étaient souvent le résultat d'un défi qui devait prouver le courage du prétendant amoureux et qui rappelait l'épreuve d'un conte de fée, que le héros devait traverser en quête de la récompense désirée. Cela prend souvent un aspect de parodie : dans *La Vengeance* d'Aleksander Fredro, Klara exige que son soupirant capture et lui offre un crocodile, sachant trop bien que des gestes hé-

roïques sont peu probables de la part de Papkin²⁴. En effet, dans la première moitié du XX^e siècle, il est difficile de prendre au sérieux la teneur héroïque de tels défis. Gombrowicz arrive cependant à «renouveler» ce motif, empreint d'une épouvante de nature tout à fait différente des cas précédents.

C'est le soir. La société de Połyka fait une promenade nocturne dans la forêt, tous étant cependant gagnés par la crainte et l'incertitude, car ils découvrent la fragilité de la convention sociale qu'ils se sont créée, mais ils ignorent l'étendue et les conséquences de cette corrosion. Ils aperçoivent soudain un écureuil que Cholawicki essaie de tuer avec son browning, mais il a mal visé. Cela doit manifester rétablir sa virilité, menacée par la prétendue trahison de Maya, mais c'est peut-être aussi pour essayer de voir si on peut prendre au sérieux le pacte que le secrétaire du prince a conclu avec les forces ténébreuses. Walczak, qui aime les animaux, grimpe sur l'arbre pour attraper et sauver le petit animal. Mais les caresses prodiguées à l'écureuil connaissent une fin inattendue :

— Pourrait-il tuer cet écureuil? se demanda-t-elle brusquement, Avec une bouche pareille...

Walczak aurait voulu partir – libérer l'écureuil et s'enfuir. Il se sentait irrésistiblement porté vers elle, vers ce gracieux visage nimbé d'une pâle lumière, ces cheveux d'encre, ces mains fines – et dans un même temps, irrésistiblement porté à fuir. Que voulait-elle encore de lui?

— Vous pourriez tuer cet écureuil?

— Sans raison?

— Si je vous le demandais?

— Pourquoi?

— J'ai parié avec mon amie que si je vous le demandais, vous le tueriez...

Elle le regarda droit dans les yeux et il entendit son rire – agaçant, impatient, inassouvi, cruel – qui découvrit l'espace d'une seconde ses dents éclatantes.

— Alors? murmura-t-elle comme si tout était entendu, comme si cela allait

²⁴ Cf. Aleksander Fredro, *Zemsta*, (acte 2, scène 7), *Wybór komedii, wstęp i opracowanie Marian Ursel*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 2016, «Biblioteka Narodowa», seria 1, tom 325, p. 870.

de soi.

Il rit comme elle et sans réfléchir projeta de toutes ces forces le petit animal contre un arbre. L'écureuil poussa un cri aigu et s'enroula douloureusement sur lui-même.

Les autres accoururent. Maya se tenait immobile, haletante.

— Mais c'est de la barbarie! lui cria Mlle Leniecka. Que vous avait-il fait?

— Il m'avait mordu, fit vaguement Walczak.

Le regard de l'écureuil s'embruma. C'était la fin.

Tous le regardaient, Seule Maya ne pouvait détacher les yeux de Walczak.

— La brute! fit brièvement Cholawicki en poussant le cadavre du pied.

Maya éclata en sanglots. Et avant qu'on eût pu comprendre, elle s'était précipitée dans la forêt. Soudain Walczak, qui était jusqu'alors resté immobile, bras ballants, bondit à sa suite et disparut dans les ténèbres. Cholawicki s'élança derrière eux, mais il trébucha sur une racine et tomba. Il se redressa vivement et, sans perdre de temps reprit sa course à grandes enjambées.

— Arrêtez! Arrêtez! cria-t-il.

Walczak rejoignit Maya après une assez longue poursuite. Il la saisit par les épaules et la poussa violemment contre un arbre. Puis il revint sur elle et la jeta à terre.

Elle se releva sur un genou et le regarda de ses yeux grands, ouverts, et il la dévisagea à son tour comme s'il la voyait pour la première fois. Il lui redressa la tête.

— Vous êtes donc ainsi...

Elle était persuadée qu'il allait la tuer. Comme l'écureuil. Qu'elle allait faire l'expérience de sa cruauté. Les doigts de Walczak se resserrèrent sur son cou, ses pupilles se rétrécirent.

— Voilà donc ce que vous êtes! murmura-t-elle comme si elle n'en croyait pas ses yeux.

Il la frappa violemment. Maya se débattit, mais ne put se dégager. Elle le mordit. Alors, hors de lui, il la repoussa brutalement et ils roulèrent à terre. Les coups commencèrent à pleuvoir. Ils se débattaient sur la mousse comme

*deux bêtes sauvages*²⁵.

On retrouve donc ici un acte de pure sauvagerie! Je cite un passage très long pour qu'on voie de quoi parle Gombrowicz en vérité. Avant tout, il exclut Cholawicki du cercle de la «sauvagerie» : celui-ci est tout simplement mauvais, mais il n'est plus très jeune, donc la situation le dépasse. Cependant, les deux autres participants au drame adoptent une attitude étrange : Maya prend d'abord l'animal en pitié, mais désireuse de dénuder les prétendus contacts de Walczak avec le diable, elle finit par inciter le garçon à tuer le petit être sans défense. Walczak de même : il sauve l'écureuil parce qu'il aime les animaux, mais il cède facilement à la morbide inspiration et le lance contre un arbre. Ainsi la source du mal n'y est-elle pas évidente, mais les deux protagonistes le créent dans «l'espace interhumain», non sans que l'érotisme y contribue. Conscients désormais de ce que cette liaison toxique peut abîmer en eux, Maya et Walczak sont pris d'une véritable haine l'un pour l'autre. Ils se sauvent donc en panique du lieu de l'incident et finissent par se battre sauvagement. La stupéfaction n'équivaut pas à l'immobilisation, mais plutôt à la destruction du sens communicatif et de l'entente. Les deux jeunes gens se sépareront pour longtemps en conséquence de cette scène.

Le modèle, issu de contes de fée, de l'épreuve à laquelle la belle soumet le héros subit ici une évolution spécifique : Walczak ne tue pas le dragon féérique, mais un petit animal vulnérable que tout le monde voulait sauver, à l'exception du démon-Cholawicki. Ce salut, auquel Walczak a procédé contre le secrétaire, exigeait de lui une adresse extraordinaire et du courage, mais c'était – pour ainsi dire – socialement productif, la conséquence en étant l'acceptation facilement obtenue de son action de secours. En vain, puisque la sombre teneur de la relation Maya-Walczak restait toujours obscure malgré l'approbation gracieuse du slogan : « il faut protéger les petits animaux vulnérables contre l'agression des brutes ». Dans la mémoire de l'auteur devait encore sonner quelque part l'interrogation perplexe, encore qu'un peu ironique, du héros du récit *Krótki pamiętnik Jakuba Czarnieckiego*²⁶, qui veut sa-

²⁵ Witold Gombrowicz, «Les Envoûtés», *Moi et mon double*, op. cit., p. 625-626.

²⁶ C'est la version de la première parution du recueil *Mémoires du temps de l'immaturité*. Après la guerre,

voir pourquoi notre tendresse et assistance devraient viser les hirondelles et non les grenouilles. Il est plus difficile d'imaginer que nous soyons enclins collectivement à aider une chauve-souris meurtrie, car ce penchant devrait comprendre l'acceptation d'un animal ténébreux et répugnant pour beaucoup de gens. Mais un tel sentiment, tout ambivalent qu'il soit, permettrait peut-être aux jeunes protagonistes d'identifier en eux-mêmes, lors de l'action de sauvetage, leurs instincts non seulement purs, mais aussi pervers, et de s'entendre en quelque sorte en marge de l'incident, en l'exploitant sur le plan sémantique et symbolique. L'affection pour l'écureuil était tout à fait inutile de ce point de vue, car positive sans équivoque, à moins que les jeunes héros n'aient résolu de violer le stéréotype émotionnel et de diriger leur agression contre le petit écureuil. Que s'est-il passé pour dénuder ainsi la situation dramatique de la «génération devenue sauvage»? Ses membres savent désormais que la nouvelle situation sociale les condamne à coopérer, mais malgré leurs efforts désespérés, ils n'arrivent pas encore à s'entendre en vue d'entreprendre quelque chose en commun. Pour le moment, ils sont condamnés en vérité à s'engouffrer dans un méfait, car celui-ci constitue le lien le plus étroit et fonctionne le mieux comme moyen de communication. Dans la version totalitaire, l'idéologie imposée par le système assurera le langage. Les adeptes d'Hitler ou de Staline acceptaient sans broncher les éléments les plus abominables de leurs régimes, à condition qu'ils soient consacrés par le «chef».

Ainsi, dans le volet «varsovien» du roman, Gombrowicz attribue à ses héros des positions sociales et des domaines de l'activité bien caractéristiques. Pour Maya : des prestations rémunérées offertes aux hommes d'affaires et diplomates en qualité de dame de compagnie, ce qui n'équivalait pas à la prostitution, mais qui pouvait la devenir facilement et compromettait sans doute la réputation de la demoiselle. Pour Walczak, l'auteur choisit le sport, qui plus est le tennis en train de se démocratiser à l'époque et particulièrement populaire grâce aux succès de Jadwiga Jędrzejowska, Józef Hebd et Ignacy Tłoczyński. Seulement, Walczak doit sa carrière à une astuce liée à la tension relâchée du cordage de la raquette, ce qui est déjà une tricherie et

l'auteur a remplacé le prénom du héros par Stefan et le récit, s'intitulant désormais *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego* [*Mémoires de Stefan Czarniecki*], est entré dans la composition du recueil *Bakakai*.

un jeu *faul*. Le sport et la vie mondaine devenue plus facile sont les symboles d'une époque nouvelle, mais des symboles qui permettent de la critiquer et d'y voir surtout la destruction de l'ordre et de la moralité traditionnels, causée par les mœurs nouvelles.

Il est facile de conclure, en lisant *Chronos* et autres témoignages, que Gombrowicz n'appartenait sûrement pas aux moralistes et qu'il aimait à évoluer à la lisière des cercles de la «jeunesse devenue sauvage» dont il parlait dans ses œuvres et mémoires. Mais en même temps, ses antennes étaient singulièrement sensibles au monde contemporain. Ainsi a-t-il particulièrement ressenti son altérité face à la génération des «devenus sauvages», même s'il était à même de blasphémer contre l'ordre traditionnel. C'est probablement la cause de la position spécifique qu'il adopte dans *Les Envoûtés* : un peu à l'intérieur, un peu à l'extérieur de l'univers du roman. Mais le motif de l'envoûtement/la sauvagerie résonne bien fort jusqu'à la fin du roman, et ce sont peut-être les exigences du genre qui font proposer au lecteur, dans le finale, une recette pour vaincre la Mal. C'est à ce moment-là qu'apparaît le personnage du voyant Hińcz, dont Stefan Ossowiecki aurait été le modèle et qui amadou, avec des clichés, la réalité pleine de signes menaçants.

Ainsi les héros des *Envoûtés* capitulent-ils, en renonçant à leur envoûtement et se soumettant – assez inopinément – à une interprétation lénifiante des événements. Nous aimerions demander ce qu'il advient des symptômes inquiétants de la «sauvagerie» tels la bouche noircie, les convulsions de la serviette, etc.? Il semble que la formule du roman populaire ait pris le dessus dans *Les Envoûtés*, là où tous les mystères ont l'air d'être – négligemment – éclaircis, car qui aurait l'idée d'effrayer ces pauvres cuisinières avec le Mal métaphysique? En particulier au moment où la lecture des derniers épisodes de ce roman-feuilleton est accompagnée du hurlement des Stukas qui piquent? Stupéfaction face aux atrocités? L'auteur des *Envoûtés* a choisi l'évasion. Peut-être n'a-t-il pas voulu voir une armée de «jeunes devenus sauvages» bondir sur l'autre, pas encore suffisamment sauvage, et la massacrer avec un enthousiasme issu de l'idéologie nationale. Les agresseurs ont aussi évité la stupéfaction dans un premier temps, parce qu'ils disposaient toujours de formules qui expliquent tout. La stupéfaction semble être

la spécialité de ceux qui ont perdu et qui souffrent autant de leurs blessures que de celles des autres. Il serait intéressant de savoir si l'auteur, dont les prévisions de survie dans la Pologne en guerre étaient plus pessimistes que celles du voyant Hińcz/Ossowiecki (assassiné par les Allemands pendant l'Insurrection de Varsovie), imaginait cette scène de lecture du dernier épisode des *Envoûtés*, lorsqu'il avalait à Buenos Aires les journaux qui annonçaient la guerre. Méditait-ils déjà sur les conférences et les articles qui présenteraient les «devenus sauvages» à la sereine Argentine?

Two Kinds of Conscience in Gombrowicz's *Iwona, Princess of Burgundia*

IZABELA ZDUN

How his conscience built itself up (Raskolnikov). Just like this hand is building itself up. It is like a parasite. Now it is feeding on what I said about Dostoevsky – it will not rest until it sucks from my words... everything that it needs...²⁷

The question of conscience

Evidence of Gombrowicz's preoccupation with the notion of conscience appears in his *Diary* consistently either with regard to Dostoevsky or the juxtaposition between the East and the West. In his interpretation of "The Rebel", Gombrowicz argues against Camus' vision of individual conscience, which he sees as outdated and overly absolute, for it has false claims to save the world²⁸. To the man of the East, devoid of absolute values, the problem of individual conscience loses its validity, and so Dostoevsky's emphasizing the problem of individual conscience be-

²⁷ Witold Gombrowicz, *Diary*, translated by Lillian Vallee, New Haven, Yale University Press, 2012, p. 443.

²⁸ *Ibid.*, p. 53.

comes unbelievable²⁹. Also, individual conscience, Gombrowicz argues, “removes man from his coexistence with other men” and is, therefore, individualistic, whereas our actions spring rather from “the relationship between conscience and other people³⁰”. Conscience, therefore, “cannot be individual since it is a product of culture and as such – it is inevitably influenced by other people³¹”. Gombrowicz’s introspection into the notion of conscience reappears in his exposé of Raskolnikov where he reflects on a specific subcategory of conscience. In Gombrowicz’s view, there is no drama of conscience in the classic, individualistic sense of the world in *Crime and Punishment*. He recalls that what makes Raskolnikov voluntarily turn himself in to the police and confess his crime at the end of the novel is not his individual conscience but rather “artificial, interhuman, mirrored³²” conscience. As his own conscience is silent, Raskolnikov does not experience remorse *per se*³³. Gombrowicz posits that it is only as Raskolnikov sees himself with the eyes of others and becomes aware that he would become condemned and rejected by others that a feeling of guilt begins to crystallize³⁴. This is a specific conscience, then, and arises between people in a system of reflections – where one man sees himself in the

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

³⁰ *Ibid.*, p. 54.

³¹ *Ibid.*, p. 55.

³² *Ibid.*, p. 441.

³³ Gombrowicz writes: “He regretted only that he was unsuccessful” (*Ibid.*, p. 442). Raskolnikov is convinced that he had been merely the victim of “some decree of blind fate” (Fyodor Dostoevsky, *Crime and Punishment*, translated by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky, New York, Vintage Books, 1993, p. 525). Also, many Dostoevsky scholars agree that Raskolnikov is mainly angry that “his Superman idea, built up at the cost of so much torment to himself, had collapsed”. See George Strem, “The Moral World of Dostoevsky”, *Russian Review*, Vol. 16, No. 3, 1957, p. 21.

³⁴ Dostoevsky’s examination of conscience is ambivalent and conflicted in the first place. He problematizes the restraints man imposes upon himself, but according to the most prevalent opinion among Dostoevsky’s scholars, Raskolnikov is unable to escape from the rigours of his own conscience. “Is there an inner law of conscience – corresponding, or giving expression to, a moral or divine Law – which one can violate only at the risk of psychic self-destruction [...]? That is, perhaps, the fundamental question posed in *Crime and Punishment*. Dostoevsky’s answer [...] is that such a law exists [...]”. (Robert Louis Jackson, “Introduction: The Clumsy White Flower,” in *Twentieth Century Interpretations of Crime and Punishment: A Collection of Critical Essays*, edited by Robert Louis Jackson, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1974, p. 2, 3).

other. “This is not the verdict of his [Raskolnikov’s] conscience”, he says, “this is the verdict that has risen from a reflection, a mirrored verdict³⁵”. Gombrowicz here polemicalizes with Dostoevsky, seemingly devaluing the question of sin and [individual] conscience, which Dostoevsky magnifies. Gombrowicz sees it as something too sublime, too abstract, and too individualistic. In his dialogue with Dostoevsky, he states that his problem is not in the improvement of conscience but above all in the question “how far is my conscience mine?” That is, whether or not Raskolnikov shows signs of remorse or conscience is irrelevant to Gombrowicz. What he deems important is the relationship between conscience and other people, more specifically, the influence of others on individual conscience, and so the role of the investigating magistrate Porfiry, Raskolnikov’s sister Sonia, his mother and friends – those who made Raskolnikov confess his crime. This mirrored conscience, then, is a powerful force, an artificial system to which Raskolnikov surrenders as if it was his rightful conscience.

Gombrowicz’s statements on the mirrored conscience likely bring to mind his idea of the “interhuman church” (*kościół międzyludzki*³⁶) – a dynamic of interhuman processes and relational combinations, and the only viable source of determining values after the collapse of the verticality of absolutes (including the notion of individual conscience). Gombrowicz here also outlines a new vision of man, one erected on the rubble of the world of fallen transcendence, that is:

*Man in relation to another man, a concrete man, I in relation to you and him. Man through man. Man in relation to man. Man created by man. Man strengthened by man. Is it my illusion that I see in this a secret new reality?*³⁷

Gombrowicz’s idea of the interhuman church is marked by ambiguity. On the one hand, this dynamic of interhuman relations, as we persistently see in his works, me-

³⁵ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 442.

³⁶ See more on the notion of *kościół międzyludzki* in Maria Delaperrière, “Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza”, *Teksty drugie*, 2002, No. 3, p. 22-34, http://rcin.org.pl/Content/55880/WA248_70596_P-I-2524_delaperriere-kosciol.pdf, page viewed on May 23, 2017.

³⁷ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 25.

rely negatively points to man deforming man and man conditioned to remain part of the normalizing and constraining human relations (similarly to *Crime and Punishment*, where the mirrored conscience of others restrains Raskolnikov). On the other hand, Gombrowicz still, albeit hesitatingly, intimates the possibility of man positively strengthening another man, and so, by extension, man soaring above and questioning the form of the constraining interhuman processes, including the mirrored conscience.

The implications of the question of conscience, both individual and mirrored, reverberate in *Ivona, Princess of Burgundia*, Gombrowicz's first play, which belongs to the early period of his oeuvre and in which the dialogue with Dostoevsky is more apparent³⁸. Upon a closer reading, *Ivona's* plot also evokes plot threads from Dostoevsky's *Demons*, another novel, next to *Crime and Punishment*, that contemplates the vagaries of conscience. The world of *Ivona* is a world of human relations; where "characters exists through other characters"³⁹; in "processes of mutual formation and deformation"⁴⁰; where "a character's behaviour depends on the behaviour of another character" and "reacts, so to speak, symmetrically or asymmetrically; everything happens not in human beings but between them"⁴¹. With Dostoevsky in the background, this paper reads *Ivona* through the prism of the implications of Gombrowicz's perception of individual and mirrored conscience and his idea(l) of the interhuman church.

³⁸ See also Bronisław Świdorski, "Dostojewski Gombrowicza", *Teksty drugie*, 1997, No. 3 (45), p. 61-71; Cezary Zalewski, "Moja gwiazda przewodnia: 'Tancerz mecenasa Kraykowskiego' Witolda Gombrowicza wobec 'Notatek z podziemia' Fiodora Dostojewskiego", in *Różne głosy: prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, edited by Dorota Wojda, Magda Heydel, and Andrzej Hejmej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013, p. 295-302.

³⁹ Ewa M. Thompson, *Witold Gombrowicz*, Boston, Twayne Publishers, 1979, p. 43.

⁴⁰ Michael Goddard, *Gombrowicz, Polish Modernism, and the Subversion of Form*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2010, p. 74.

⁴¹ Janusz Majcherek, "Przypisy do Iwony", programme of the February 19, 1994 staging of *Ivona, Princess of Burgundia* by Bałtycki Teatr Dramatyczny, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2010_06/24056/iwona_ksiezniczka_burgunda_teatr_baltycki_koszalin_1994.pdf, page viewed on May 23rd, 2017.

The translation is mine.

Ivona and Demons

Prince Philip, heir to the throne, meets a charmless and unattractive girl as, overtaken by ennui, he goes for a walk. Ivona is awkward, apathetic, anemic, shy, and nervous – the opposite of reflecting the deep red colour of life in the title. From the start, Philip is resentful toward Ivona but at the same time cannot stand being obligated to hate the wretched and repulsive girl. Being for some reason obsessively fascinated by Ivona, he rebels against the social laws of hating her – considering such laws “vulgar and unjust” as well as “stupid and artificial⁴²”. In an attempt to consciously oppose his repulsion, and by extension to oppose the form of the conventions of social behaviour, he forces himself to generate higher feelings for her and decides to marry her: “How so? Always the same? Always? Again? I don’t want it!”, and: “Why should I like a pretty one only? An ugly one cannot be pleasing to me? Where is it written? Where is the law I have to bow to as some kind of soulless organ and not a free man?⁴³” His attempts turn into a fiasco as only more repulsion, violence, and absurd are bred. Philip realizes the uncanny destructive effect Ivona has on everyone but cannot oppose it because he, too, feels absurd in front of her and subverted by her. It is only when he kisses his mistress that he manages to return to his old self. A true and complete return, however, may no longer be possible because of the guilt he would have if he were to forsake Ivona. Instead, just like anyone else in the court, he plans to kill her, but in the end is incapable of taking any definitive decision. He cannot kill Ivona, the unfathomable burdensome entity, nor can he transcend the hierarchies and manipulations of the form of the social sphere. As he dramatically puts it, alluding to Dostoevsky’s tragic characters, “I must cross the boundary!⁴⁴” Indeed, as Bakhtin observes, “Dostoevsky always represents a person on the threshold of a final decision, at a moment of crisis, at an unfinalizable – and unpredeterminable – turning point for his soul⁴⁵”. However, in

⁴² Witold Gombrowicz, *Ivona, księżniczka Burgunda*, Skamander, 1938, p. 162. The translations are mine.

⁴³ *Ibid.*, p. 72 and 77.

⁴⁴ *Ibid.*, 175.

⁴⁵ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, edited and translated by Caryl Emerson, University of Minnesota Press, 1984, p. 61. Raskolnikov transgresses boundaries as he kills the pawnbroker

Gombrowicz's play, Philip's dilemma, and the tragedy of the situation of murder for Dostoevsky's characters at large, and Raskolnikov in particular, are ridiculed: "Not so difficult, putting [a knife] into the body... But there is a terrible difficulty... There is a terrible easiness, but in this easiness there is precisely a terrible difficulty⁴⁶." Philip is ultimately unable to act, and it is the others who take the decision of killing Ivona for him.

Philip's initial whimsical idea to marry Ivona, stemming from the ennui with which he is stricken, reverberates with Nikolai Stavrogin, one of the main characters in Dostoevsky's *Demons*, and his apparently quixotic defense of the crippled Maria Lebiadkina, which is also presented as an act of ennui of a world-weary man: "I suddenly resolved to marry her. The thought of Stavrogin marrying such a hopeless creature set my nerves tingling. Nothing more grotesque could possibly have been imagined⁴⁷." It is only in the initially censored chapter "At Tikhon's" that the spiritual and psychological background of Stavrogin's life and the context of the misalliance of their marriage unfold. Stavrogin confesses his sins and describes his marriage to Maria as a deliberate attempt to cripple his own life, largely as a consequence of his incapacity for redemption from the sins he committed (including an assault on a child). His marriage to Maria is an attempt at self-punishment, an attempt to force himself to carry his burden. He shows signs of caring for Maria, but ultimately becomes complicit in her murder, partly because his marriage to her becomes a source of social embarrassment. Similarly to Philip, the extent to which he is personally responsible for murder is unclear, but he is aware that it is being

and her sister. Arguably, he also transgresses another threshold, at the end of the novel, where he seemingly is on the way toward rebirth and regeneration. The epilogue is ambivalent as it suggests two possible outcomes: one negative, the other positive. It is not unambiguous whether or not Raskolnikov will cross the second threshold and truly repent. It is, for Dostoevsky, "the beginning of a new story, the story of a gradual rebirth of a man... That might be the subject of a new story – our present story is ended" (Fyodor Dostoevsky, *Crime and Punishment*, *op. cit.*, p. 557-559) and points to the openness in Dostoevsky's novels. See also Ksana Blank, *Dostoevsky's Dialectics and the Problem of Sin*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2010, p. 35-39.

⁴⁶ Witold Gombrowicz, *Ivona, księżniczka Burgunda*, p. 174.

⁴⁷ Fyodor Dostoevsky, *Demons*, translated by Robert A. Maguire, edited by Ronald Meyer, Cambridge, Penguin, Penguin Classics, 2011, p. 773.

plotted and does nothing to prevent it and so passively agrees to it. His subsequent confession to Tikhon lacks the authenticity of remorse: "It is driven not by contrition but by scorn for those who might condemn him⁴⁸." And so, similarly to Ras-kolnikov, Stavrogin's confession manifests his sensitivity to the reaction of others to the wrongdoings he has committed: "I won't hold out? That I won't endure their hatred with humility? [...] And their laughter⁴⁹." Suggesting therefore his inability to overcome the mirrored conscience.

Maria Lebiadkina partly acts as the catalyst for Stavrogin's confession and is also the victim of his bad conscience. Though childlike, mentally and physically crippled, Maria demonstrates deeper insight and can be seen as a spiritual mirror. Reflecting the worst in Stavrogin but also offering him a spiritual chance of redemption, she implicitly acts as a religious and moral guide⁵⁰. Pure, and clearly not belonging to the secular monstrous society around her, Maria is for Dostoevsky a symbol of authenticity and primitive religious sensibility. She is also the symbol of the fall of human spirituality and, similarly to Ivona, is sacrificed.

Who is Ivona?

While it is crucial for Dostoevsky to see the image of Christ in the most pitiful human being like Maria, Gombrowicz's Ivona does not breed much compassion. Nor, for that matter, does she exude much innocence. But similarly to Maria, Ivona unmasks the artificiality and arbitrariness of accepted relations, albeit in a less poignant way and not as a holy fool. Ivona, the ugly creature who gives a hint of authenticity and mutely refuses the form, to participate and to be integrated in

⁴⁸ "Stavrogin's confession, for all its shocking detail, turns out to be as opaque and elusive as the man himself. It is, in fact, a travesty of a confession, an exercise of self-evasion rather than self-revelation. Its motivation is also inverted: it is driven not by contrition but by scorn for those who might condemn him" (W. J. Leatherbarrow, *Dostoevsky's The Devils: A Critical Companion*, Northwestern University Press, 1999, p. 53).

⁴⁹ Fyodor Dostoevsky, *Demons*, *op. cit.*, p. 782.

⁵⁰ Ivona has many of the attributes of a holy fool, *iurodivyi*. She possesses the gift of augury and insight. She is also associated with innocence and holiness. See W. J. Leatherbarrow, *Dostoevsky's The Devils: A Critical Companion*, *op. cit.*, p. 99.

the constraining interhuman relations, becomes the ultimate *persona non grata* for the court. The discomfort she creates spurs wild reactions as the court “turns into an incubator of sadistic monsters⁵¹”. Insofar as Maria acts as a spiritual mirror to Stavrogin, Ivona acts as a mirror to the whole court. In a peculiar mirror mechanics, and virtually inaudibly – for she is, above all, destructively silent – Ivona manages to remind everyone of their bad conscience, deficiencies, perversions, and sins. The King does not want to reveal that he had sexually abused a seamstress, driving her to suicide⁵². The Queen has no intention to admit and let the others know about the bad poetry she writes: “I shan’t become a victim of persecution, mockery, humiliation, human aggression⁵³.”

It is fear and shame that the royal court feels as a result of their sins and shortcomings, and it is also what they would feel if their sins and vices were revealed to others. That is, they are aware of their own bad conscience (individual conscience) and at the same time are afraid of being judged by others. Ivona, “this croaking receptacle of scum and sins”, “standing there like a remorse⁵⁴”, represents both individual and mirrored conscience for the other characters. In the mirror mechanics resembling a *mise en abyme*, Ivona reflects their sins and shortcomings and speaks to their conscience, and as they begin to see their imperfect reflection, the fear of being judged by others germinates in them. Everyone, therefore, intends to safeguard his or her form and secrets, upholding the status quo of the confining relations and so avoiding humiliation, embarrassment, and guilt. The court members mask and muffle their individual conscience for the sake of avoiding the judgement and condemnation of others – like those others around Raskolnikov and Stavrogin who made them confess and additionally burdened their individual conscience.

⁵¹ Witold Gombrowicz, *Ivona, księżniczka Burgunda*, *op. cit.*, p. 70. Incidentally, the “incubator of monsters” echoes Dostoevsky’s characters and the title of his novel: “besy”, that is, “devils” or “demons.”

⁵² This episode resembles Stavrogin’s abuse of a young girl, Matriosha, and her subsequent suicide, which he confesses in his letter to Tikhon.

⁵³ Witold Gombrowicz, *Ivona, księżniczka Burgunda*, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 91 and 164.

The mechanism of conscience, individual or mirrored, does not lead to confession, self-reflection, remorse, or self-punishment in *Ivona*, as it does in Dostoevsky's novels. Instead, wishing their shortcomings and sins to remain hidden, the court intends instead to break the god-like mirror, which leads to plotting Ivona's collective ritualized murder, for: "no matter where she is, she will always be [...]. I don't want [her] to. I prefer to kill [her] once⁵⁵." They devise a murder while preserving the form, full of elegance and splendour. It is, in the words of Gombrowicz, a murder "from above" and not "from below" – that is, not in a monstrous form, immediately recognizable in Dostoevsky's *Demons* (Maria and her brother, for example, are stabbed to death) and in his oeuvre at large. Just as he mocked the signature Dostoevskian chronotope of the threshold in the case of Philip, Gombrowicz here mocks death as well, as Ivona is invited to a feast and induced to eat a boney fish on which she chokes to death, acquiring therefore the sense of grotesque rather than the verticality of pathos and poignancy in Dostoevsky's novels.

Ambivalence

The denouement pictures the whole family kneeling down, seemingly to give semblance of proper mourning and to ensure that the form and continuation of the constraining interhuman relations are duly preserved. However, just as much as Gombrowicz's idea of the interhuman church is ambivalent, Philip's behaviour makes the end of the play inconclusive as well. In one of his sudden attempts to withhold the form, he mutters: "Excuse me? How so? What... you? But just a second ago... But it is us... we... her... But we her... Us!⁵⁶" His words evoke Nietzsche's "Parable of the Madman," where the Madman cries: "Where is God? I will tell you. We have killed him. You and I. We killed God. All of us are his murderers⁵⁷." God

⁵⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁷ Friedrich Nietzsche, "Parable of the Madman", in *The Gay Science: With a Prelude in German Rhymes and an Appendix of Songs*, edited by Bernard Williams, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 120. The "Parable of the Madman" was the answer to *Brothers Karamazov*; it was published in 1882, ten years after the publication of *Demons* and two years after the publication of *Brothers Karamazov*.

for both Dostoevsky and Nietzsche is a force in human life that is dying (and indeed quite dead for Gombrowicz). While Dostoevsky sees the absence of God and the subsequent moral nihilism as a human tragedy, Nietzsche sees God's death as an opportunity for human beings to thrive on their new freedom. As Gombrowicz puts it with regard to Nietzsche: "God is dead. This means that humanity has reached its maturity. Man ends up all alone in the cosmos. Nothing but life⁵⁸." Nietzsche posits that the answer lies in starting the reconstruction of values from ourselves and looks forward to the opportunity presented to humanity to re-evaluate values and "determine the weights anew⁵⁹". For Dostoevsky, on the other hand, this would be tantamount to narcissism and self-destruction. Gombrowicz, at the time of writing *Ivona*, seems to be straddling both positions and posing the question: we might have done away with God, but have we reached maturity as a result of killing him? Gombrowicz's characters in *Ivona* do not reach Nietzschean maturity. They prefer to remain in the safety of immaturity, seeking ways to be unrestricted by individual conscience and unable to rise above the mirrored conscience. That is, by eliminating the verdict of their individual conscience and succumbing to the verdicts arising and growing between the others, they forsake their inner struggle and are incapable of and, more importantly, unwilling to take any leap to forge authenticity and maturity in a Nietzschean understanding.

But can one, as much as Gombrowicz wished for, really escape individual conscience? Are the silence that dawns after Ivona's death and Philip's reaction not much the same as the workings of conscience? Philip's reaction in the final tableau resembles that of someone who has become aware of something; as though he has realized that Ivona's murder was sanctioned by another man. Will he really be able to set himself free from Ivona's gaze even after her murder? "Someone is looking here", he says to Cyril. "Someone is seeing – someone sees everything⁶⁰". The terror of Ivona's gaze, the gaze of conscience, a kind of inhuman "bestial transcendence⁶¹",

⁵⁸ Witold Gombrowicz, *A Guide to Philosophy in Six Hours and Fifteen Minutes*, translated by Benjamin Ivry, Yale University Press, 1971, p.104.

⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, *op. cit.*, p. 152.

⁶⁰ Witold Gombrowicz, *Ivona, księżniczka Burgunda*, *op. cit.*, p. 174.

⁶¹ Leonard Neuger, "Granice tranzytywności", *Teksty drugie*, 2005, No. 3, p. 14.

will likely follow him even after her death. Ultimately, this ambivalence testifies to the limbo in which and with which he will have to live: the limbo of the fundamental impotence and inability to resolve anything and to completely extinguish individual conscience. The very limbo, in fact, to which Ivona herself had seemed to insightfully allude, perceiving perhaps also the vicious circle of the relational order the court desperately strives to uphold: “It is a wheel, it goes round and round in circles”, to which Philip had exclaimed: “You pessimist! You realist!”⁶²

Finally, Gombrowicz, influenced by Nietzsche, gives us an indication and perhaps a more viable answer to the question of his idea(l) of the interhuman church:

The dignified edifice of a thousand-year-old civilization collapses. It is quiet and empty and a swarm of ordinary little human beings, who cannot recover from the shock, stand on the ruins. Their church has fallen, along with the altars, paintings, stained-glass windows, and statues before which they knelt. The vaults that protected them have long since changed into dust and rubble and they are revealed in all of their nakedness. Where should they take shelter? What should they worship? [...] Whom should they fear? Would it be strange if they saw the only creative force and the only accessible Divinity in themselves? This is the way that leads from the worship of human products to the discovery of man himself, as the decisive and naked power.

The inhabitants of the splendid edifice that is Western civilization ought to prepare themselves for an invasion of homeless people with a new perception of man... which will not take place. I have changed my mind. If a Bulgarian does not trust a Bulgarian, if a Bulgarian despises Bulgarians [...], then we will not impose our feeling on anyone else because we do not take our feelings seriously. And it would be too strange if this vision of man were to be born among people who have nothing but contempt for one another⁶³.

The quoted Bulgarians aptly reflect the characters of *Ivona*. Men are not capable of

⁶² Witold Gombrowicz, *Ivona, książeczka Burgunda*, *op. cit.*, p. 81.

⁶³ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 26.

maturity, of universal interhuman goodness, or of transcending the form and the system of mirrored reflections, if they do not respect one another (ever-clad with masks and ever-conscious and wary about one another's opinion), and it all, quite pessimistically, ends in cannibalism, as foreseen by Dostoevsky as well. Philip and the court are condemned to limbo not necessarily because they suppress individual conscience but rather because they do not love one another, are unable "to ease the network of tensions that have arisen"⁶⁴ between them, and do not know how not to succumb to the form and the system of mirrored reflections. In his idea of the interhuman church, Gombrowicz recalls that man is situated among other men and as such cannot be forgotten as being part of a larger network, but the relations built between the characters in *Ivona* are like the relations of the quoted Bulgarians, built on disrespect and contempt. When there is no God, after all, values are born of, or rather between, people and man can do anything to man⁶⁵. This has only negative implications for Dostoevsky⁶⁶ and Gombrowicz also seems to see it in a pessimistic light. *Ivona*, the conscience and the mirrored conscience at once, must be sacrificed not because we have destroyed God in ourselves, but "because God and even Satan are unimportant if a deed is sanctioned by another man"⁶⁷. The quoted fragment, then, deepens the ambivalence of reading *Ivona* as well as speaks to Gombrowicz's disbelief in his own idea(l) of a positive perception of man. Indeed, the "interhuman church" should instead be considered an aporia.

However, following Gombrowicz's inclination to look for new possibilities rather than signs of an ultimate catastrophe⁶⁸ – or any 'ultimate' for that matter – there is perhaps a more (im)pertinent and audacious question that Gombrowicz asks: *should* we reach maturity? Perhaps we cannot do away with indivi-

⁶⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 422.

⁶⁶ "He [Belinsky] was incapable of observing just how much petty vanity, malice, intolerance, irritability, baseness, and, above all, conceit there was in him and others. In berating Christ, he never once asked himself: What shall we offer in his place? Surely not ourselves, given that we are so vile?" See Dostoevsky's correspondence relating to *The Devils* in W. J. Leatherbarrow, *Dostoevsky's The Devils: A Critical Companion*, *op. cit.*, p. 150.

⁶⁷ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁸ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 14.

dual conscience, but should we not try to wrestle with such absolute categories? Philip seems to have an idea on how to muffle Ivona (individual conscience): “The idea is to tell her things most unpleasant and indecent [but] in an innocent and trivial way. It [then] does not let her be – it does not allow her silence to speak, and makes this standing of hers something non-committal, it places her in a zone where she is powerless⁶⁹.” Perhaps, then, eliminating conscience should be explored as a new possibility instead of something to surrender to (as in the case of Raskolnikov and Stavrogin)? Finally, perhaps the collective act of murdering a god-like mirror is an act of creating an interhuman church in a positive sense? One, however, which must, like in a vicious circle, involve the quoted Bulgarians.

⁶⁹ Witold Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, *op. cit.*, p. 164.

Gombrowicz — Pharmakeus

TAMARA TROJANOWSKA

UNIVERSITY OF TORONTO

Gombrowicz's works exemplify the particularly intense meeting points of the individual, personal, and intimate (*bios*), with the cultural (*logos*) and the historical (*mythos*⁷⁰). My reading of *The Marriage*, of which this short essay is only a small part, probes the transgressive effects of such junctures in the writer's incessant efforts to move beyond his own boundaries, in life and in art. Gombrowicz's creative gesture rests on a typically transgressive interplay of fear and desire, repulsion and excitement, pain and pleasure, rationality and irrationality. Its horizontal trajectories follow his relentless scepticism, which unmasks the "interhuman" force in the conditioning of the battered modernist self as well as the mechanisms of social and cultural conventions, stereotypes, usurpations, and roles. This gesture finds its aesthetic expression in simultaneously playful and painful sublimations, degradations and deformations, and in the bizarre and the grotesque. It also allows Gombrowicz to mercilessly bare the pretences of Polish social and cultural formations, cutting through the facades of his own social background (middle class, with a

⁷⁰ For an understanding of history as *mythos* (active cultural memory) see Jan Assmann, *Religion and Cultural Memory: Ten Studies*, translated by Rodney Livingstone, Stanford, Stanford University Press, 2006.

landed gentry origin) and of the eccentric (if not scandalous) traditions of Catholicism, Sarmatism, and Romanticism⁷¹. Its other, vertical trajectory refers to modernist explorations of the deep structure of the self, and traces the transformation of Gombrowicz's "private pathology" into "a universal mission"⁷². It is the results of these two trajectories crossing paths that interest us the most in our reading of his unquestionable masterpiece, *The Marriage*⁷³.

In it, *bios*, *logos*, and *mythos* are intricately related through shared philosophical premises. At their heart is a desperate individual effort at self-articulation, made despite the unceasing pressures of human relations, betrayals of language, and historical upheavals, in the name of endowing the terrifying chaos of the internal and external worlds with some sense and meaning, however tentative⁷⁴. This is

⁷¹ I am referring here to the primary understanding of *scandalon*, meaning a stumbling block. From the perspective of Western European cultural development, both traditions of Catholicism and Polish Romanticism, particularly with their messianic underpinnings and the Dionysian dimension of the latter, are scandalous—a stumbling block to western rationality.

⁷² Konstanty Jeleński, "Od bosości do nagości. (O nieznannej sztuce Witolda Gombrowicza)", In *Witold Gombrowicz, Iwona, księżniczka Burgunda, Ślub, Operetka, Historia*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1995, p. 350. Much more is now known about the sources and forms of such "pathology" from Gombrowicz's private diary *Kronos* (2013) *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit* – a testimony to his powerful need to keep a peculiar account of his life.

⁷³ Not surprisingly, the play attracted much critical attention, aptly summarized by Anna Krajewska in "Ślub w manierze performatywnej", *Przestrzenie Teorii*, 20, Poznań, Adam Mickiewicz University Press, 2013: "we already have the psychoanalytical *Marriage* (Jan Błoński, Danuta Danek), the philosophical (Janusz Margański), the phenomenological (Mirosława Bukowska-Schielmann) and intertextual (Michał Głowiński), the *Marriage* in the realm of games (Jerzy Jarzębski), belonging to the black current of literature (Michał Paweł Markowski), and nihilistic (Michał Januskiewicz)... In 1996 I proposed the theatrico-epistemological reading of *The Marriage* as a tragedy of the impossible exit from the stage" (p. 146). This useful list should be extended by two closely related interpretations. One is Józef Tischner's reading of the "death of man" ("Śmierć człowieka", in *Spór o istnienie człowieka*, Kraków, Znak, 1998, p. 56–63); the other belongs to Łukasz Tischner's analysis of *The Marriage* in relation to Hans Urs von Balthasar's *Theodrama* and Józef Tischner's *Philosophy of Drama* ("Dramat w kościele międzyludzkim. Ślub", in *Gombrowicza milczenie o Bogu*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013, p. 235–241).

⁷⁴ Thus Gombrowicz's characters cause cataclysmic historical events, but also interpret history as happening in direct relations to their own needs and desires (Gombrowicz saw the war as happening to free him from himself and from Poland).

what Gombrowicz has in mind when he claims that his task is “to force the way through Non-Reality to Reality” – a postulate shared also by Tadeusz Kantor⁷⁵. While the latter searches for such reality in what has already been lived, used and discarded, Gombrowicz finds his way to it in the violent dynamics of human interactions. Just like Witkacy, Kantor, and Grotowski, Gombrowicz locates his individual self at the centre of his artistic project, likewise populating his plays with his Doppelgängers. However, this decision is far from narcissistic. Rather, it is grounded in his understanding of the precariousness of his existential situation within a mysterious, incomprehensible, and unpredictable world. It is also imbedded in his awareness of the ultimately demonic chaos lurking over the limits of reason, and the simultaneous realization that the latter is capable of preposterous usurpations.

The lens of such transgressive intersections in approaching the play redefines the horizon of the interpretative efforts and does so by focusing specifically on the idea of sacrifice in the play. It finds the concept of the *pharmakon* – the ancient Greek word for “drug”, whose meaning refers to both remedy and poison – of particular relevance⁷⁶, as it informs our understanding of the place of violence in Gombrowicz’s theatre, and directs us to the actual *pharmakos*: the scapegoat, another understanding of *pharmakon*. This figure, present in most of Gombrowicz’s works, is essential to the writer’s philosophy of the human person. It also redirects our perception of the artist himself towards *pharmakeus* – healer, druggist, but also poisoner, wizard, magician, sorcerer – and to the risk he often takes, of becoming a *pharmakos* at the same time. Finally, this concept highlights the ambiguities of *anamnesis* – a calling to remembrance, a memorial sacrifice – as its meaning func-

⁷⁵ Gombrowicz, *A Kind of Testament*, edited by Dominique de Roux, translated by Alastair Hamilton, with an introduction by Maurice Nadeau, London, Dalkey Archive Press, 2007, p. 10. It is telling that Gombrowicz associates this main goal of his writing with his mother’s influence.

⁷⁶ For a discussion of the indeterminate meaning of *pharmakon* in relation to writing see Jacques Derrida, “Plato’s Pharmacy”, in *Dissemination*, translated by Barbara Johnson, Chicago, Chicago University Press, 1981. For a discussion of *pharmakon* and violence see René Girard, *Violence and the Sacred*, translated by Patrick Gregory, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977.

tions on the crossroads of Plato's epistemology⁷⁷, an account of personal medical history, and the Eucharistic "reminiscence" of Christ's sacrificial Passion, Resurrection, and Ascension.

For a play imbedded in subjective poetics, recognized for its celebration of fluidity and instability, *The Marriage* is surprisingly well and precisely structured through a system of analogies, rhythms, and echoes⁷⁸. This principle also applies to the weaving of *bios*, *logos*, and *mythos*, and the opening scene may serve as a good example of such weaving. Henry's adventure as a soldier and an artist brings Gombrowicz's own familial gentry tradition—its destruction as a social and cultural formation—together with its broader, transcendental frame of reference within the concrete historical context of the last world war⁷⁹. Henry's dream becomes reminiscent of Gombrowicz's own creative process, described in a much-quoted passage of the *Diary*⁸⁰.

The question I wish to pose could be put as follows: what role does the sacrifice in *The Marriage* play within the intersection of *bios*, *logos*, and *mythos*? What cures and poisons does it administer, and at what cost to the characters, the reader, and the writer? In order to answer this question – cursorily for now – I will look at the play from the perspective of three interconnected issues. The first is the model of creative subjectivity tested in *The Marriage*, the second, the particular kind of masculinity it sacrifices, and the third, the temporal framework of the play.

⁷⁷ In the *Meno* and the *Phaedo*, Plato develops the idea that our immortal souls learned everything and in each reincarnation allow us to recollect that knowledge.

⁷⁸ Gombrowicz argued the precision of the play in his polemic with Andrzej Falkiewicz's analysis. See Witold Gombrowicz, *Diary*, translated by Lillian Vallee, New Haven, Yale University Press, p. 420–423. For an analysis of its theatrical precision see Tamara Trojanowska, "Teatralne dylematy *Ślubu*", *Ruch Literacki* 4, 1986, p. 299–310.

⁷⁹ In this context, it is worth recalling Jerzy Jarzębski's observation that most of Gombrowicz's works "tell a story about the destruction of a family, about its purposeful dismantling, which becomes the primary goal of the protagonist's actions". See *W Polsce czyli wszędzie: szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa, PEN, 1992, p. 19–37.

⁸⁰ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 96–97.

Subjectivity

As I have written elsewhere⁸¹, in his multiple functions – as dreaming subject and commentator of his dream, as performance artist and subject of its dramatic consequences – Henry writes and interprets himself and others like a text, a performance text, but he is also determined by the unpredictability of the performance that transpires from the text he is authoring. As the creator and the created, the interpreter and the interpreted, the dreaming and the dreamt, he is in-between the language he is using and the one by which he is spoken; he brings the world of his dream into being, but cannot fully inhabit it; he shifts from desired, but no longer accessible authenticity to dreaded, but inescapable inauthenticity; and from moral inhibitions to impunity, which creation allows, but also punishes with kitschy excess on the one hand and inarticulacy on the other. In this process, he who speaks and acts (writes) is not identical with he who is spoken and acted upon (written), even though he speaks and acts (writes) with himself. In other words, Henry's subjectivity is "sylleptic", doubly encoded: "as true and fictional, as empirical and as textual, as authentic and as fictional-novelistic"⁸², to quote Ryszard Nycz's definition of the term. The concept seems to fit best those texts in which the author enters his fictional work as one of the characters, but Gombrowicz manages to execute a similar encoding of the dramatic character through the performativity of the genre and its chosen oneiric poetics, as well as through the innovative intersections of *bios*, *logos* and *mythos* in this framework.

Even though in *The Marriage* all creative operations are performed in the atemporal dimension of a myth-dream (Henry is the 20th-century Odysseus who

⁸¹ For a more detailed analysis of the subjectivity summarized in this section see Tamara Trojanowska, "Home/lessness and the Discourse of Subjectivity in Gombrowicz's *The Marriage* and Różewicz's *The Card Index*", in *Framing the Polish Home: Postwar Cultural Constructions of Hearth, Nation, and Self*, edited by Bożena Shallcross, Athens, Ohio, Ohio University Press, 2002, p. 68-96.

⁸² Ryszard Nycz, "Traces of 'I': Concepts of Subjectivity in Polish Literature of the Last Century", *Canadian Slavonic Papers*, vol. 37, nos. 3-4, 1995, p. 386-387.

desires to go back to what he knows best – his home – to heal⁸³), that dream recovers the seemingly neglected temporality of Henry's life. It anchors him in history and brings forward his experiences as a soldier in a war. It invokes his prewar family history and involves his marital plans for the future, which support individual yearning for social order and temporal continuity. Henry's dream is a new kind of autobiography, written by a sylleptic subject who realizes himself between two levels of fictionality, one of which is of his own creation.

Sacrifice and Time

It is Henry's "sylleptic I", rather than the interhuman principle of his subjectivity, that sheds some light on the ambiguities of his performative, and thus non-referential, participation in Johnny's sacrificial ritual, its ultimate failure to bring the planned marriage ceremony about, and Henry's own sacrificial gesture⁸⁴. There is no doubt that Henry is the main, if not the sole force behind Johnny's suicide. The only other potential partner in this peculiar crime, the Drunkard, is surprised when he finds his dirty finger pointing at Johnny's corpse. With the appearance of this corpse, Henry's violent "history of desire" for Molly and Johnny ends as he suddenly loses interest in bringing his matrimonial plans to fruition, separates himself from them, and projects them into the future instead. The other desire that initiated Henry's creative endeavour – that of liberation from his war trauma – also collapses. Historical and sexual transgressions are intimately connected in *The Marriage* in the images of killings, brutalities, and ruins as well as of Johnny's crimes,

⁸³ See Józef Tischner, "Okno monady, czyli bycie-dla-innego", *Spór o istnienie człowieka*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 1998, p. 245.

⁸⁴ "This corpse is my creation / But this creation is incomprehensible / Dark / Obscure... / More powerful than I, and / Perhaps not even my own!" Witold Gombrowicz, *The Marriage*, in *Three Plays*, translated by Krystyna Griffith-Jones, Catherine Robins and Louis Iribarne, London, New York, Marion Boyars, 1998, p. 198.

which Henry pairs with Molly's wartime sexual trespasses⁸⁵.

The sacrifice of "Johnny's 'ease', the appalling ease of youth⁸⁶", as Gombrowicz puts it, or, to phrase it differently, the elimination of his unproblematic attitude towards existence, capable yet ignorant of its own violence, and with it, of the idea of mutual playful domination, saves Henry's world from the *mysterium tremendum et fascinans*: the combined fear and excitement, repulsion and awe that Henry shares as a source of his dream with his own creator. These affects are clearly anchored, as Michał Markowski shows, in Freud's idea of the uncanny (*Das Unheimliche*, 1919), which is desirable, threatening, and unknown all at once⁸⁷. By the same token, the irreversible embodiment of the sacrifice's performative potential poisons this world with the formal (rather than moral) consequences of the violence against such ease⁸⁸. This might explain why, this time, giving himself to others in a sacrificial gesture ("While I am standing here / And speaking.../ Let your hands.../ Touch...me...⁸⁹") – unlike in previous, less complete instances – divorces Henry, the author, from his work. It is not the first play in which Gombrowicz proposes such an outcome. As I have argued elsewhere, the eponymous heroine of his prewar play, *Iwona, Princess of Burgundia*, also commits sacrificial suicide and elicits a similar desire for formal order in those left behind⁹⁰. In both plays the sacrifices save the dramatic world from the excesses of uncontrollable playfulness and the automatisms

⁸⁵ Henry says to Molly and Johnny: "Yes, you love me, and he is my friend. You love me and you're a respectable girl...but what have you been serving? (to Johnny) And what have you been serving? [...] Haven't you been serving evil? You have more crimes on your conscience than a common criminal. You are both respectable people, you are both innocent, you both come from a good home... but what have you been serving? So now/You serve her, and let/Her serve you". Witold Gombrowicz, *The Marriage*, *op. cit.*, p. 170-171).

⁸⁶ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 78.

⁸⁷ See Michał Paweł Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków, 2004, p. 61-188.

⁸⁸ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 78.

⁸⁹ Witold Gombrowicz, *The Marriage*, *op. cit.*, p. 200.

⁹⁰ See Tamara Trojanowska, "Spektakl inności i milczenia: *Iwona, księżniczka Burgunda*", in Witold Gombrowicz – *nasz współczesny*, Jerzy Jarzębski (ed.), Kraków, Universitas, 2010, p. 710-719.

of language. The sacrificial gestures react to language's two sides: In the case of Johnny's death, to the undue trust in language's unproblematic referentiality, but also the destructive power of the repression of such trust; in the case of Ivona, to the extreme unease and the impenetrable and inexpressible unreason of her silence. Both suicides also poison the dramatic world with equally deadly symmetry. The ultimate transgression in Gombrowicz's world seems to be born not from excessive courage towards existence, but rather out of the pervasive fear of it.

On the one hand, Henry's last words: "If I am imprisoned here, then somewhere, somewhere far away, let this deed of mine be raised up on high"⁹¹ correspond to Nietzsche's dictum that "there is no 'being' behind doing, effecting, becoming; 'the doer' is merely a fiction added to the deed – the deed is everything"⁹². On the other hand, this proclamation of a mission parallels Gombrowicz's desire to "continue his life-in-writing", which reflects "the anxiety related to the future in which the name will remain as the only guarantee of the value of the written"⁹³. If we follow Gombrowicz's own reading of the play as "a dream-battle with the demons of tomorrow, [...] an unburdening of the soul, brimming with the dark foreboding of impending times, as a mass of the future"⁹⁴, *The Marriage* unravels more like a catastrophic than a celebratory experiment of intersubjectivity with the "human church".

The Marriage, in its oneiric poetics, is a testing ground for what Gombrowicz – an "avant-garde conservatist", as he called himself⁹⁵ – imagined the transgressive, expected *jouissance* of the interhuman realm to be. It also performs the

⁹¹ Witold Gombrowicz, *The Marriage*, *op. cit.*, p. 200.

⁹² Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, translated by Walter Kaufmann and R.J. Hollingdale, New York, Vintage Books Edition, 1989, p. 45.

⁹³ Tomislav Z. Longinović, "I, Witold Gombrowicz: Formal Abjection and the Power of Writing in *A Kind of Testament*", in *Gombrowicz's Grimaces: Modernism, Gender, Nationality*, directed by Ewa Płowska-Ziarek, Albany, State University of New York Press, 1998, p. 34.

⁹⁴ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 77-78.

⁹⁵ Witold Gombrowicz, *A Kind of Testament*, *op. cit.*, p. 152.

Freudian prohibitory *Umwelt* that is the last line of defense and alibi against the assured disappointment of a realized *jouissance*. In *The Marriage*, what used to perform the function of such an alibi (the civilizational order or God) is replaced by Gombrowicz with the interhuman church and the experimental surrogate for the past alibi. Henry, fully aware that the actualized *jouissance* will always be “not it”, assumes the role of the father (king, God), sacrificing Johnny on the altar of his expected *jouissance* in order to prevent its actualization. Transgression is thus most possible when *jouissance* does not happen.

La minorité sans fin. Gombrowicz, écrivain périphérique

JAN SOWA

L'étude qui suit propose l'analyse d'un fragment de l'œuvre de Gombrowicz qui, à mon sens, traduit un état de désespoir. Habilement dissimulé durant presque toute la vie de l'écrivain, cet affect ne devient perceptible qu'au moment où Gombrowicz se retrouve de nouveau en Europe, après un exil de vingt-trois ans en Argentine. Pour aborder cette question, je ne vais pas adopter la perspective de l'analyse littéraire, mais plutôt – quoique superficiellement – celle de la psychanalyse et, partiellement aussi, celle de la schizo-analyse. Mon objectif, en effet, sera d'examiner la position subjective adoptée par l'auteur de *Ferdydurke* dans le cadre des «lignes de fuites⁹⁶». Je proposerai donc une lecture symptomatologique de l'écriture de Gombrowicz en me concentrant en particulier sur son *Journal*. J'entends par «symptomatologie» le fait de révéler des problèmes et des relations qui vont au-delà du champ littéraire proprement dit⁹⁷. Nous pourrions également convoquer une analyse sociologique si l'on accepte l'opinion de Félix Guattari selon laquelle la société n'est pas la somme des individus, alors que l'individu, lui, peut être vu comme la somme ou le point de convergence des faits de société⁹⁸. Conformément à cette perspec-

⁹⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Flammarion, 1972.

⁹⁷ J'emploie le terme «champ» dans le sens sociologique élaboré par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

⁹⁸ Félix Guattari, *La Révolution moléculaire*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2012.

tive, je propose, non pas tant d'analyser les actes énonciatifs de Gombrowicz, que de reconstruire la situation à partir de laquelle ces actes ont été produits. Je voudrais souligner que le but de mon investigation n'est pas du tout de diminuer l'importance des qualités esthétiques et littéraires de l'œuvre de Gombrowicz, mais plutôt de diagnostiquer le contexte social dans lequel cette œuvre a été créée. Les vies des écrivains et leurs créations n'existent pas dans un vide social, mais constituent une partie des réseaux des échanges et des dépendances sociales. Comme telles, elles fournissent aux sociologues un matériel valable qui aide à comprendre la condition et la dynamique des sociétés.

La question d'une forme

Je vais toute de suite formuler ma thèse principale pour faciliter la présentation de mon exposé. Le désespoir dont je vais parler prend racine dans l'attitude ambiguë et paradoxale de Gombrowicz vis-à-vis de sa propre position et de sa formation comme sujet – et écrivain – périphérique. D'une part, il a construit sa réputation sur la critique intransigeante des mythes et des coutumes des sociétés périphériques – en insistant en particulier sur ceux de la Pologne, mais son séjour en Argentine y a joué également un rôle important. D'autre part, c'est précisément sa position au sein de sociétés périphériques qui lui a permis de vivre la vie qu'il a vécue et de devenir le sujet de parole que l'on connaît, lequel aurait sans doute été écrasé dans une société bien développée du centre. En vivant en Argentine, il a pu très bien jouer sur cette contradiction – on voit dans le *Journal* qu'il le faisait – et continuer à occuper une position ironique et aristocratiquement distancée des gens et des circonstances autour de lui. Il affirmait même que cette distance constituait un chemin particulier de développement susceptible de favoriser une contribution des cultures périphériques à la culture universelle. Comme il l'écrivait en 1958 :

[...] un Polonais a plus de motifs qu'un Français ou un Anglais de ne pas s'identifier à sa forme nationale, [et] justement cette plus grande distance prise par rapport à forme pourrait nous permettre d'apporter quelque chose

de tout à fait original à la culture européenne [...]»⁹⁹.

La psychanalyse lacanienne nous fournit des outils pour saisir tout de suite pourquoi ce programme était voué à l'échec : dans le schéma proposé par Gombrowicz, l'identification imaginaire – l'image de ce que nous voulons être – est éloignée de l'Occident (l'Europe) et les Polonais ont pour caractéristique susceptible de les différencier un manque d'identification avec la forme nationale. Mais l'identification symbolique – le point de capiton, comme le disait Lacan, c'est-à-dire l'instance à laquelle nous voulons plaire en étant ce que nous voulons être¹⁰⁰ – est localisée à l'Occident (« la culture européenne »). La force de l'identification symbolique – le Nom du Père – surpasse gravement toutes les identifications imaginaires et rend le projet de Gombrowicz infaisable. C'est comme l'idée de ne pas être sage, mais d'une telle manière que ça plaise au papa. Nous sommes toujours dans la logique de complaire à un supérieur qui nous infantilise – et par la suite nous rend inférieur – qu'importe ce que nous faisons.

Donc, il n'est pas surprenant que l'attitude de Gombrowicz se modifie quand il se retrouve en Europe quelques années plus tard. Il ne cache pas son admiration à l'endroit des cultures bien développées qui ne pratiquent pas cette imitation typique des individus et des sociétés mineures, mais qui ont la puissance de se forger elles-mêmes (l'Allemagne occupera pour lui cette position, comme nous le verrons plus loin). Mais, simultanément, il nous dit dans son *Journal* que c'est une position qui lui fait peur parce qu'elle soumet l'individu à des défis énormes en le confrontant à des insistances supra-individuelles puissantes. Il observe avec lucidité que le centre est du domaine des adultes, des personnes majeures : soit nous sommes bien formés, soit nous n'existons pas du tout. Ce constat préoccupait Gombrowicz et a contribué à faire de lui, à mon sens, un écrivain *désemparé*.

⁹⁹ Witold Gombrowicz, *Journal, 1957-1960*, Paris, Denoël, 1976, p. 74.

¹⁰⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre III, Les Psychoses*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, ch. XXI, «Le point de capiton», p. 294-306.

La misère des périphéries

Pour élaborer et justifier ce diagnostic, je dois proposer quelques définitions et formuler des remarques générales. J'emploie ici les notions de «centre» et de «périphérie» dans leur acception sociologique telle qu'élaborée par l'historien français Fernand Braudel et le sociologue américain Immanuel Wallerstein¹⁰¹. Ces termes sont conçus dans le cadre structuraliste – donc par nécessité relationnelle – et strictement liés au développement de la modernité capitaliste à partir du XVI^e siècle. Pour fournir une définition la plus simple possible, le centre est l'endroit de l'accumulation du capital et la périphérie correspond à la zone de l'exploitation. Les deux émergent en relation de l'un à l'autre dans le processus d'un échange non-équitable : le centre dispose des ressources et possède l'initiative qui lui permet de mener des activités économiques à grande valeur ajoutée, tandis que la périphérie ne peut extraire de son activité qu'une petite valeur ajoutée. Le caractère spécifique de ces échanges commerciaux change avec l'époque : au XVII^e siècle, l'échange avait cours entre la vente de marchandises exotiques, dans le cas du centre, et l'exportation du blé dans le cas des zones périphériques (comme la Pologne). Au XXI^e siècle, nous avons les technologies téléinformatiques du côté du centre et la construction d'équipements électroménagers ou l'exportation des ressources naturelles du côté des périphéries. L'essentiel, ici, n'est pas le contenu de la production mais la distribution de la valeur ajoutée – une grande valeur pour le centre et une petite pour les zones périphériques –, d'où vient aussi l'accumulation du capital dans le centre et son manque dans les périphéries.

L'échange asymétrique

Il faut ajouter que la notion de capital a été élaborée et élargie au XX^e siècle par des sociologues et des économistes parmi lesquels il faut mentionner Pierre Bourdieu dont la contribution essentielle a permis d'extension de la notion de capital au-delà de la seule dimension matérielle posée par Marx. Il faut donc parler plutôt des divers

¹⁰¹ Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e-XVIII^e siècle, Tome 2, Les Jeux de l'échange*, Armand Colin, Paris 1979, Immanuel Wallerstein, *Le Système du monde, du XV^e siècle à nos jours, Tome 1, Capitalisme et Économie-Monde 1450-1640*, Flammarion, Paris, 1992.

types de capital : l'économique, bien sûr, mais aussi le symbolique, le culturel et le social¹⁰². Conséquemment, l'asymétrie entre le centre et les zones périphériques ne se limite pas aux domaines matériel et économique. Elle se manifeste en effet dans plusieurs dimensions de la vie sociale et culturelle. Deux d'entre elles sont particulièrement importantes pour comprendre la situation de Gombrowicz.

En premier lieu, la domination du centre est aussi une domination culturelle au sens où certaines formes culturelles produites s'imposent comme étant dominantes. On retrouve certes des artistes impeccables et des chefs-d'œuvre dans les sociétés périphériques, mais la définition des genres, des conventions et de tout ce qui constitue le canon culturel demeure le domaine du centre. La position centrale dans la culture est celle qui exerce son influence, tandis que la position périphérique est vouée à l'imitation... ou à la solitude. Les génies artistiques de la zone périphérique sont parfaitement capables de forger de nouvelles formes, mais pas de les faire admettre au sein du canon mondial suivi par les autres. C'est pour cette raison même que les plus grands écrivains polonais, comme Gombrowicz, Witkiewicz ou Schulz, nous semblent isolés et solitaires, tandis que les créateurs issus du centre à la même époque, tels Joyce, Pound ou Eliot, existent dans une tradition et dans une continuation.

Il faut souligner que ceci n'est pas un diagnostic des mérites esthétiques ou artistiques des créations littéraires. Il serait très naïf de croire que le domaine de la culture serait celui d'une compétition substantielle entre des acteurs égaux : celui qui crée la meilleure œuvre gagne la popularité et la reconnaissance. Il faut plutôt y voir un rapport de forces déterminant les postures finales adoptées par les créateurs. Une théorie du complot stipulerait que n'importe quel texte peut accéder au statut de chef-d'œuvre s'il bénéficie d'une forte promotion. Il est plus juste d'avancer que des valeurs esthétiques sont nécessaires, sauf qu'elles ne sont pas suffisantes. Il n'est pas assez de créer un chef-d'œuvre dans le sens esthétique pour que il soit reconnu comme tel – il faut le faire dans un endroit spécifique du système d'échanges, un endroit déjà consacré et reconnu comme celui où des chefs-d'œuvre sont créés :

¹⁰² Pierre Bourdieu, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris, 1979.

plutôt à Paris ou à New York qu'à Cluj-Napoca ou à Kielce. Bien sûr, comme il advient toujours dans les relations sociales, on parle ici d'une situation probabiliste. Il est possible d'être découvert et reconnu, même en créant dans l'obscurité périphérique, mais c'est beaucoup moins probable. Quand c'est le cas, il s'agit d'une rare et aléatoire anomalie plutôt qu'une règle générale.

La chanson du mal formé

Le deuxième trait fondamental du centre concerne la force des formes culturelles et sociales qui y fonctionnent. Le centre est méticuleusement formé et ses figures restent très différenciées. Ça s'applique à la vie politique, sociale et culturelle. Le centre est le domaine des gouvernements forts qui sont capables d'imposer une politique à l'intérieur et à l'extérieur, tandis que la périphérie est politiquement faible avec des gouvernements balourds qui ne savent pas ou ne peuvent pas gouverner. Ces dernières manquent tout simplement de ressources – aussi bien matérielles que symboliques tels le capital social (confiance interpersonnelle) et le savoir-faire – pour pouvoir effectivement exercer une politique cohérente. Dans le centre, les distinctions sociales et les chemins de carrière sont très bien définis et mis en vigueur. La culture, entendue comme une façon de vivre, y fonctionne d'une manière pareille : en France, pour ne pas être embarrassé durant un dîner, il faut savoir au moins quelque chose sur la variété des 450 fromages français divisés en huit familles. En Pologne il suffit de savoir qu'il y en a deux : le jaune et le blanc.

Là, déjà, nous sommes dans le domaine gombrowiczéen de la critique ironique de la culture sous-développés : «La Pologne, ce pays aux deux fromages, le jaune et le blanc», un tel énoncé pourrait très bien figurer dans le *Journal*, n'est-ce pas ? En guise de démonstration, je cite l'une de ses opinions à propos de son pays :

Ah, la jolie nation sans philosophes, sans conscience de son Histoire! Nation molle, timide, sans ressort spirituel, cette nation qui n'avait su créer qu'un embryon d'art, d'ailleurs honnêtement « débonnaire », peuple déliquescents, dégoûtant de lyrisme, et si fier de son folklore, ce peuple de pianistes et d'acteurs, ou les

*Juifs eux-mêmes finissaient par fondre comme du sucre et perdre leur venin ...*¹⁰³

Voilà le Gombrowicz, que nous connaissons bien et que nous adorons : une ironie parfaitement ciblée, aucune hésitation, aucun désespoir.

Mais observons maintenant son attitude envers une culture et une société de premier plan, en l'occurrence l'Allemagne où Gombrowicz s'est retrouvé pendant un an avant de s'installer en France pour y finir ses jours. Voyons un passage très révélateur où il décrit l'angoisse provoquée par son observation de mains allemandes :

Mains allemandes à Berlin... Cela fait un bon moment que je les observe du coin de l'œil... Oui, ces mains sont inquiétantes, étant plus efficaces, plus sérieuses, dirais-je, tout travail allemand se réalisant mieux qu'un autre [...]. Je le répète, ce qui écrase lorsqu'on a affaire à eux, c'est le fait de savoir parfaitement qu'ici on joue le jeu pour de vrai : voilà un peuple qui, loin de suivre les autres, marche en première ligne et, par conséquent, doit avancer à l'aveuglette ; un peuple qui n'imité point, mais au contraire crée, qui est vierge, car il se risque sur des terrains vierges. Dans ce pays, on ignore ce qu'on sera et même ce que l'on peut être ou ne pas être. [...] Leur maîtrise d'eux-mêmes qui frise presque la démence, cette humanité qui n'est que prélude à une humanité future et inconnue ; leur caractère «fonctionnel»¹⁰⁴.

Voilà un tout autre Gombrowicz : angoissé, incertain et désespéré. Mais désespéré par quoi, justement ? Il y a dans ce petit fragment deux éléments dont la signification va au-delà de la situation particulière de Gombrowicz.

D'abord, et surtout, une position très difficile de chaque avant-garde. L'auteur de *Trans-Atlantique* aime bien se moquer de la minorité – dans le sens de ne pas être adulte¹⁰⁵ – de la culture polonaise, de son obsession de l'imitation. D'ailleurs, il n'est pas le premier à poser ce diagnostic : le poète romantique Juliusz Słowacki,

¹⁰³ Witold Gombrowicz, *Journal 1953-1956*, Christian Bourgois, Paris, 1976, p. 316.

¹⁰⁴ Witold Gombrowicz, *Journal Paris-Berlin. 1963-1964*, Christian Bourgois, Paris, 1984, p. 37.

¹⁰⁵ Il faut différencier cette approche de l'idée de minorité proposée par Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Edipe*, ou elle est considérée dans des termes quantitatifs comme une position émancipatrice et critique (par exemple Kant mineur vs Kant majeure).

cent ans auparavant, a décrit la Pologne comme «le perroquet des peuples» dans son fameux poème *Le Tombeau d'Agamemnon*.¹⁰⁶ On sait bien que l'opinion de Gombrowicz à propos des patriotes qui vantent la grandeur des traditions polonaises était également péjorative : il a appelé la presse patriotique «un hôpital où l'on ne sert aux valétudinaires que des brouets parfaitement digestibles»¹⁰⁷. Une opinion, malheureusement, très actuelle. Ce qu'il ne dit pas directement et que seul peut rendre sensible un moment de désespoir à l'endroit d'une culture majeure et forte, c'est la convenance et sécurité d'une position d'un mineur guidé par des adultes : il y a toujours quelqu'un qui nous dit quoi faire, quelqu'un qu'on peut imiter et suivre. Et sinon, on peut, pour se construire, adopter une posture moqueuse à l'égard du fait d'être mineur, comme Gombrowicz l'a fait lui-même. Être majeur veut dire se confronter avec des terrains vierges, avoir une capacité de forger soi-même ou lieux de suivre et imiter.

L'enfer de la forme moderne

On dirait qu'il y a une hésitation profonde et fondamentale chez Gombrowicz. Il semble nous dire : Je suis bien capable de me moquer des mineurs – des sociétés périphériques, sous-développées comme la Pologne ou l'Argentine – et de m'éloigner de leurs formes, mais serais-je capable de m'imposer comme majeur, d'être une véritable avant-garde, non pas uniquement dans le sens relatif, dans l'espace étroit des cultures sous-formées, mais aussi bien au premier plan? Voilà Gombrowicz désespéré. On peut dès lors mesurer la réponse qu'il a donnée à cette question, réponse qui est essentielle à la compréhension de sa biographie : Je n'en suis pas sûr et je préfère ne pas essayer. C'est pour cette raison-là que Gombrowicz n'a pas cherché une ligne géographique de fuite – pour adopter le concept de Deleuze et Guattari –

¹⁰⁶ *Mais non, ô ma Pologne ! On t'abuse, on te vante.*

Tu fus le paon jadis, tu fus le perroquet

Des peuples, maintenant te voilà leur servante.

Entends ce cri d'effroi de mon cœur inquiet !

Oh ! je te parle ainsi sans crainte de blasphème,

Car hélas ! je suis triste et coupable moi-même.

¹⁰⁷ Witold Gombrowicz, *Journal 1953-1956, op. cit.*, p. 10.

de sa position marginale et périphérique, et qu'il n'a pas pris le risque de vivre dans une ville comme Paris ou Londres et ce, même s'il avait très bien pu le faire. Son *Journal* est parfois le témoin de son malaise provoqué par l'absence des institutions et des positions que l'on trouve uniquement dans les grandes métropoles du centre. «En Argentine – écrit-il – je suis loin de tout café littéraire, privé même de ce petit groupe d'amis artistes au sein duquel, dans les villes européennes, le moindre petit bohème, novateur ou avant-gardiste peut trouver refuge»¹⁰⁸. D'un autre côté, c'est en Argentine qu'il a pu jouer à faire en alternance le sauvage devant les savants et le savant devant les sauvages. Il s'agit d'une stratégie adoptée par plusieurs intellectuels périphériques, et avec succès, récemment, par Slavoj Žižek. Donc la ligne de fuite de Gombrowicz n'était pas spatiale mais subjective : choisir une minorité sans fin.

Mais il y a plus que ça dans ce moment de désespoir. Une autre chose dont Gombrowicz a peur, c'est la maîtrise de soi qui se dégage de ces mains allemandes. On rencontre ici un trait définissant la modernité telle que vécue dans le centre : le régime d'une forme rigide, machinique, efficace et dominante. Il ne s'agit pas d'un caractère national des Allemands. Ils représentent d'une manière amplifiée la physionomie des sociétés modernes surdéveloppées, ce que Gombrowicz affirme ouvertement :

*Depuis que j'ai débarqué à Cannes, l'Europe entière m'a paru comme aveuglée de travail... Non, je n'ai rencontré personne qui ne soit fonction, rouage d'un mécanisme : toutes les vies dépendaient les unes des autres, et le Génie, lui, conquérant et fou, semblait désertier l'individu pour devenir une inconcevable vibration de masses humaines ayant pris le mors aux dents*¹⁰⁹.

Les deux extraits représentent le désespoir de Gombrowicz vis-à-vis quelque chose qu'on peut appeler la forme moderne, laquelle est liée d'une façon intime à la question du contrôle. Les thèmes de la forme et de la formation occupent une position importante dans la pensée de Gombrowicz et c'était aussi de ce point de

¹⁰⁸ Witold Gombrowicz, *Journal 1957-1960*, op. cit., p. 297.

¹⁰⁹ Witold Gombrowicz, *Journal Paris-Berlin. 1963-1964*, op. cit., p. 41.

vue qu'il jugeait les cultures périphériques – polonaise ainsi qu'argentine. Pour lui, ces pays n'étaient pas tant mal formés que sous-formés : ils manquaient des formes. « Cette Pologne d'avant-guerre, je la sentais comme une chose qui veut mais ne peut pas être ... qui veut mais qui n'arrive pas à s'exprimer... Cauchemar affreux!¹¹⁰ » Ainsi résume-t-il son expérience de la Pologne d'avant son départ pour l'Argentine. C'est juste un autre aspect de la situation d'un individu mineur dont l'essence est – comme l'affirme le philosophe Daniel Bounoux¹¹¹ – excès de polyvalence et manque de définition. Gombrowicz se moquait de cette sous-formation des cultures périphériques, mais il est resté désemparé vis-à-vis les sociétés modernes d'une haute définition.

D'autres lignes de fuites

On aperçoit très bien tous les défis, les tourments et les blessures provoqués par ces formes modernes, et par le contrôle qui les suit, en comparant Gombrowicz avec un autre écrivain de la même époque dont l'écriture est beaucoup plus proche de Gombrowicz que cela ne peut paraître à première vue : William S. Burroughs. Les deux sont rarement considérés ensemble en raison – il me semble – des pratiques de la lecture : ceux qui lisent Gombrowicz ne se préoccupent pas de Burroughs, et la réciproque est tout aussi vraie. Pourtant, ces deux écrivains ont beaucoup en commun : ils sont des quasi contemporains (Gombrowicz né 1904, Burroughs en 1914), les deux ont cultivé pendant quelque temps l'image du « Gentleman Junkie » – un mélange des codes culturels haut et bas – et s'habillaient de la même manière ; les deux fréquentaient l'univers social des parias tout en s'occupant de la culture la plus haute imaginable ; ils menaient de part et d'autre des expérimentations stylistiques en utilisant le grotesque comme un moyen important de l'expression ; enfin, les deux exploraient la sexualité non normative située entre homosexualité et bisexualité. Leurs biographies présentent des correspondances frappantes, car toutes les deux incluent un épisode périphérique : les fuites au Mexique et au Maroc tiennent lieu

¹¹⁰ Witold Gombrowicz, *Journal 1953-1956*, op. cit., p. 294.

¹¹¹ Propos prononcé à la journée d'étude « Atelier-Monde », tenue au Musée de Grenoble le 11 octobre, 2010.

d'expériences formatrices pour Burroughs autant que le long séjour argentin a pu l'être pour Gombrowicz. Les différences entre les deux – dans leurs vies et dans leurs écritures – sont aussi significatives. Ils présentent l'un à l'autre ce qu'ils auraient pu être s'ils étaient nés ailleurs : Gombrowicz comme un bourgeois dans un pays du centre et Burroughs comme un aristocrate dans un pays agricole de la zone périphérique. L'auteur du *Festin nu*, représentant de la haute bourgeoisie américaine et formé dans des institutions élitistes (Harvard et Cambridge) a consacré sa vie à s'enfuir de ces formes «surdéveloppées» de la modernité bourgeoise, les mêmes formes qui ont rendu Gombrowicz désespéré en Allemagne et qu'il a pu éviter en Argentine. Burroughs ne leur échappait pas uniquement grâce à l'éloignement géographique, mais aussi d'une autre manière : dans les drogues qui représentent la ligne de fuite ultime.

Malgré les ressemblances, deux thèmes burroughsiens sont absents chez Gombrowicz, soit les drogues et leur envers, le contrôle. En employant la distinction proposée par Gilles Deleuze¹¹², on pourrait dire que Gombrowicz se concentrait sur la discipline, qui est un mode d'organisation des sociétés provenant de l'époque prémoderne et qui s'impose dans des institutions fermées comme l'école, thème axial de *Ferdynuke*, tandis que la matière burroughsienne est plutôt le contrôle, phénomène typiquement moderne, exemplifié par la formation de sujet par une *soft power* des médias de masse, comme l'avait décrit Burroughs dans son texte *The Limits of Control*¹¹³.

Gombrowicz a pu éviter de se préoccuper du contrôle ou de s'adonner à la drogue en occupant une autre position subjective, celle d'un aristocrate dans une société périphérique. C'est précisément la faiblesse périphérique des formes, trait que Gombrowicz a critiqué et ridiculisé toute sa vie, qui lui a permis de fuir le contrôle social et de ne pas chercher des lignes de fuite dans les drogues. Il pourrait être inspirant de considérer de ce point de vue – c'est-à-dire la préoccupation avec le contrôle et les drogues – un autre écrivain polonais de l'époque, S. I. Witkiewicz, qui a développé une position subjective beaucoup plus bourgeoise et moins aristo-

¹¹² Gilles Deleuze, «Post-scriptum sur les sociétés de contrôle», *L'Autre journal*, n° 1, mai 1990.

¹¹³ William S. Burroughs, «The Limits of Control», *Semiotext(e)*, vol. III, no. 2 (Schizo-Culture), 1978.

cratique que celle de Gombrowicz, mais il s'agit là d'une autre étude que je ne veux pas initier ici.

Le désespoir suprême

La conclusion que l'on peut tirer de cette modeste enquête est assez paradoxale : la vie et la position subjective de Gombrowicz, qui est considéré dans les milieux progressistes en Pologne comme un grand critique de notre sous-développement, sont aussi la preuve des avantages de la condition périphérique. Elles ont permis à un sujet ex-centrique – c'est-à-dire, littéralement, celui qui demeure en dehors du centre – de se construire au niveau moléculaire d'une manière plus autonome qu'il ne l'aurait été permis au sein des formes sociales et culturelles surdéveloppées du centre. Gombrowicz était dégoûté face à la culture périphérique, mais désespéré quand il se retrouvait au centre de la civilisation moderne. Voilà le paradoxe qui n'est pas, peut-être, tellement surprenant dans le cadre de la réflexion philosophique contemporaine. Le désespoir de Gombrowicz correspond aux diagnostics critiques de l'école de Francfort¹¹⁴ ou à celles de Michel Foucault : la modernité et un *pharmakon* de Platon revisité par Derrida dans son étude remarquable¹¹⁵ – elle est le médicament et le poison en même temps. Voilà le désespoir suprême dont la vie de Gombrowicz est le témoignage : un choix impossible mais inéluctable entre survivre sans médicament et se nourrir de poison.

¹¹⁴ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1983.

¹¹⁵ Jacques Derrida, «La pharmacie de Platon», *Tel Quel*, n. 32-33, 1968 ; republié dans *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

Gombrowicz rencontre l'autre Gombrowicz qui s'appelle Genet

PIOTR SEWERYN ROSÓŁ

Qui donc a décidé que l'on ne doit écrire que lorsqu'on a quelque chose à dire ? Allons donc, le principe même de l'art est précisément de ne pas écrire ce qu'on a à dire, mais des choses entièrement imprévues¹¹⁶.

Reconnaissance

Witold Gombrowicz note dans son *Journal* :

Genet! Genet! Mais imaginez seulement ma honte, avec ce pédéraste accroché à mes basques, ne me quittant plus... je passe avec des amis, le voilà qui guette au coin de la rue, sous le réverbère... comme si, du doigt, il voulait m'aguicher... me faisait des signes! Tout à fait comme si nous étions de la même secte. Quelle honte... et, de plus, le chantage, toujours possible... Avant de quitter l'hôtel, je jette un coup d'œil par la fenêtre... personne – je sors... il est là! Son dos offert me fait de l'œil!¹¹⁷

Nous sommes en 1963. Grâce à une bourse de la Fondation Ford offrant une ré-

¹¹⁶ Witold Gombrowicz, *Journal t. I 1953-1958*, traduction du polonais revue et complétée par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1995, p. 390.

¹¹⁷ Witold Gombrowicz, *Journal t. II 1959-1969*, traduction du polonais revue et complétée par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1995, p. 376-377.

sidence annuelle à Berlin-Ouest, Witold Gombrowicz revient en Europe après un séjour de plus de 23 ans en Argentine. Son retour, il le conçoit comme une «conquête de l'Europe». Après l'épisode berlinois, il s'installe donc à Paris, plus précisément à l'hôtel Helder situé près de l'Opéra, au numéro 16 de la rue du Helder, à l'angle du Boulevard des Italiens. Le 24 avril, il y loue une chambre dans laquelle il va rester jusqu'au 16 mai¹¹⁸. Il y invite ses amis et admirateurs, se souvient de son premier séjour dans la ville (en 1928) et, en même temps, tente de prendre connaissance de la scène intellectuelle, artistique et littéraire contemporaine.

C'est là le début d'une courte mais extrêmement riche décennie qui sera marquée par de grandes découvertes en train de bouleverser la théorie littéraire française. Une époque de forte agitation, de réévaluation sans précédent de toutes les valeurs, parcourue par une révolution qui pénètre jusqu'à la tranquillité des bureaux des professeurs de la Vieille Sorbonne et sort dans la rue en instaurant le règne du *démon de la théorie*¹¹⁹. Même si de nombreuses personnes viennent lui raconter ce qui flotte dans l'air en lui fournissant des informations sur les protagonistes du printemps parisien, lui, en revanche, se consacre entièrement à la lecture d'un livre, dans lequel il reconnaît ce que personne ne peut lui raconter, ce que lui-même ne peut raconter, comme toujours, que partiellement, et seulement dans une certaine mesure.

Tout cela, il va le noter (dans son *Journal*), mais seulement jusqu'à un certain point, proportionnel à ce qui ne se laisse pas noter. Voilà ce que rapporte Hector Bianciotti:

*Je suis allé à son hôtel près de la Chaussée d'Antin [...]. Il m'a reçu dans sa chambre et la première chose qu'il m'a dite, avant même de s'asseoir, est qu'il venait de lire *Pompes funèbres* de Jean Genet où il avait trouvé tout ce qu'il n'avait jamais osé écrire. [...] Il était sous le choc de cette lecture. Il m'en a*

¹¹⁸ Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Europe. Témoignages et documents, 1963-1969*, Paris, Denoël, 1988, p. 13, 28.

¹¹⁹ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1998.

*dit des choses très belles et très profondes qu'on retrouve dans son journal*¹²⁰.

Ainsi, Gombrowicz a retrouvé un autre «Gombrowicz» – c'est d'ailleurs un motif courant dans son œuvre. Un Gombrowicz retenu au seuil même (de la conscience, de la biographie, du texte), enfermé dans la figure paradoxale d'une séparation absolue et d'une identité également absolue. Plus que d'habitude, il a enfin retrouvé, semble-t-il, le lieu oublié de sa naissance, la source cachée d'où émerge son univers, comme si dans une illumination, il reconnaissait cet infranchissable abîme d'où proviennent les échos d'un discours étrange, une langue bizarre, sourde et muette, entreposée à la frontière de ses écrits, disséminée, refoulée dans ce qui est dit, et qui, peu à peu, va révéler son visage honteux. Si sa lecture de Genet lui a permis cette reconnaissance surprenante, notre reconnaissance à nous, nous devons également l'entreprendre par une lecture non moins surprenante.

Lecture qui désempare

Derek Attridge estime que la lecture (« créatrice », comme il l'appelle, contrairement à celle « instrumentalisée » qui remplace tout ce qui est autre par le même) doit introduire ce qui est autre autant que l'écriture, parce qu'elle constitue une réponse unique et singulière donnée à l'unicité et la singularité de ce que l'œuvre dit¹²¹. Cela n'exclut pas toutefois le sentiment de familiarité éprouvé pendant la lecture. En dépit de cet irrésistible et inquiétant sentiment de familiarité, la lecture « créatrice » ne consiste pas en la simple projection d'un lecteur apparemment empathique qui retrouverait toujours déjà son propre univers entièrement constitué dès les premières lignes, et qui par conséquent sans le savoir renfermerait ce qui est autre et unique dans le déjà connu. Elle marque, au contraire, une véritable ouverture (du corps et de l'esprit) à l'altérité, une disponibilité à accueillir le don généreux de l'histoire de l'autre entreposé dans sa singularité.

Mais pour que cela puisse arriver, la réponse véritable à la singularité irréductible de l'œuvre, provoquée par la lecture créatrice, doit cependant dépasser

¹²⁰ Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Europe*, op. cit., p. 121.

¹²¹ Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, New York, Routledge, 2004.

l'interprétation qui reproduit fidèlement le sens implicite, et se transformer en une écriture non moins singulière et créatrice. C'est ce qu'affirme Attridge, fortement inspiré lui-même par la lecture de Roland Barthes et de Jacques Derrida : «La réponse la plus adéquate à l'unicité de l'œuvre lue semble être la création d'une œuvre également unique¹²².» «Lire, écrire – note Barthes en 1966 juste à la fin de *Critique et vérité* – d'un désir à l'autre va toute la littérature¹²³.» Car c'est précisément le désir que, parallèlement à la sensualité, la corporalité, le plaisir, mais aussi la contingence, que l'interprétation a exclus (dans la théorie moderne depuis le positivisme jusqu'au structuralisme français orthodoxe). L'écriture-lecture post-structurale, au contraire, en contestant systématiquement le dogme de l'«accessibilité du sens», s'efforce de les saisir. D'où cette conclusion audacieuse en faveur d'une lecture non-conclusive : «Lisons comme nous écrivons, c'est alors que nous adorons la littérature¹²⁴.»

Gombrowicz se déclare partisan d'une lecture post-structurale opposée à la lecture structuraliste. De son œuvre, il n'apprécie que les interprétations (par exemple *Apologia Gombrowicza* publiée dans la revue *Kultura* et la critique radio-phonique consacrée à *la Pornographie*, toutes les deux écrites par Józef Wittlin) qui, au lieu de chercher l'essence objective du texte (qu'il ignore lui-même et dont il doute du sens et de la possibilité de la connaître), témoignent d'une lecture créatrice et en même temps subjective et passionnée, impliquant pleinement l'univers singulier du critique lui-même. Cependant, il ne s'agit pas là d'un appel à l'arbitraire, mais à la liberté artistique réservée seulement à ceux (assez rares d'ailleurs, comme l'indique le constat : «presque personne n'est capable d'écrire sur moi¹²⁵») qui sont,

¹²² *Ibid.*, p. 130. Notre traduction (P.R.).

¹²³ Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1966. Voilà des fragments parmi les plus importants : «[...] écrire, c'est d'une certaine façon fracturer le monde (le livre) et le refaire» (p. 76) ; «Car du sens que la lecture donne à l'œuvre, comme du signifié, personne au monde ne sait rien, peut-être parce que ce sens, étant le désir, s'établit au-delà du code de la langue. Seule la lecture aime l'œuvre, entretient avec elle un rapport de désir. Lire, c'est désirer l'œuvre, c'est vouloir être l'œuvre [...]. Passer de la lecture à la critique, c'est changer de désir, c'est désirer non plus l'œuvre, mais son propre langage» (p. 79).

¹²⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹²⁵ Cité dans Jerzy Jarzebski (dir.), *Gombrowicz. Walka o sławę, Korespondencja część pierwsza, W. Gombrowicz, J. Wittlin, J. Iwaszkiewicz, A. Sandauer*, Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1996, p. 31. Notre

d'une part, capables de comprendre la problématique essentielle de son œuvre à lui, mais qui, d'autre part, comme lui-même devant l'œuvre de Genet, savent y reconnaître la leur. Par ailleurs – ce qui est compréhensible de la part d'un écrivain qui a la réputation d'être «incompréhensible» –, il réagit avec violence face aux interprétations qui s'écartent trop librement de son univers¹²⁶.

Ainsi, nous obtenons une contradiction flagrante : Gombrowicz qui, grâce à ses interprétations innombrables, a réussi à imposer aux lecteurs aussi bien ses propres catégories d'analyse qu'une lecture-modèle (inspirée par l'existentialisme, la psychanalyse ou encore le structuralisme), mais qui en même temps et dans le cadre de ces mêmes auto-analyses, invite ceux-ci à entreprendre une lecture «créatrice» échappant à ces modèles canoniques. Si les introductions ne peuvent être réalisées encore que par Gombrowicz lui-même, la reconnaissance, en revanche, en introduisant Jean Genet, vise à révéler ce qui se trouve en deçà ou au-delà de ce qui a été consigné, formulé, la zone d'ombre de l'œuvre, son «aire de silence» sur laquelle l'auteur n'a jamais pleinement réussi à étendre son empire.

Voici le paradoxe que personne n'est capable de résoudre : la compréhension de l'œuvre de l'autre (aussi bien que de la personne) passe par la privation de son altérité, car on ne comprend l'autre que lorsqu'on est capable de l'intégrer à l'univers déjà connu. C'est pourquoi afin de rester fidèle à l'autre, on est obligé en quelque sorte de le trahir, c'est-à-dire d'abandonner le mythe herméneutique d'une «reconstitution» du sens dans l'interprétation au profit d'une «reconstitution» du non-sens irréductible par l'écriture-lecture. Celle-ci vise à exhumer l'indécidabilité, l'illisibilité et le silence de ce qui apparaît inopinément à la marge encore inapprivoisée du discours. C'est cette voie qu'emprunte Gombrowicz dans sa lecture de Genet et, plus généralement, dans son désir de noter tout ce qui chez lui et dans son univers s'avère différent et singulier, ce qui oppose une forte résistance aux conclusions définitives et résiste à l'exégèse rationnelle.

Afin de conserver l'unicité et l'imprévisibilité que revêt sa rencontre avec cette altérité bizarrement proche, il ne cherche pas à la décrire d'une façon transpa-

traduction (P.R.).

¹²⁶ *Ibid.*, p. 183-184.

rente et exhaustive, mais au contraire, il met en scène ces moments où le langage se révèle incapable de l'exprimer, la nommer ou la définir. En un mot, la trahison rattachée à toute interprétation qui, alors qu'elle désire révéler la vérité de l'œuvre, en fin de compte, ramène celle-ci à la platitude de l'évidence, dans le cas de Gombrowicz, conduit à une autre trahison – celle qui consiste à se détourner du désir de comprendre l'autre comme il est et à refuser de ménager une place à sa présence incompréhensible dans sa propre écriture, qui ne viserait plus dès lors à expliquer telle ou telle chose, mais graviterait sans cesse, chaotique, autour du mystère absent sans jamais atteindre celui-ci. Ainsi que l'explique Barthes: «[...] un autre lieu reste énigmatique, échappe pour l'heure à tout éclaircissement : le lieu de la lecture¹²⁷.»

Rencontre avec soi-même

Pourtant, Gombrowicz se regarde dans cette lecture comme dans un miroir déformant et, sous la surface de déformations affreuses, il reconnaît, effrayé, son propre visage. Incapable d'enterrer l'image où il a enterré ses désirs (le Retiro, le Sud, «l'œil enlevé en plein océan», le *chango* qui le suit et plusieurs autres images métaphoriques de fascinations honteuses et cachées), il participe à la cérémonie des *Pompes funèbres* et, encore une fois, dans l'événement¹²⁸ que constitue l'écriture-lecture, tente en vain de déposer dans le cercueil (du texte) son corps désiré et vibrant, en l'enveloppant du linceul tissé de figures et de jeux de mots, en notant enfin ce qui échappe au cadre de la notation. Ainsi, il «organise le spectacle» (comme dirait Attridge¹²⁹) de

¹²⁷ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 15.

¹²⁸ «La création et la lecture créatrice c'est l'acte et l'événement à la fois, elle est également l'effet d'un effort conscient de la volonté et quelque chose qui se passe hors de la conscience» (Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, op. cit., p. 46. Notre traduction). Attridge développe là la pensée de Derrida qui considère que, d'après Anna Burzyńska, «l'événement» du texte littéraire et, correspondant à lui, «l'événement» de la lecture, créent le fondement de la philosophie de lire [...] parce que au fond lire rappelle ici répondre à quelque chose qui s'est passé à un moment et à un lecteur particuliers (Jacques Derrida), plutôt qu'un projet accompli et bien défini. [...] La lecture se caractérise alors par le dynamisme et la spontanéité, et en conséquence – l'imprévisibilité, tous ce qui appartient au champ sémantique d'«événement» (Anna Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Cracovie, Universitas, 2006, p. 303). La rencontre avec Genet est pour Gombrowicz l'expérience de l'écriture-lecture justement comme un événement – imprévisible donc, contingent et sans conclusion.

¹²⁹ La performance est un autre nom pour désigner une lecture créatrice qui s'oppose à l'utilisation

la singularité de cette œuvre, qui ne constitue pas seulement, comme les premiers romans *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose*, un chant d'amour appelant l'amant éloigné, mais aussi et tout d'abord un chant de deuil fredonné sur la tombe où a été ensevelie la jeunesse que les deux auteurs magnifient et fétichisent : belle, criminelle, héroïque, débridée, homosexuelle, sainte, etc., etc. Indéfinie, donc, puisque sa force réside dans son insaisissabilité.

Est-ce précisément cette union totale avec la jeunesse – physique tout autant que spirituelle, absolue jusqu'à l'impudeur de l'exhibition, que Gombrowicz (chez qui il n'y a jamais d'identification totale avec l'objet de son désir) «n'a [...] jamais osé écrire»? Est-ce que c'était tout simplement son homosexualité, cette homosexualité qui constitue pour Genet non seulement le thème principal de son œuvre (en particulier romanesque)¹³⁰, lui qui le premier en France lui a consacré une écriture aussi libre, ouverte et directe, allant jusqu'à lui subordonner la poétique du texte («l'écriture fantasmatique») ? Gombrowicz, au contraire, du moins pendant un certain temps, tend à la dissimuler sous un système de métaphores et de métonymies, un jeu d'allusions subtiles, des énoncés ambigus mais révélateurs d'un secret inavouable. Quand il se décide enfin à la révéler (dans son *Journal*), il aménage néanmoins à nouveau un abri dans la Forme même de son aveu, dans une rhétorique de «confidences partielles¹³¹». Même dans *Kronos*, il se limite à de simples

pragmatique et instrumentale du texte, le dévoilant en tant qu'«événement». C'est pourquoi il n'y a que la performance, laquelle rejette les significations ultimes imposées par l'interprétation, qui permet la rencontre avec l'altérité, l'étrangeté et l'individualité de l'œuvre (Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, *op. cit.*, *passim*). De même, «du point de vue de Derrida, la poétique du spectacle est peut-être la seule manière légitime de "montrer" ce qui se passe dans le texte [...] car le spectacle est "toujours autre" (même s'il parle toujours du "même"), et n'atteint jamais la "présence pleine" de la chose représentée, il peut juste la jouer» (Anna Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, *op. cit.*, p. 305).

¹³⁰ «Il est vrai cependant – écrit Pierre-Marie Héron – que le génial auteur de *Notre-Dame-des-Fleurs*, l'inventeur du personnage de Divine et de la "mythologie des tantes" (Cocteau) dans la littérature française, le grand romancier, dans *Querelle de Brest*, du corps masculin et de son érotisme, apparaît d'abord au public d'aujourd'hui comme un "écrivain homosexuel", image que le militantisme gay a contribué à établir, en minimisant du même coup ce qu'il pouvait moins aisément adopter, la trahison et le vol» (Pierre-Marie Héron, « Introduction », dans Jean Genet, *Journal du Voleur*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2003, p. 12).

¹³¹ Witold Gombrowicz, *Journal t. II*, *op. cit.*, p. 490.

énumérations et à des notations cryptées.

Dans quelle mesure un texte né de l'amour désespéré, brûlé par sa flamme, gonflé de ses images perverses, évoluant encore et encore en poésie érotique fleurie, mais sachant également nommer les choses directement, peut-il susciter l'étonnement, voire la gêne de celui qui, à la fin de sa vie, écrit dans son *Testament* :

Il y avait en moi quelque chose d'obscur, qui pour rien au monde n'acceptait de s'ouvrir à la lumière du jour. Et encore : j'étais tout à fait incapable d'aimer. L'amour m'a été refusé une fois pour toutes, dès le départ, mais est-ce parce que je n'ai pas su lui trouver une forme, une expression propre, ou bien parce que je ne l'avais pas en moi ? Je l'ignore. N'y était-il pas, ou l'ai-je étouffé ? Et peut-être est-ce ma mère qui me l'a tué ? ¹³²

Dans quelle mesure un texte « vulgaire » (se servant des mots de la rue et représentant des actes brutaux), « pornographique » (car il se concentre sur le visuel, la description de la surface des choses), iconoclaste (car dirigé contre la morale bourgeoise et faisant violence aux mythes de la mémoire collective), extrêmement agressif (se moquant du caractère illusoire des normes sociales, reposant en réalité sur de la violence), peut-il enthousiasmer quelqu'un qui se considère comme « un réaliste acharné » et pour qui « l'un des objectifs principaux d'une écriture, c'est de se frayer un chemin à travers l'Irréel jusqu'à la Réalité¹³³ » ? Et encore : qu'est-ce qui se passe quand des pensées, avec lesquelles la vie tente de rompre, reviennent avec une telle force, toutes auréolées de la majesté de l'étrangeté, dans son œuvre à lui tout d'abord (sous la forme de l'inexprimable), et puis dans celle de Genet (où elles reçoivent un traitement poussé jusqu'à l'extrémité de leurs potentialités) ?

Il ne fait aucun doute que la mise en scène d'une rencontre impossible à l'hôtel Helder élabore, projette le spectacle des *Pompes funèbres* (et de l'œuvre de Genet dans son ensemble) en reconstituant son jeu implicite, celui de la présence et de l'absence, de la proximité et de l'éloignement ; elle constitue l'expression d'un deuil impossible après la perte de ce qui n'a jamais osé prononcer son nom, mais qui

¹³² Witold Gombrowicz, *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, p. 15-16.

¹³³ *Ibid.*, p. 13.

s'est maintenu sous la forme d'autres noms ou de l'inexprimable. C'est pourquoi ce jeu se déroule non seulement au niveau de ce que le texte représente (l'apparition et la disparition de Genet), mais aussi au niveau du texte lui-même qui cache et révèle ce qu'il souhaite dire. Cette scène est donc plus que l'interprétation de l'œuvre genétienne déguisée en récit, plus qu'une réverbération de la lecture créatrice, car en elle est inscrite, peut-être, la fin de l'écriture gombrowiczéenne, l'aboutissement d'un effort vieux de nombreuses années de représenter ce «quelque chose d'obscur, qui pour rien au monde n'acceptait de s'ouvrir à la lumière du jour¹³⁴».

La lecture des *Pompes funèbres* apparaît comme une rencontre (in)attendue avec l'altérité, car elle semble aléatoire et surprenante, mais en réalité elle a été précédée par de nombreux signes. Cela ne devient compréhensible qu'après coup. Son prélude se manifeste depuis longtemps en des figures et des images variables, dans lesquelles Gombrowicz inscrit ce qui était pour lui proche et étrange à la fois. Les *Pompes funèbres* semblent étrangement répéter la pensée intime de Gombrowicz, celle qui est dispersée à la marge de son œuvre, retenue dans un vaste espace de silence, au seuil du discours et du récit. Cependant, cette inexprimable et honteuse altérité, incarnée par Genet, est-elle vraiment quelque chose de caché puisque cette reconnaissance révèle son omniprésence permanente à la surface du texte, bien qu'elle soit enfermée dans des signes ambigus et cryptés, étrangement inquiétante mais échappant à la description, à l'apprivoisement? On voit que cette altérité irréductible existe ici paradoxalement à travers une répétition permanente, qui tente en vain de la transformer en ce qui est le même (c'est-à-dire la comprendre, l'apprivoiser dans des figures et images successives), mais qui – inversement – provoque un changement durable du même dont l'intégrité dès lors se trouve menacée.

On sait que chaque apparition de l'autre exige un renoncement au déjà connu, à la doxa, mais ne conduit que très rarement à l'effondrement de l'identité. Mais tel n'est pas le cas pour Gombrowicz et Genet, chez qui l'arrivée de l'autre déstabilise l'univers du même, étant à chaque fois reconnue comme jouxtée à ce qui est le plus proche. L'autre rencontré se signale à la fois comme radicalement différent,

¹³⁴ *Ibid.*, p. 15.

et pourtant identique : voilà le drame originel de ces auteurs, drame qui se situe aux sources de leur écriture. La frontière entre le moi et le non-moi s'efface. On ne peut dire que l'autre n'existe pas avant son apparition : il prend place dans un lieu qui le présupposait et lorsque l'un regarde dans une direction, l'autre y est déjà, comme dans ce cas précis : «[...] ce pédéraste accroché à mes basques, ne me quittant plus... je passe avec des amis, le voilà qui guette au coin de la rue, sous le réverbère...¹³⁵» Mais on peut dire aussi exactement le contraire : si le sujet est toujours créé par l'autre, et c'est bien évidemment le cas chez Gombrowicz et Genet, cela signifie qu'il ne peut pas en réalité le rencontrer car, à chaque fois, il ne fait que rencontrer son propre «je» déformé qui engendre l'autre.

Une chose est sûre : dans l'œuvre de l'un de l'autre il n'y a pas de place pour l'altérité absolue (à la manière d'Emmanuel Lévinas), car même si l'autre ne se manifeste pas à partir du monde, il ne vient pas non plus d'en dehors du monde, mais naît, au contraire, à chaque fois à partir du sujet lui-même. Dans l'univers de Gombrowicz et celui de Genet, l'autre qui m'appelle (me suit, me voit, émerge de l'obscurité et regarde) se trouve non seulement en relation étroite avec le «je», une relation fondée sur l'échange réciproque, un horizon cognitif commun (comme chez Derrida lisant Lévinas), mais il est vraiment son *alter ego*, autant l'autre (*alter*) que moi-même (*ego*), reconnu au cœur de ce qui est unique chez moi, dans mon identité propre échappant à toute forme de similitude.

La fin de l'écriture?

Comment donc Gombrowicz, en tant qu'il a toujours été en relation avec cet autre familier et étranger à la fois, qui réside depuis toujours au cœur de sa pensée, caché dans son âme et ses entrailles, cet autre honteux et refoulé qui apparaît de manière (in)attendue sous la forme de Jean Genet, va-t-il décrire dans son *Journal* sa rencontre avec «tout ce qu'il n'avait jamais osé écrire»? Comment écrire (directement?) sur ce qui depuis des années se trouve, sinon à la marge, du moins dans le corps principal du texte, mais à ce point crypté que cela en devient indéchiffrable?

¹³⁵ Witold Gombrowicz, *Journal t. II*, op. cit., p. 376-377

Le 15 juin, alors qu'il se trouve déjà à Berlin, où il commence la rédaction de son *Journal transatlantique*, dont la rencontre à l'hôtel Helder constitue justement le point d'aboutissement, il note dans une lettre adressée à Jeleński :

Il y a des choses affreuses ici, entre nous soit dit, j'ai subi une horrible attaque de pédérastie, je ne fais que cela, pour l'instant avec quatre jeunes Allemands, oh mon Dieu! à mon âge! Je te demande de ne pas le dire à Hector [Bianciotti, celui-là même qui passe à l'hôtel Helder lorsque Gombrowicz est justement en train de lire Genet – P.S.R.] ni à qui que ce soit, car je te le dis en confidence. Je suis un type ruiné, mon seul espoir, c'est que ça passe bientôt ; quitter l'Argentine m'a bouleversé. Et le pire c'est que chez Genet (que j'ignorais) je découvre l'inspiration la plus précieuse de la Pornographie, mais à la sauce pédé ; tu sais, mon pote, si je n'arrive pas à séparer cette problématique de la pédérastie stricto sensu, alors je suis complètement foutu comme artiste. Je me saoule à la vodka, comme jamais et ça ne me quitte pas. Je m'en remets à Dieu au plus haut des Cieux¹³⁶.

Tout d'abord, à Paris, il se consacre entièrement à la lecture d'un livre qui l'a touché profondément ; maintenant, à Berlin, quand il sait qu'il doit écrire sur ce livre, il « se saoule à la vodka, comme jamais et ça ne (le) quitte pas ».

Dans cette lettre qui, au sein de la riche correspondance, apparaît comme un événement sans précédent (de même que la rencontre à l'hôtel Helder dans l'ensemble de son œuvre), en raison de sa sincérité sans égale dans la description d'expériences homosexuelles (dissimulées ailleurs bien sûr à l'exception de *Kronos*), on reconnaît tout d'abord le drame de l'écrivain qui lui-même reconnaît dans l'œuvre de l'autre la fin de sa propre écriture. Si on décide de lire cette lettre adressée à un ami très proche et écrite en confidence, non seulement comme un document strictement personnel, mais aussi comme un élément de l'autocréation littéraire, laquelle est présente – on le sait – chez ce maître (et esclave à la fois) de la Forme dans tous les détails de la vie quotidienne, sans parler de la correspondance, même (ou

¹³⁶ Jerzy Jarzębski (dir.), *Gombrowicz. Walka o sławę. Korespondencja część druga. W. Gombrowicz, K. A. Jeleński, F. Bondy, D. de Roux*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1998, p. 97-98. Nous traduisons.

peut-être surtout?) confidentielle, il ne fait aucun doute que cette lettre constitue, du point de vue de notre reconnaissance, un témoignage de première importance.

Le 15 juin, le voilà placé une fois encore devant le même dilemme, bien connu de son *Journal* : «Je le dis ou ne le dis pas ? ¹³⁷» Mais la question cette fois-ci revêt plutôt la forme : comment noter ce que je désire dire? Dans l'effort de faire du *Journal* une forme nouvelle d'aveu de «tout ce qu'il n'avait jamais osé écrire», il écrit cette lettre dont le commencement révèle nettement la présence de sources d'inspiration récemment récupérées, comme si après la lecture des *Pompes funèbres*, il se décidait enfin à se servir de ce nouveau langage afin d'exprimer son secret. Il commence alors comme le fait Genet, c'est-à-dire librement, directement, en nommant les choses par leur nom, mais il achève son message par cet appel à la discrétion de son destinataire, non parce qu'il a peur de révéler son secret intime, mais parce qu'il redoute que cet aveu conduise à la fin de sa propre écriture, en devenant pour la critique herméneutique, psychanalyste à la manière «vulgaire», le sens unique et fondamental de son œuvre («si je n'arrive pas à séparer cette problématique de la pédérastie stricto sensu, alors je suis complètement foutu comme artiste»).

Telle est la différence principale entre les deux écrivains : Genet – c'est d'ailleurs l'argument principal de Jean-Paul Sartre – reconnaît le destin que lui a imposé la communauté en l'appelant «pédéraste», «voleur» «mauvais», et en lui conférant une nature et identité. Reste que cette acceptation «volontaire» (coïncidant avec l'identification avec le rôle imposé par les autres, voire son intensification) fait que le sujet retrouve la liberté de choisir. Par cet acte, il lui devient possible de sémantiser à sa façon tous les noms de «votre» univers (c'est-à-dire normal, bourgeois). Ces noms, il les sature de sa propre signification et à partir de cette singularité, il transforme le vol, la prostitution, la mondanité en une autre (que la «vôtre») sainteté. Gombrowicz au contraire, refuse catégoriquement la possibilité de s'identifier à des noms communs (en l'occurrence à l'«homosexuel», mais aussi à l'«écrivain», l'«émigré», etc.), lesquels, d'après lui, annulent sa singularité. Dès le début de son œuvre, il invente son propre dictionnaire en opposition à celui qui

¹³⁷ Witold Gombrowicz, *Journal t. I, op. cit.*, p. 325.

domine et se prétend universel. Ces deux stratégies sont différentes, mais leur un but est commun. Toutes deux, elles visent à se libérer de ce qui est universel et créer ce qui est unique, à déconstruire la norme et à affirmer (en soi-même et dans le monde) du «pathologique».

«Il me reste quelque chose en réserve [annonce-t-il dans l'avant-propos de l'édition originale du tome premier de son *Journal*, en exploitant ce jeu de la présence et de l'absence, de la dissimulation et de la révélation comme une promesse d'écrire], mais je préfère ne pas publier ce reste, plus personnel. Je ne veux pas m'exposer à des difficultés. Un jour peut-être... plus tard¹³⁸». Est-ce que Genet est capable de révéler le secret le plus profond de Gombrowicz, ce «reste» qu'il n'a jamais publié mais qu'il évoque à plusieurs reprises dans la figure de l'inexprimable et de la honte et dont il dissimule le sens à l'infini? Ce secret existe-t-il vraiment d'ailleurs? N'a-t-il pas déjà été déchiffré (pas seulement dans *Kronos*)? De toute façon, on ne sait pas si le fait de le révéler ne réduirait pas son sens à néant.

Il ne s'agit pas en l'occurrence du fait banal d'être un homosexuel, mais de ce que ce fait pourrait avoir une signification fondamentale pour l'œuvre et son interprétation. Pour l'œuvre, car l'homosexualité engendre sa singularité et son unicité ; pour son interprétation, car dans la version herméneutique «vulgaire», elle devient la source enfin reconstituée du sens de l'œuvre, son essence et dans la version écriture-lecture associant la déconstruction et la psychanalyse, elle devient un facteur supplémentaire d'incitation à rejouer toutes les antinomies, apories du texte, à éprouver son indécidabilité, la différence qu'il introduit entre l'intention et son résultat, l'oral et l'écrit, le Dire et le Dit; en en mot, pour continuer le jeu commencé par l'auteur lui-même.

Une chose est sûre : ce jeu pervers avec un lecteur qui est devenu l'un des attrait majeurs du *Journal* («Je le dis ou ne le dis pas¹³⁹ ?») constitue le même jeu de dissimulation et de révélation intervenant entre Gombrowicz et Genet, un jeu de cache-cache, le mouvement du *Fort-Da*, c'est-à-dire le regret de l'enfant abandon-

¹³⁸ Witold Gombrowicz, *Słowo wstępne*, dans *Dziennik 1953-1956, Dzieła*, tome VII, éd. Jan Błoiński, Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1986, p. 5. Notre traduction.

¹³⁹ Witold Gombrowicz, *Journal t. I, op. cit.*, p. 325.

né par «le sein bon» et sa persécution imaginaire infligée par «le sein mauvais», le même mécanisme que celui qui régit la séduction impulsée par la promesse d'une satisfaction des désirs, d'une révélation de la source de la vérité du sens, une promesse jamais réalisée entièrement. Le secret non-consigné dans l'écriture n'existe que dans l'annonce d'une présence encore lointaine, dans la répétition incessante des efforts visant à la faire advenir.

Conclusion

En lisant les autres, Gombrowicz apprivoise leur altérité en un geste de domination ou les annule en un geste de domestication, aiguise son style critique, développe une polémique subtile grâce à laquelle il s'écarte de ce qui est trop familier. En lisant Genet, bien au contraire, il ne le lit pas vraiment, mais, si on peut dire, il est lu par lui, et ce d'une manière qu'il n'a pu préparer lui-même – sur le mode d'une lecture qui comprend son objet (une même inspiration leur étant commune), mais sans empathie, ne serait-ce qu'à cause de l'intimidation ressentie – voilà enfin «l'angoisse de l'influence» (décrite par Harold Bloom¹⁴⁰). Cette fois-ci, il ne cherche pas, conformément à sa stratégie habituelle, des traces de soi-même disséminées dans l'œuvre de l'autre ; cette œuvre, il le la suit pas à la trace, c'est lui qui est poursuivi par elle : «avec ce pédéraste accroché à mes basques, ne me quittant plus...». Ainsi, il est vraiment désemparé. Vraiment, et pour la première fois.

¹⁴⁰ Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, traduit par Maxime Shelledy et Souad Degachi, Paris, Les Éditions Aux forges de Vulcain.

Chance, love, stupidity (and something like nature). About the decentering forces and paralyzing effects of (something like) bewilderment in Gombrowicz's works

GABRIELE RITA HAUCH-METCALF

Assuming that I was born (which is not certain), I was born to spoil your game.
Witold Gombrowicz

Assuming we know what this is: to be bewildered (which is not certain), we are looking for signs or symptoms of it in Gombrowicz's writings. But there are massive impediments to a straight reading and understanding. Though the signs are not disguised, they appear in an envelope of pretense – or as an *integumentum* in its literal and metaphorical sense – Gombrowicz's skin and literary terms. There are:

- his insistence on being a liar, an actor, a protean figure; thus subtly and not so subtly subverting our modes of understanding *and* his own advice for reading and interpreting his texts,
- his emphasis on a quasi interhuman co-construction between author and reader or critic,
- his twofold ontology.

In the beginning and at first sight, I¹⁴¹ was convinced that there is much bewilderment in Gombrowicz's writings, that bewilderment is a very fertile subject for an investigation, then, at a second glance and on closer inspection, I started to doubt. There isn't much real bewilderment, or, to be more exact, there is *and* there is not, at the same time. And I got perplexed, for quite a while. Though, being a potential addressee of his writings, this might exactly have been what Gombrowicz had intended.

Since almost everything in Gombrowicz is twofold, originates from, and depends on a dual foundation – and not alone on a stable one but on a relational or even topological basis of two instead – it makes sense to delve deeper into that skillfully woven and crafted texture the author presents to us. First of all, it is a literary text, no random momentary and more or less un-mediated selfie or snapshot showing a Gombrowicz in bewilderment faced by, say, chance, love, stupidity, and something like nature.

There surely are two prominent issues here, Kantian as they sound, though they don't bring about *wonder* or *thaumázein*, but perplexity rather: the starry night, and the moral law. But they are given a typical gombrowiczean twist. The stars being “countless”, avatars of the stunning mass, the multitude, the large amount Gombrowicz abhors. Apart from that, only impenetrable and formless night frames these tiny lights, a threat, a dissolving blackness that makes him blind. It is, he writes, a “wall” and makes him feel the same as in that windowless room he was given by a mindless hotelier in Santiago: clueless, above all. There is an impediment to a visually oriented thinker, depriving him of “grasping” things, literally and metaphorically – objects like teapots and ideas as well. And there is that particular law (Gombrowicz calls it this way). We can replace Kant's moral quality, or simply cross it out; keeping a quasi neutral law of being shaped by each other, a disease rather or a wound. It marks a lack of identity or face, “incurably” so, the volatile, protean human condition par excellence, which makes us natural born actors. But,

¹⁴¹ Starting with my own personal impression is due to Gombrowicz's demand on the critic to write in a way that makes clear whether he or she is a blonde or a brunette, and also to his instructions, lavishly proclaimed in the *Diary*, to use the first person singular.

we have to, Gombrowicz states, persist with the “I” as an instance nevertheless – this is a gesture, an attitude only, against the law, despite the law, and this will render us human.

Accordingly, Gombrowicz begins his – public – *Diary* using a four times repeated “I”. This is also an act of revolt. A would-be rare event in a world where the vagueness is so prominent and, as Gombrowicz notes, the expression “somehow” such a handy device to adequately cope with it. The first person attitude promises something like authority, veracity, truthfulness. Who would doubt that passages like the following don’t express their author’s bewilderment?

I knew that behind the darkness, there at the bottom was nothing but formlessness and movement, before me nothing but inessential space, above, a sky studded with countless stars, impossible to distinguish, to grasp. ... Still I strained to see. Nothing. Did I really have the right to see, I, chaos in confusion, oblivious, lost, whipped into passions, pains, that I did not recognize, [...] ... a blind element inaccessible to itself. [...] Love was spilling into nonlove, everything was running together, I must go, sleep a while, it’s late, the human eye, where did I get that human eye on deck? ... Had I imagined it, how do I know, well, it doesn’t matter, eye or no eye, because why, tell me, should I play at formalities [...], better sleep¹⁴².

Or:

I refuse

I refuse

I refuse

Brief confusion, momentary lapse, finally, [...]

I am listening and I am not listening

I sit and I am but I am not

¹⁴² Witold Gombrowicz, *Diary*, translated by Lillian Vallee, New Haven and London, Yale University Press, 2012, p. 593.

The reading

Everything goes without a hitch

I am?

They are?

I listen as if this [...]

and the earth slipped out from under my feet; in the frenzy of pride, in a surge of power, I found myself somewhere in the solar system and I thought oooo, what's this, a few blazing fiery masses zoomed by in fury and passsssed¹⁴³.

The sum total of “I don’t know”s in Gombrowicz’s *Diary* is impressive. But they could well have been a mere rhetorical device, a kind of phrase, a polemical provocation also, a mask of perplexity.

In the first entry of his *Diary* for the year 1957¹⁴⁴, Gombrowicz obviously felt the urge to put something straight. He did it repeatedly, because of and against the stupidity of his critics. Thus, this rather long passage is at the same time echoing and enhancing his fundamental and “very specific view of man”. Because it is so extraordinary, it will cause difficulties, and, above all – here, Gombrowicz is in his element – wrong reading(s) of his works, in this case of his novel *Ferdydurke*. Rebuking to some extent the more or less conventional interpretation which sees man as defined by his or her social context, Gombrowicz opts for a rather timeless view of man:

[...] it is far more important, artistically far more creative, psychologically far more profound, and philosophically far more disturbing that man is also created by an individual man, by another person. In chance encounters. Every minute of the day. By virtue of the fact that I am always “for another”, counting on someone else’s seeing me, being able to exist in a specific manner only for someone else and by someone else, and existing – as a form – only

¹⁴³ *Ibid.*, p. 644–647.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 287ff.

*through another*¹⁴⁵ .

What once had been an ontology, is replaced by a sort of timeless relational or topological grid. The constant shaping of and by each other makes everyone of us a kind of clay or putty, an atheistical Golem, puppets on each other's strings. Out of these chance encounters FORM (in capitals) is born. "Unpredictable", "absurd" form you need to be perceived by another person, according to his or her expectations. Man is inauthentic "in essence" and so is the "I". It is not more than a role, a mask, and man "an eternal actor" "reciting humanity". Even the mask is essential because there's no face underneath. Unfortunately (or not), there persists an equally inborn urge to save one's personality "from annihilation". Gombrowicz calls it the "will to authenticity", which makes man a tragic figure struggling with an "incurable disease", makes him renitent, *stubborn*, intractable too. *Tragic* implies the two-ness in a very direct way: the situation is ambiguous and can't be made unambiguous. So, you have to accept it and take refuge in another kind of logic, embracing the contradictions. "I accept and I affirm, beyond truth and falsehood, beyond success and failure. [...] Flouted in my enterprise (as it happens), I emerge from it neither victor nor vanquished" – Roland Barthes puts it this way, referring to Schelling's romantic definition of the tragic¹⁴⁶. *Stubbornness* refers to Gombrowicz's strategy of being "anti". Finally, the verb "confirm" that Gombrowicz used, is a (not so far removed) reminder of Hegel's "recognition of necessity", giving us a sense of our own freedom.

These are the parameters for Gombrowicz's literary representation – and we see why *fiction* is no particularly significant category here (everything is fictitious in principle) – and thus for the way he presents himself to his readers. Gombrowicz puts on his nude colored suit to show us his body.

Everything Gombrowicz did has been done with pretense and as an act

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 288

¹⁴⁶ Roland Barthes, *A Lover's Discourse*, translated by Richard Howard, Hill and Wang, New York, 22nd ed. 2001, p. 28. *Ibid.*: "SCHELLING: "The essence of tragedy is [...] a real conflict between the subject's freedom and an objective necessity, a conflict which is ended not by the defeat of one or the other but because both, at once victors and vanquished, appear in a perfect indifferenciation."

of revolt or resistance. The Will is crucial for not succumbing to bewilderment (succumbing to anything that could control you), which could be proof of Gombrowicz's weakness, non-detachment faced or caused by nature, chance, stupidity, love. He wants to appear superior instead, and his theory is: I can say: I will. I want to be detached. This happens according to my will. And, of course, not to succumb to the law of being shaped and deformed by an other. That gesture (it can't be more) of saying: This is my WILL.

He insists on the "I" and puts theory aside. He knows that he can't get rid of the Other. It sticks on him like a hump. But if you ignore it, you will be able to look ahead into an unburdened, unperplexing future. Or sleep well. It almost looks like a natural process, evolution. Schopenhauer, Nietzsche. The world as will and representation, the will to power. As if he had read Foucault's *Will to Knowledge* before it had been published, Gombrowicz gave it a twist that has remained almost unnoticed. His will to Non-Knowledge enables him to walk away. The will is a FORM and an act, comparable to belief and faith. An effective religious gymnastics. You kneel down and you (will) believe. It is an effective self-deception, always an *as if*. As if something that had been stated by another could never harm you, least of all get dangerous.

If you eventually proceed like that, and paint the world a second time, then it will be like painting glaze: the unique brilliance is generated by the layering and the opaque and transparent, permanently present, layers. Bewilderment will shine through but it never touches the surface.

Gombrowicz provides the reader with the equivalent of a stereogram. Perplexity is a delusion *and* at the same time real as an impression. It depends on the respective point of view of the observer, but the image has been produced for him by an other, by using at least two templates.

The place and the medium where and through which Gombrowicz communicates his ideas is a literary text. Trite and banal remark. But the fundamental twofoldness or ambiguity gets reinforced, raised to a higher power even. There is no innocent passage in his writings.

The text has an addressee; it is made to be read – in Gombrowicz's case

(being a teacher in his own right), by an ignorant student who must skillfully and cleverly be woven into a texture of cross references. Being a teacher, in return, affords detachment. Gombrowicz introduces the instance of the “second voice¹⁴⁷”, made visible by italics – just as if the text were a landscape with stunning and unexpected turns and sights and still unmapped spots, in the form of brackets, parentheses, lacking punctuation. Where a reader might well get lost, but with a purpose.

We call bewilderment a state of “mental unrest while you seek to make sense of what is happening¹⁴⁸”, “the sense of confusion one feels when overwhelmed by experiences one can only just barely process¹⁴⁹”, a feeling of chaos. The etymology of the English word is rather direct, tracing back to wilderness: uncultivated land, with beasts and luring thickets, where one gets completely lost. It is a feeling translated into a rather *topos*-like image, and Gombrowicz uses it in his *Diary*:

Geography.

Where am I?

[...] Where am I positioned in relation to China or Alaska? Where is the polar cap? [...]

I push on and on, but not on the road anymore but in the cosmos, suspended in astronomical space. Can the globe of the earth, itself suspended, assure you ground under your feet? I found myself in a bottomless abyss, in the womb of the universe, and what is worse, this was not an illusion, only the truest of truths. You could go crazy if you weren't used to it¹⁵⁰.

The “truest of truths”: from the very first beginning, Gombrowicz had been wearing the mask of the “I”. Diligently custom-made, nude-colored and fitting like a second skin. It is the Latin persona. That we, his readers, should be suspicious and

¹⁴⁷ Gombrowicz calls this invention of a “second voice” an “interesting innovation”. Witold Gombrowicz, *Diary, op. cit.*, p. 408.

¹⁴⁸ Daniel Estrada, “Comment”, <http://digitalinterface.blogspot.de/2013/09/bewilderment-in-age-of-technology.html>, September 18, 2013, accessed on April 11, 2016.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Witold Gombrowicz, *Diary, op. cit.*, p. 244.

doubtful, Gombrowicz announced repeatedly. “Beauty! You will rise where you are sown! And you will be as you were sown! (Do not believe the beauty of Santiago. It is a lie. I have made it up!)¹⁵¹.” This undertow of lie or untruth is not due to a narrative framing; it is how the world works. A slight but important difference. Despite the literary form of a diary and despite the first person singular mode, it is no confessional literature. The author put it in parentheses. Parentheses make little sense unless they appear in a printed text. So, the reader has to read the text with his or her eyes to finally believe in the dubiousness of Santiago’s beauty. Gombrowicz clearly separated “me” from “you” or “us”. He had a mission to provoke his readers, make them think and get perplexed or get perplexed and make them think later, and induce something, perhaps a feeling. It wasn’t about him only. The *Diary* was no confessional, but a *tool*. He compared his writings to either a racy or a lame horse, depending on the reader, his student. If Gombrowicz had been bewildered, at all, it belongs to his past. The *Diary* is a “journal of [...] reverberations¹⁵²”, the “infinitesimal exists”, like for Roland Barthes’ lover, “only in its huge reverberation” – wounds, joys, rationalizations, perplexities: only the other could, can write his story, his bewilderment.

Here is a crux. We can interpret his writings, thus making them complete or making them come true. This is in line with our expectations, and we give them back to Gombrowicz. Maybe even attribute bewilderment to him. But can *bewilderment* (actually, an *anti-discourse*, since it is chaotic or static) have a *solution*, or be dissolved in an explanation? Narrated? At all? Since Gombrowicz states: “my purpose is not to explain but to revolt. I wish to protest!¹⁵³”, he isn’t in a tight spot. He never defines “bewilderment”, he only forms it. Meaning: there is no word for it or he doesn’t feel bewildered. So, “bewilderment” is a descriptive device used by his critics – whereas Gombrowicz uses different expressions, like “I don’t know”, “something like...” to express something that possibly could be identified as bewilderment from the outside.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 375, written in 1958.

¹⁵² Roland Barthes, *A Lover’s Discourse*, *op. cit.*, p. 99. He is talking about the novel or drama.

¹⁵³ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 337.

Bewilderment needs a body. A person. Or, according to Gombrowicz, two. To be exact: it is formed or generated “as the strange point of intersection of two beams of light: one that issues from me, from my effort to re-create, and the second, which is born on the outside¹⁵⁴”. If there is bewilderment, it is formed by him *and* an other, an *Ereignis* (incidence or occurrence).

In a world that contains everything *ambiguous* Gombrowicz revolts against convention, wrong reading, interpretation and determination, against deformation by each other, every other. At least the latter part is also a revolt against the law *he* has formulated. Like Schelling’s god, he wouldn’t be exempt from his own rule. But as a god-like author, he adopts the role of the detached observer, so detached that it is barely possible to be really affected by something going on on the outside or to become bewildered at all. Playing the role he is un-bewilderable. At best, he is interested in what he observes, but not touched. Most of the time his attitude allows him to display ennui, bored by “incredibly stupid landscapes” and annoying cathedrals. The threats of the jungle remain forever on the other side. Hard to find a travel report that is more cantankerous, except for Hegel’s who couldn’t find anything beautiful or sublime in the Swiss Alps but only recorded the blisters on his feet. Gombrowicz is Kant’s “disinterested beholder”, as such, an aesthetic one. Furthermore, he calls himself “alien”, a visitor “from another planet”, belonging to a twofold world in which everything is contained and nothing actually surprising or bewildering. If there appears to be bewilderment, it affirms his theory. It doesn’t disturb him. It doesn’t make him go off the rails. But it allows him to render ordinary things in a very particular way, like women eating cake in a café in the street. Being bewildered now is a disguise, a trope, a mask. An attitude. Isn’t that bewilderment without being bewildered?

I don’t know to what extent it can be done. To what extent Gombrowicz had really been convinced of his own theory. But it actually doesn’t matter, in a very special sense. His strategy-theory is an essential part of his writing, maybe even a philosophy, and we can accept it as a basis without further investigating its

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 696. This is written in his Dante paraphrase; he is talking about the creation of the past, actually, but the principle remains the same.

correctness. If Gombrowicz uses his readers as live flesh in a kind of experiment, inducing perplexity in them successfully, it also happens because he is the alien, the “anomaly¹⁵⁵”. The thing-in-between. Thus, actually, it would have been Gombrowicz himself who causes bewilderment, turmoil, in his surroundings or in the reader. Subverting our ideas of perplexity.

In the beginning (also of the book) is an author (a God), generating an infinitely interpretable, ambivalent text. In the end is the stranger, revolting against classification by his mere existence, as if god and stranger were referring to each other or forming a circle. Here, nothing can be explained in a simple, linear manner. There are many causes or none. God (the author) (also) becomes a synonym for bewilderment and deconstruction. Not only since Derrida¹⁵⁶, but, reality is not just a text. It is more or like the abbey of Royaumont, surrounded by a huge wall. From a window, Gombrowicz can have a pretty clear look at its not so distant beyonds. There are gaps, too, fissures, cracks, inserting funnels into touchable green life that can't be kept at a distance by translating it into language.

God has grown old. He wears dark glasses and looks like a blind man. He sits in his room and listens to a tape-recording of an interview. He sits in a room and explains himself. He says *I am how I am*. He repeats what he has written so very often. His face is shown in a close-up. He is resting on his sofa. From behind a huge glass window he waves to the three young men on the other side. It is blooming out there, though in black and white only. The trinity of critics walk and talk about Gombrowicz, the author. They analyze him in unison, his attitude, his behavior, his young wife, his disease. They call him an anachronism. Like a relic in a museum, an exhibit in a showcase. They show copies of his books, translated, award winning hard facts. It is, they are, disrespectful in an almost ideal, gombrowiczean way. It is visual and obtrusive. In the end, the screen turns black. At minute fifteen, a flat off-camera voice announces Gombrowicz's death.

¹⁵⁵ He wrote this at Royaumont. *Ibid.*, p. 665 and 668.

¹⁵⁶ It is “from a proper name of God [...] that tongues are scattered, confounded or multiplied”. Jacques Derrida, *Psyche. Inventions of the Other*, volume I, Peggy Kamuf and Elizabeth Rottenberg (eds.), Stanford, California, Stanford University Press, 2007, p. 196.

This short French documentary from 1969¹⁵⁷ presents a situation of utter ambivalence, maybe uneasiness too, perplexingly so, at least in my eyes. Could it be that I had been witnessing a moment of truth beyond Gombrowicz's premises and beyond the narrative text? In a weird sense, it is the story of success. God can't proclaim his own death. *I am dead* has no authorization. God needs man to do so. As if those three men on the patio fulfilled Gombrowicz's wish of negating the authority of the father. In a Hegelian sense and being completely unaware of it, they would have been his tools – if it had mated with his stratagem, and if the death of an authority had been conceivable also to him. God the father is dead, and Gombrowicz has intentionally and powerfully worked towards it. When he had, before, (in *The Marriage*, in the *Diary*, later), called the reader “co-creator” of his works, and explicitly opted for no interpretation at all, Gombrowicz made himself redundant. The text he gave his readers actually was a tool, the medium or carrier of his liberating message, and sometimes, as it happens, it is received in exactly this way. Comparable to the Sand Mandala which will be destroyed once it has been completed, the text is no longer important after the message has arrived. The Word (of God) remains as proof, just in case it should be needed, and as a token of its own existence; encased by the book covers like under the lid of a coffin. *If* you see it this way. What really does happen after, remains undiscussed. The three critics are totally unimpressed by Gombrowicz's lessons. They review the presence of the person only, but not the presence of his word, as if, in the end, there is only the *thing* – the object – and if it had been them who made the discovery. They do exactly what Gombrowicz's omnipotent narrator did as well. He didn't leave much room for interpretation, also because he commented about himself extensively. They are virtual twins: the reader or (the) critic. They very rarely withstand the *reality-as-ambivalence* that Gombrowicz proclaims. They make him unambiguous. They have written him an allegedly better, since explainable, fate, snatched

¹⁵⁷ *Gombrowicz répond aux critiques de Michel Polac, Dominique de Roux et Michel Vianey*, directed by Michel Vianey, October 12, 1969, 14min41s, Office national de radiodiffusion télévision française, <http://www.ina.fr/video/I08219055/gombrowicz-repond-aux-critiques-de-michel-polac-dominique-de-roux-et-michel-vianey.fr.html>.

away from chance and ambiguity. They have appropriated the privilege of the creator who can apologize to his creatures or go to their rescue¹⁵⁸. But the short documentary from 1969 didn't do it. It was no encounter in quotation marks or in parentheses. If Gombrowicz defends himself now, he doesn't play, nor does he act. This is no movie. No critic has written a novel about Gombrowicz. Fiction has never been used as a medium of design or alienation. Gombrowicz's spoken word plays a rather marginal role. The critic doesn't need a sound to show what he wants to show. The encounter, Gombrowicz very often described in his works, is happening right now. Now, he finally knows what his critics look like. One brunette and two with black hair¹⁵⁹. It's exactly the kind of encounter Zygmunt Bauman writes about when he refers to Martin Buber's idea of *Vergegnung* or *mismeeting*¹⁶⁰. A *mismeeting* is a stopgap, useful for the one who doesn't know how to deal with an other, to keep him at bay, too. The scholar makes the other comprehensible. The artificial term *mismeeting* is a way of taking vengeance on reality, the same way the writer took vengeance on reality by his art¹⁶¹. Together with his readers, Gombrowicz, the great former of an elastic reality, has written a fiction where everything works perfectly, as long as they all interact according to his plan. The fact that he is confronted, almost literally on the last day, with malfunction and doesn't get to have the last word, is real. Reality strikes back.

In his *Diary*, Gombrowicz had the last word. This is his profession and the book is his scene. He shaped the situation, as a writer, or in the role of a director: he did it himself. Gombrowicz is the writing-speaking subject on the outside of his text, but present in the word. He proves it by the way he depicts himself. The dubious "I" he uses to narrate his adventures in the *Diary* is a rhetorical trope. It is a

¹⁵⁸ E.g. Ian McEwan, *Atonement*, London, Random House, 2001. John Irving, "Trying to Save Piggy Sneed", in John Irving, *Trying to Save Piggy Sneed*, London, Bloomsbury, 1993, p. 1-22.

¹⁵⁹ "Critics! Write so that the person reading you knows whether you have blond or black hair". Writold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 425.

¹⁶⁰ Zygmunt Bauman, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Frankfurt, M. Fischer, 1995, p. 85.

¹⁶¹ "The place where one can wreak vengeance on reality is known as art". Terry Eagleton, "Branwell Brontë", in Terry Eagleton, *Figures of Dissent. Critical Essays on Fish, Spivak, Žižek and Others*, London, Verso, 2005, p. 42-48 and p. 45.

mask and it fades into Gombrowicz's ontology, thus always true. Like the praying mantis that adopts the form of the dead to display her being dead without having to prove her physical presence.

It clearly is no dialogue. It is a dis-course, in the true sense of the word, a running to and fro, from author to critics, from old to young and back. Not one reality but two disparate worlds, divided by a gap. Curiously, this scene isn't interpretable. It is monovalent, not a subject for discussion, not dependent on a shift of point of view. What you see is what you get. Here, the author is an object. He acts and talks as a subject to his critics.

It happens twice, maybe with a subtle shift, but the other way round: not as a farce but as a kind of tragedy or maybe as an event of truth, or as a bad implementation of the creator's demand for a just reading, liberated from the ballasts of theories. He might have been bewildered by its momentum. Above all, it is a visual thing, an image in a frame, not a text in the strict sense. Words are unnecessary, expendable. It is hard to just state without interpreting. But it is strange to really watch – though filtered through the three directors' eyes and the modes of representation (didn't they say that Gombrowicz had pulled down his masks?) – to see and watch his words going into the wild, into a void, a blackness; getting be-wildered, lost in the wilderness of a non-reception. Bewilderment is the BLACK HOLE, a void, a BLACKNESS – like Kosmos, but much more real.

Maybe Gombrowicz was more perplexed than he was ready to admit. If he was bewildered, he wouldn't have said so. Bewildered by something that couldn't be kept at a distance (in time or space). Bewilderment can't be dissolved into discourse. Quite the contrary, it is that which escapes definition, description. So, we have to look for the gaps, the unsaid, the unwritten in Gombrowicz's writings to find bewilderment. Not just for those passages ending with a dash or omitting a period sign. If you read his last interview, the *Guide to Philosophy in Six Hours and Fifteen Minutes* that he dictated to his friend, then you know that Gombrowicz is very self-conscious, until the end, at least in what concerns matters of chance, stupidity or something like nature, and as long as they have been reflected in literature or philosophy, transformed into theory and text, safe therein and at a distance forever.

Looking back at my own struggle with Gombrowicz's bewilderment or non bewilderment, I recall a long passage written in the *Diary* in 1963, when he was looking back to Argentina, and he thinks about love, his "Will" to love Argentina from a distance, which should make it easier to be in love with something on the other side, here in Europe¹⁶². It is a very typical gombrowiczean reasoning. He remains the active party, the director. And I recall something perplexing, a slight incongruence. The last pages of my copy of the German version¹⁶³ of the *Diary* don't mention what is contained in the English translation. Actually quite a bit: "Heart attack and marriage" ("Herzanfall und Trauung")¹⁶⁴, in German, not much more. The translators and editors mention that Gombrowicz crossed out passages, thus making them disappear for the ordinary reader. There is much more in the English translation. Much about love, real love, love as an *Ereignis*, something that really happened about his wife and their relationship. Somehow, I like the German retraction. I like to imagine Gombrowicz sitting in his study crossing out diligently (and a bit embarrassed perhaps) what he had written. Making it un-said, in a very deliberate gesture. Making himself appear as the unaffected, detached godlike author, *sous rature*. It would have been absolute proof for the excentering force of love, its impact on him, making him an object, though in a favorable way. Proving that he was bewildered, "my sense is blurred", he writes. I wouldn't have been surprised if love – not as a text – but as a touch – really had bewildered him.

¹⁶² Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 591ff.

¹⁶³ Witold Gombrowicz, *Tagebuch 1953-1969*, translated by Olaf Kühl, München Wien, Hanser, 1988.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 987.



A large, light gray, stylized number '2' that serves as a background for the text. The number is composed of a thick, rounded top curve and a straight vertical stem that ends in a horizontal base.

PARTIE II

**LES FIGURES
DU TEMPS**

Saisir l'ossature du temps ou l'utopie de la maîtrise

MAŁGORZATA SMORAĞ-GOLDBERG

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Ce qui me frappe, après avoir longuement fréquenté Gombrowicz, c'est qu'à chacune des étapes de ma vie, une autre problématique me paraît centrale dans son œuvre et lorsque je reviens vers ses textes avec l'appréhension d'y trouver mes combats d'avant, mes obsessions anciennes, un moi que j'aurais délaissé, voire dépassé, un peu caricatural à présent, j'y trouve de nouvelles couches de sens, des nouvelles armes pour décrypter le monde. C'est sans doute la marque de **tout** grand écrivain, mais chez Gombrowicz cela me saisit tout particulièrement.

Quand on découvre Gombrowicz à vingt ans, on s'y jette à corps perdu, on s'y engouffre avec l'avidité de découvrir une pensée radicale, qui assène, clarifie, dérange, déboulonne les fausses gloires et autorités, proposant une stratégie face au monde, face à la tyrannie des formes, ces formes qui vous agressent de l'extérieur (existentielles, sociales, culturelles, nationales...), la tyrannie de l'autre, des autres, la violente intrusion de leur regard, bref le Gombrowicz qui démonte les tensions, qui les déconstruit.

Aujourd'hui ce qui me retient et m'éblouit, c'est sa lutte contre la tyrannie de notre propre forme, humaine trop humaine, tragiquement soumise à l'érosion du

français ; la vie vous offre parfois de ces cadeaux-là, occasion de m'y plonger et de réfléchir à cette autre tonalité qu'il introduit dans l'ensemble de l'architecture de son œuvre.

Kronos donc, cet objet littéraire étrange qui se fixe pour tâche de saisir l'ossature du temps d'une existence concrète, celle de Witold Gombrowicz né à Małoszyce en 1904 et mort à Vence en 1969 (la planche où Gombrowicz dessine l'axe temporel de son existence avant 1939, débute même par la date de sa conception : décembre 1903, voir planche n° 1).

Obsession de repères, vertige de chiffres ! *Kronos* ou le **laboratoire** du *Journal*, son arrière-cour, un compte-rendu, factuel de la matière même de l'existence, une sorte de tentative folle de fixer la réalité telle qu'elle s'écoule, de rendre palpable l'érosion du temps. Des relevés maniaques dans leur précision, une sorte de baromètre de l'intime, le baromètre des humeurs (au sens étymologique du terme, dans son acception médicale donc : plaisirs et douleurs) ; «série de feuillets jaunis comportant la chronologie, mois après mois, des événements»¹⁶⁶ comme l'écrit Gombrowicz en 1963 dans son *Journal*, dans un autocommentaire qui parle ouvertement de *Kronos*.

En tout et pour tout 68 feuillets au format A4 et 18 planches agrafées, intitulées : «Tableaux», regroupés sous ce titre étrange de *Kronos* tracé de la main de Gombrowicz sur la chemise jaunie qui renferme l'ensemble du manuscrit, un titre qui résume le défi que se lance Gombrowicz.

Kronos ou la clef kantienne

Mais pourquoi *Kronos* avec un k et non Chronos avec un ch renvoyant à la divinité primordiale du temps : élément central dans le texte ? La question s'est bien entendue reposée au moment de la traduction. J'avais, dans un premier temps, opté pour *Chronos* (avec un ch), qui pour moi faisait davantage sens avec la logique de ses titres *Pornographie/Cosmos/Chronos* et non pour *Kronos* (avec un K) fils d'Ouranos (le Ciel et la Vie) et de Gaïa (la Terre), roi des Titans et père de Zeus, Poséidon, Hadès,

¹⁶⁶ Witold Gombrowicz, *Journal tome II*, Gallimard, coll. Folio, Paris 1995, p. 325. L'original polonais : «szereg pożółkłych arkuszy z chronologią, miesiąc po miesiącu, zdarzeń moich». *Dziennik 1953-69*, Cracovie, Wydawnictwo literackie, 2013, p. 743.

Héra, etc.). Mais cela comportait le risque d'aller contre la volonté de l'auteur, l'une des principales raisons qui avait orienté le choix des éditeurs polonais, les premiers à avoir déchiffré le manuscrit. Gombrowicz tenait à ce « k ».

Puis j'ai eu un éblouissement. Et si le «K» renvoyait à Kant? Cette clef kantienne qu'il avait déjà utilisée dans *Ferdydurke* en parodiant les jugements synthétiques à posteriori (matrice de la géniale scène du duel du grand synthéticien et du grand analyste), cette clef s'est imposée à moi comme une des pistes pour déconstruire le texte. Le «K» de Kronos serait donc une référence dissimulée à la conception kantienne du temps! Quels sont mes arguments? À la charnière des années 1952/53 – moment où l'on situe le début de la rédaction de *Kronos*¹⁶⁷ – le jeune ami de Gombrowicz Alejandro Russovitch, que Witold rencontre à la fin de 1946 quand les séances de la traduction collective de *Ferdydurke* démarrent au café Rex, habite depuis juin 1948 (déjà) dans la même pension de famille que Gombrowicz, cale Venezuela, dans la chambre qui jouxte la sienne. C'est la période où Witold relit avec lui les grands textes philosophiques et annote patiemment ses manuels de philosophie. Dans le contexte de cette traduction, Gombrowicz revient donc à Kant et en discute avec Russo au cours des séances de cette fameuse traduction collective de *Ferdydurke*, qui intervient au tournant de 1946 et 1947. C'est aussi le moment où Witold commence le cycle de ses causeries philosophiques à destination des jeunes filles de bonnes familles.

Gombrowicz est donc de nouveau hanté, dans ces années-là, par les catégories kantienne et leur importance est capitale, comme il le martèlera plus tard dans son cours de *Philosophie en six heures et quart* prononcé à la fin de sa vie. Dans le premier cours qu'il y consacre à Kant, Gombrowicz note ceci : «Pour qu'une chose existe pour nous, nous devons lui injecter temps et espace»¹⁶⁸ et plus loin : «Le temps n'est pas une chose que l'on peut expérimenter, mais toutes les choses sont *dans* le temps » (...) L'objet doit être pris par la conscience pour former la réalité dans le

¹⁶⁷ Je ne détaille pas ici les différentes hypothèses sur la datation, la plus convaincante restant pour moi celle qui situe le début de *Kronos* parallèlement au *Journal de Salsipuedes*, première portion de ce qui deviendra son *Journal* et annoncé comme tel à Giedroyc, le rédacteur en chef de la revue des émigrés polonais *Kultura* où Gombrowicz publiera le *Journal* en feuilleton.

¹⁶⁸ Witold Gombrowicz, *Cours de philosophie en six heures un quart*, Paris, Rivage poche, 1995, p. 51.

temps et l'espace¹⁶⁹.»

Or que tente Gombrowicz dans *Kronos* sinon représenter les catégories du temps et de l'espace : sur les feuilles sur lesquelles il consigne ses notes, les événements sont comme enchâssés dans un cadre spatio-temporel : d'un côté les mois qui sont marqués en chiffres romains et de l'autre les lieux dont les noms sont tracés à la verticale sur la marge de gauche. Les événements sont ensuite en quelque sorte injectés dans ce châssis spatio-temporel.

Gilles Deleuze, dans son cours sur Kant de 1978 (soit dix ans après Gombrowicz et son *Cours de philosophie en six heures un quart*) dit ceci :

L'ensemble des créations et des nouveautés que le kantisme apportera dans la philosophie tourne autour d'un certain problème du temps et d'une conception tout à fait nouvelle du temps, une conception dont on peut dire que lorsque Kant l'élabore elle va être décisive pour tout ce qui s'est passé ensuite¹⁷⁰.

Pour Deleuze, Kant détermine une conscience moderne du temps qui reçoit avec lui un statut philosophique. «En d'autres termes – poursuit Deleuze – il y a un ordre de l'espace et du temps qui est irréductible à l'ordre du concept. L'espace et le temps sont des formes de perception», Puis il le développe, en s'adressant toujours à ses étudiants dans cette rhétorique de l'oralité :

C'est avec Kant, du point de vue du concept de temps, qu'on peut dire effectivement que le temps sort de ses gonds. Et le temps va être cette espèce de forme à la fois pure, et [...] d'acte par lequel le monde se vide, et devient un désert. C'est pour ça qu'un des meilleurs disciples de Kant – ce ne sera pas un philosophe, ce n'est jamais chez les philosophes qu'il faut chercher ceux qui ont compris les philosophes –, c'est Hölderlin, qui a compris en

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 54 et 55.

¹⁷⁰ Les cours de Gilles Deleuze en ligne. Cours Vincennes : synthèse et temps 14/03/1978, <https://www.webdeleuze.com/textes/58>, dernière consultation 12 mai 2017.

*développant une théorie du temps qui est précisément la forme vide et pure sous laquelle Œdipe erre*¹⁷¹.

Ne peut-on pas dire, en poursuivant l'idée de Deleuze, que Gombrowicz sera le grand disciple de Kant parmi les artistes du XX^{ème} siècle parce qu'il a continué à être habité par l'idée kantienne du temps. Autre similitude, je continue à citer Deleuze :

*Kant, à la fin de sa vie, rédige un livre qui paraîtra après sa mort. Il commence l'ébauche d'un truc qui s'appellera Opus Postunum. Et l'Opus Postunum [...] mélange tout. Il y a des notes de blanchisserie, il y a des petites impressions de vie quotidienne, et puis il y a une page splendide*¹⁷².

Dans ce texte de la fin apparaît chez Kant de plus en plus l'idée que le temps,

*est comme la forme d'une auto-affection. C'est la forme sous laquelle le sujet s'affecte lui-même. [...] Voyez comment se fait la répartition : l'espace c'est la forme sous laquelle quelque chose d'extérieur m'affecte et le temps c'est la forme sous laquelle je m'affecte moi-même*¹⁷³.

Voilà ce qu'en 1978 Deleuze retient de Kant. Il est frappant de constater que ce qui intéresse Gombrowicz chez Kant est très proche. Car avec *Kronos*, Gombrowicz tente de représenter le temps tel qu'il affecte son être-là.

La conclusion que Gombrowicz place vers la fin de son propre cours sur Kant est la suivante : «[...] le concept de chose, pour arriver à la plénitude doit forcément insérer le temps et l'espace puisque le Cosmos signifie absolument tout ce qui coexiste¹⁷⁴.» L'idée sera précisément développée par Gombrowicz dans *Cosmos*, son ultime roman que Deleuze cite d'ailleurs à plusieurs reprises dans *Logique du*

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Witold Gombrowicz, *Cours de philosophie en six heures un quart*, op. cit, p. 61.

sens¹⁷⁵. Ainsi, *Cosmos* ferait de Gombrowicz le digne disciple de Hölderlin aux yeux de Deleuze¹⁷⁶.

L'avant-texte ou texte avant tout ?

Et maintenant, très rapidement : quel est le statut de ce *Kronos* qui nous arrive après tant d'années? Dans le sillage des propositions critiques de Paweł Rodak et de Łukasz Tischner¹⁷⁷, je voudrais soulever ici quelques questions que je me pose à propos de ce texte, pour exposer ensuite quelques intuitions.

Est-il légitime de parler à propos de ce journal secret d'un degré zéro de l'écriture : des notations à nu, où Gombrowicz livrerait, sans voile, la chronologie de son combat au quotidien? *Kronos* ne serait-il dans ce cas que l'avant-texte du *Journal* ou posséderait-il une spécificité propre? L'obsession du temps qui s'écoule, la progression de la ligne d'ombre, le catalogue des maladies qui se succèdent, le vertige de la comptabilité selon quatre filtres (gloire, maladie, sexe, argent) qui construisent quatre rubriques dans lesquelles s'engouffrent des chiffres à n'en plus finir. Ces bilans à 4 entrées, dans un ordre qui varie et qui deviennent systématiques à partir de 1952 ; quatre entrées qui correspondent aux quatre fondamentaux de son existence : gloire, maladie (la progression de la mort), argent, sexe (planche n° 2).

¹⁷⁵ Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 53-54 et 301 ; Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 161 ; voir également Jean-Pierre Salgas, *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, éd. Seuil, coll. «Les Contemporains», 2000, chapitre «Un roman sur la formation de la réalité» et *Gombrowicz, un structuraliste de la rue*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2011, p. 60.

¹⁷⁶ En juillet 1964, Gombrowicz note ceci : «Un colloque sur Nietzsche. Beylin et Kuczyński.» (*Kronos*, op. cit., p. 306). Tous deux professeurs de philosophie à l'Université de Varsovie, ils participèrent au colloque sur Nietzsche qui s'est tenu à Royaumont du 4 au 8 juillet 1964. Paweł Beylin écrivit ensuite un important essai sur la philosophie de Gombrowicz, intitulé «Journal de lecture» (*Polityka*, 1965, n° 50). Au même colloque étaient invités, sans que Gombrowicz ne les mentionne, Michel Foucault, qui a fait une communication sur «Nietzsche, Freud, Marx», et Gilles Deleuze, dont l'exposé était intitulé «Conclusions sur la volonté de puissance et l'éternel retour». Voir Gilles Deleuze (dir.), *Cahiers de Royaumont. Nietzsche*, Paris, Éditions de Minuit, 1966.

¹⁷⁷ Voir *Osoba czy tekst [La personne ou le texte]*, Lublin, Wydawnictwo Kul 2015, Agnieszka Bielak (dir.) Łukasz Tischner «Kronos czyli mistyka i ruina życia» [*Kronos : mystique et ruine de la vie*], p. 85-94, Paweł Rodak «'Zupa życia'. Podszewka literatury. O *Kronosie* Witolda Gombrowicza» [*La soupe de la vie*]. Doubleure de la littérature. *Kronos* de Witold Gombrowicz], p. 95-118.

QUELQUES BILANS

1952

Santé : pas mal. L'eczéma disparaît. Les dents : pas terrible (2 cassées). Finances : quelques mois difficiles. La situation à la Banque se complique. Littérature : Forte hausse de prestige auprès des Polonais (surtout grâce aux polémiques avec Straszewicz et Cioran). Nowiński m'interdit le travail littéraire à la Banque, d'ailleurs je n'en ai pas envie. J'attends la parution du livre. Érot. : une année assez intense. En février (Salsipuedes) et en décembre le plus fort (Rogelio et Al.). En général : ennui, solitude grandissante, démoralisation, paresse, lectures et... attente, attente, attente !

1953

Cette année n'a pas été mauvaise du point de vue de la santé. Des eczémas. Je ne fais rien à la Banque, mais la mort de Kamiński et le congé de Zawadzka m'énervent. Économiquement beaucoup mieux - j'ai gagné près de 6 000 pesos dans la presse. Le Journal commence à fonctionner et me ramène à la littérature. Des complications érotiques, à cause de l'opposition de Schultze. Diminution d'activité. Mariage de Russo. Prestige en hausse. Attente.

1954

Côté santé, pas trop mal. L'année illuminée par trois mois de liberté et pas trop mauvaise du point de vue financier, bien que la collaboration avec Free Europe échoue (je termine avec 10 000 pesos - ce qui en fait n'est pas beaucoup plus que l'année dernière, car j'ai pris un nouveau prêt à la banque). Cependant une année pas terrible : la banque se termine pour moi, trop épuisante nerveusement. L'érotisme se tarit et la littérature aussi...
Je pense à la mort et j'attends.
Je n'ai RIEN accompli. Mauvais pressentiments pour l'année 1955.

Planche n°2

Ces quatre filtres dominant aussi dans le corps du texte. Gombrowicz égraine, obsessionnellement, le nombre des contrats, des tirages, des traductions, des articles dans la presse, des émissions de radio, des mises en scènes de ses pièces, leur nombre, leur fréquentation. Des chiffres qui s'alignent, qui continuent, obsédants ; suivent les maladies, autre grande rubrique dans son livre des comptes : le corps souffrant, le

corps qui s'abîme, les noms des maladies qui reviennent : rhume, grippe, difficultés respiratoires, asthme, eczémas, chaude-pisse, abcès, syphilis (radicalité de ces noms qui claquent et s'accumulent), les douleurs, les symptômes, les médicaments, les effets secondaires, les degrés Celsius qui grimpent sur le thermomètre, les visites chez le médecin, les résultats des analyses, les dents qui tombent (une, deux...). Puis le filtre suivant : le sexe ; les amants, les orgasmes, notés systématiquement à partir de juin 1954¹⁷⁸ par des ronds dans la marge de droite du texte principal (planche n° 3), les passades d'un soir, les rendez-vous réguliers.

Puis le filtre suivant : l'argent. Les rentrées, les aides qu'il reçoit, les à-va-loir, les honoraires, les économies, le cours du dollar, le cours de la bourse... Des chiffres, des chiffres obsessionnels, qui quantifient, qui l'installent, l'enracinent dans le réel, qui prouvent que la machine de l'existence tourne. Le tout doublé par la ligne d'ombre qui progresse..., qui projette son contour noir, qui diffuse sa tonalité grave, de plus en plus désespérée. Combien de temps encore? Question qui revient, obsédante, l'éros pour retarder le thanatos, une logique élémentaire, désespérante dans sa trajectoire implacable, dans sa progression inéluctable.

Le lecteur est ainsi submergé par l'omniprésence du corps : 32 occurrences du mot maladie, 60 liées aux affections respiratoires : «je respire mal», «ma respiration se dégrade», «difficultés à respirer», «je respire un peu mieux» ; 33 occurrences du mot «douleur», et on pourrait continuer le compte. Du coup, le corps (et la conscience de sa décomposition) devient le grand axe autour duquel tout s'articule, contaminant de son venin le grand texte de l'œuvre gombrowiczéenne qui se recompose et se recentre autour de la thématique de la douleur, désormais centrale dans l'œuvre, et qui projette le contour de l'ultime texte que l'écrivain était en train de composer. Il s'agit selon le témoignage de sa femme d'une pièce de théâtre mettant face à face un homme et une mouche souffrante (où son obsession de toujours, celle de la souffrance **muette** des animaux devient le pivot thématique).

Ainsi loin de se limiter à la «préhistoire» du *Journal*, à son brouillon, à sa fabrique, *Kronos réoriente* le regard sur l'ensemble du corpus gombrowiczéen et

¹⁷⁸ *Kronos*, *op. cit.*, p. 161 de l'édition française.

fournit la trace visible du mécanisme créatif. Le regard sur le corpus constitué se modifie et un autre état de l'œuvre de Gombrowicz se dresse, redessinant celui qui est connu. Les notions de texte définitif et de variantes se trouvent ainsi remises en cause, invitant à relire l'ensemble du texte à la lumière de sa dynamique de production et non sous la forme figée du seul corpus canonique. Un travail comparable avait déjà été tenté par Jerzy Jarzębski¹⁷⁹ pour le corpus théâtral, lorsqu'au milieu des années quatre-vingt-dix on a retrouvé dans les archives de Rita Gombrowicz des brouillons et formes premières d'*Opérette*, encore antérieures à *Histoire*, considérée longtemps comme première mouture connue de cette pièce¹⁸⁰.

Si l'on met donc en regard les deux textes, *Kronos* et *Journal*, qui entrent du coup en résonance, ce que l'on savait déjà, éclate avec une évidence d'autant plus grande que face à ces notes brutes, dans la nudité de leur caractère factuel, sans masque aucun, tous les effets de réel patiemment construits par Gombrowicz dans le *Journal*, se déconstruisent et révèlent – s'il en était besoin encore – leur degré d'élaboration et de re-composition. L'omniprésence de l'effet produit, la certitude de parler en public, puisque la portion suivante du *Journal* devait paraître à chaud dans le numéro à venir de la revue *Kultura*, se trouve comme compensée par cette autre manifestation du moi, cette fois-ci, à l'état nu.

Extension ou correctif du *Journal* ?

Kronos peut donc être envisagé comme une extension souterraine du *Journal*, devenant ainsi presque son correctif. Et nous voilà de nouveau dans cet entre-deux, le vrai journal se trouvant dans le va-et-vient de l'un à l'autre : dans ce fameux «entre» gombrowiczéen.

Ce que tente Gombrowicz dans *Kronos* acquiert du coup sa spécificité : c'est qu'il y entreprend – contrairement au *Journal* – une sorte de renversement de la perspective. Dans le *Journal*, il s'agissait de ne pas subir l'infini du temps, de lui im-

¹⁷⁹ Voir *Natura i teatr (16 tekstów o Gombrowiczu)* [*Nature et théâtre (16 textes sur Gombrowicz)*], Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 2007.

¹⁸⁰ Dont la rédaction était contemporaine des fameuses années de Retiro, tout de suite à l'arrivée de Gombrowicz en Argentine et où celui-ci livre, sans voile, sans le déguisement métaphorique, son roman familial.

poser son propre sens, sa propre logique. Se raconter à tout prix : «Car plus rien, excepté la littérature, ne pouvait me sauver, en dehors d'elle je n'étais qu'un pitoyable excentrique, un chétif individu raté et humilié¹⁸¹.» Dans *Kronos*, nous avons à faire à une démarche rigoureusement inverse : là où il fallait conférer une cohérence à l'aléatoire, il s'agit au contraire d'exhiber cet aléatoire dans son in-cohérence, un aléatoire qui affecte toujours de la même manière son moi. Dans le *Journal*, en revanche, son utopie de la maîtrise passait par la construction à tout prix des séquences cohérentes recomposées autour des éléments piochés et sélectionnés dans la réalité quotidienne. Il s'agissait de confectonner à partir de cette banalité trop humaine des séquences signifiantes, comme dans *Cosmos* où, à partir du bric-à-brac existentiel, le narrateur construit des configurations qui miment des relations de cause à effet.

D'où l'importance dans le *Journal* de l'élément métaphorique dosé dans les ajouts qu'il a envoyés à Giedroyc lorsque celui-ci, au bout de trois ans, lui a proposé de publier les fragments du *Journal* en livre. Je vous en cite un, il y en avait douze au total :

Lundi.

Il faut absolument que je téléphone à Pla.

Pourquoi n'ai-je pas encore téléphoné à Pla?

Aujourd'hui, j'ai encore oublié de téléphoner à Pla.

Demain, avant une heure, sans faute, je vais téléphoner à Pla¹⁸².

Et ainsi encore pendant dix lignes. Un poème sur le vide absolu, sur l'arbitraire de petits faits, qui seuls brisent la monotonie des jours, instituant des repères que nous nous imposons à nous-mêmes, pour ne pas sombrer dans le non-sens. C'est un poème sur le moi et le monde, sur nos tentatives désespérées de transformer le chaos

¹⁸¹ *Journal I*, *op. cit.* p. 305. L'original polonais: *op. cit.* 271: « Bo już nic, oprócz literatury, nie mogło mnie zbawić... », *op. cit.* 263.

¹⁸² *Journal t. I*, *op. cit.* p. 300. L'original polonais: « Muszę koniecznie zatelefonować do Pla./Dlaczego jeszcze nie zatelefonowałem do Pla ?/Dziś znowu zapomniałem zadzwonić do Pla./Jutro przed pierwszą na pewno zadzwonię do Pla. » *op. cit.* 264-65.

de petits faits qui nous assaillent en un cosmos personnel.

Grâce à ce patient soin de la composition – omniprésent dans le *Journal* – et à son obsession de la totalité, Gombrowicz a fini par construire trois volumes d'un texte parfaitement maîtrisé et cohérent, une sorte de roman d'auto-formation. Autrement dit, le roman de Saint Gombrowicz comédien et martyr, pour paraphraser Sartre. Le roman d'un acteur qui joue devant nous le mystère de sa propre émergence au sens.

Je me suis remis à ce Journal – écrit-il en 1957. Je refuse que la solitude s'empare de moi, s'y promène bêtement, j'ai besoin des gens, des lecteurs... Fut-ce pour signaler que je suis là. Oui, j'ai renoncé ; aujourd'hui dans ce Journal j'ai fini par accepter tous les mensonges, les conventions, les concessions avec toutes les stylisations, à condition d'y faire passer en contrebande ne serait-ce qu'un lointain rayon, un pâle avant-goût de mon moi emprisonné¹⁸³.

Mais voilà qu'avec *Kronos* nous apprenons qu'il n'y a pas renoncé jusqu'au bout, qu'il ne s'est pas contenté que de «l'effet de la quotidienneté» patiemment reconstruit. Qu'il y a une secrète répartition : d'un côté les artifices, les stratégies et les mises en scènes de l'intime qu'il multiplie dans le *Journal*, ces fameux remparts qu'il construit autour de la citadelle de son moi imprenable. Et de l'autre *Kronos*, où il nous livre son moi désesparé, pour jouer sur les mots, un moi à l'état brut. Sans construction. Et même si, comme l'écrit Michał Paweł Markowski, «d'un point de vue générique, fonctionnel et existentiel le *Journal* et *Kronos* sont deux textes diamétralement différents¹⁸⁴», je maintiens que c'est le va-et-vient de l'un à l'autre qui délimite chez Gombrowicz l'espace de la vertigineuse entreprise de cette expérience du moi – d'un moi ici et maintenant (dans l'espace et le temps) – qu'a tenté Gombrowicz.

¹⁸³ *Journal I*, op. cit. p. 306 ; L'original polonais : «Zabrałem się do pisania tego dziennika, nie chcę, aby samotność błąkała się po mnie bez sensu, potrzebuję ludzi, czytelnika... Nie, żeby się porozumieć. Po to tylko, żeby dać znak życia ». Op. cit. p. 272.

¹⁸⁴ Michał Paweł Markowski «Mieszczactwo kontratakuję», *Tygodnik Powszechny*, 2013, nr 24, p. 36

Kronos:
The ‘Real’ Life
of Witold Gombrowicz

MICHAŁ OKŁOT

BROWN UNIVERSITY

Who could forget the story of Dante Gabriel Rossetti who, many years after his wife's death, had her grave opened and was able to savor the lugubrious sight of her hair, preserved in its cascading golden locks. Sergei Eisenstein

In the last paragraph of “Lawyer Kraykowski’s Dancer”, which opens Witold Gombrowicz’s debut collection of stories *Recollections of Adolescence* (1934), the agonized protagonist, an epileptic dancer, after having obsessively but fruitlessly pursued a certain respectable lawyer, exclaims: “I may die suddenly on the street, by a fence, and in such a case – a card must be written – they should send my body to Lawyer Kraykowski¹⁸⁵.” We do not know whether the body of the dancer was delivered to the indifferent object of his adoration. That is not the point of this in a sense Dostoyevskian story about *ressentiment*, which already contains many of the stylistic features of Gombrowicz’s later novels, for instance, narrative repetitions or peculiar rhythmical *skaz* – in a sense, verbal dance gestures, through which the author, Gombrowicz, tries to seduce the reader.

We do know, however, that Gombrowicz wanted his own body to be delivered to the reader. In one of his instructions regarding the proper way of reading his works, he urged his readers to look for the empirical and symbolic reality of the

¹⁸⁵ Witold Gombrowicz, *Bacacay*, translated by Bill Johnson, New York, Archipelago Book, 2004, p. 16.

creator hidden behind the work, as if ostensibly ignoring the latest news about the death of the Author or T.S. Eliot's call for a continual extinction and escape from personality. "When you discover the persons behind the books" – Gombrowicz wrote in the *Diary* – "when style becomes someone's personal style, when you link form to someone's experience, then much of the fog now blanketing our eyes will lift"¹⁸⁶. We might think that what was at stake here was, precisely, the *Diary*, which unveiled, behind the work, the face of the writer Gombrowicz, his essayistic and private self.

Neither "the story of the style" (Gustave Flaubert's ideal of literature), nor the story of the signature (a stylistic mark of the author's personality) explain the story hidden in Gombrowicz's text. For Gombrowicz, perverse materialist and novelist of the body, the personal essay – which delivers the private self of the creator to the audience – had to have its lining as well. He had in some way to send us his physical body, even from beyond the grave. And the intuition of those who have been reading Gombrowicz attentively has not been betrayed. Gombrowicz's body has just been delivered by his widow, Rita Gombrowicz, who has decided to release his intimate journal, consisting mostly of the bodily and material events of his life, under the telling title *Kronos*. The disquieting parallel with the ending of "Lawyer Kraykowski's Dancer" that this publishing event conjures (the deteriorating carcass sent to the unwitting recipient, in this case forty-four years after the author's death), together with the grotesque list of erotic conquests the diary contains and the animated discussion of this literary "sensation" in the press and scholarship prevent us from writing about *Kronos* with full seriousness. Let us, however, do our best to be as serious as we can.

Is dying fun?

If we are to believe the words of Rita Gombrowicz regarding the importance of *Kronos* for Gombrowicz, he treated his auto-physiological project with full seriousness. We may therefore assume that he indirectly provoked its posthumous

¹⁸⁶ Witold Gombrowicz, *Diary*, translated by Lillian Vallee, New Haven, Yale University Press, 2011, p. 425.

publication and obliged us to read it, in close connection with his artistic prose. Gombrowicz, we may be sure, was no reluctant or modest diarist, writing for the drawer, leaving publication to accident. He wanted us to read his journal many years after his death, in the full splendor of literary promotion and discussion. In a way, his calculations were similar to those of Vladimir Nabokov, who allowed us to glimpse, many years after his death, an account of the dissolution of both his writing and his body, by trusting his unfinished manuscript, *The Original of Laura (Dying is Fun)* (1977, published in 2009), not to the flames, but to a safe, and the code to his son Dmitry. This hypothesis is even more credible if we take into account Nabokov's care to leave as few traces of his creative process as possible. Thus depositing "the manuscript" – an assembly of index cards with the first drafts – of his last work, Nabokov demanded critical attention from us: the cards not only allow us to glimpse the artist's kitchen, so to speak, they also unfold into another story, a story of closure. "[E]xpunge, erase, delete, rub out, wipe out, obliterate...": the series of words (Nabokov, like Gombrowicz, was a connoisseur of catalogs) assembled on one of the index cards in the manuscript is perhaps the best conclusion to Nabokov's accomplished artistic life, and one that also shows his Manichean suspicion of the body. Certainly, dying was not fun for Gombrowicz, who was also in some sense Manichean, so he delivered the spectacle of the non-erased, non-expunged, undeleted body in its proper temporal perspective of finitude (one which Nabokov consistently tried to overcome in his art).

Yet failed works, literary leftovers, which we often read with embarrassment, usually reach us by accident. Self-conscious writers – like Nicolai Gogol, for example – even in their madness save their completed work, abandoning only embarrassing failures to the fire. Of course, in such cases the act of destruction itself becomes the work of art, one that is described and included in the collected works via the commentaries; but the *corpus delicti* disappears. In all other cases, the writers know whom they can count on, whom they can trustingly mistrust regarding the task of destroying shamefully imperfect or intimate works: widows, sons, friends/exegetes. Gombrowicz was more honest than many of his colleagues, telling his wife to "save it from the flames!" Autobiographical pornography, when contrived

as skillfully as *Kronos*, can be raised to the status of an almost tangible somatic presence, thus closing Gombrowicz's modernist corpus by engaging the experience of the body (or the corpse).

Somatic triptych

The nature of *Kronos* is (almost) strictly physiological: it is, above all else, an account of the adventures of Gombrowicz's body. Let us take a closer look at one of its passages:

This year started excellently, but since March it was horrible: angina, asthma, rheumatism, ulcers, and above all, aging. I stopped smoking. I gained weight (83 kg). At the end of the year—electrifying start of Ferdy[urke] and improvement in general. Finances: [...] income was not so bad [...] ER [erotic]: well. 28 Primavera. Miguel. Julio. Liter [ary]: big increase due to launching of Ferdy[urke] in Paris and Trans-Atlantic, Marriage, Ivona [the Princess of Burgundy] in Poland. Health: improvement: at the end of the year, but nerves still bother [me]. ? ? [single and double underlines – W.G.]¹⁸⁷

Starting in 1952, Gombrowicz summarizes each year with a separate entry, following the monthly enumerations. The entire journal, rather modest in size, has precisely the same structure as the quoted passage. The two major lists concern 1) health related events and 2) erotic encounters. The general direction of these two lists is governed by a trajectory of descent: aging (direct references to aging), deformation (pustules on various body parts, suffered in connection with various illnesses), disintegration (e.g., lists of teeth that have fallen out, and of their imperfect replacements made by a certain doctor Espiro). Then there are two lists that register the balance of material gains and losses: 3) the list related to the financial situation, and 4) the catalogue of material objects either acquired or lost (e.g., pipes,

¹⁸⁷ Witold Gombrowicz, *Kronos*, Krakow, Wydawnictwo Literackie, 2013, p. 226. The translations are mine.

a fountain pen, a teapot, a typewriting machine, clothes, an overcoat; these lists are as precise as they are scarce). Finally, there are two lists that, we can assume, directly combine art and existence, but also as translated into material gains and losses: 5) the modest catalogue of records and gramophones and 6) the list of events ascending towards gradually growing recognition (e.g., translations, publications, critical responses, contracts). We can distinguish, then, two trajectories in *Kronos*: the physiological excess and descent, and the artistic ascent. In a way, then, considering the second trajectory, it is a more cheerful work than *Cosmos* (1964), his last novel, which was composed out of the decomposition of the world and of meaning.

... and above all aging

In his essay *On Aging*, Jean Améry writes that “in aging the body becomes more and more mass and less and less energy”; “the body which has carried [the aging in their youth] and their selves, is becoming a corpus that weighs upon them and within and is itself a weight outside¹⁸⁸”. Aging is for Gombrowicz, as for Améry, precisely the experience that, alongside the question of pain, raises that of the economy of the self and of the body. The major enumerations, as well as listing illnesses and ever more frequent erotic failures (“ERO – besides myself¹⁸⁹”), also register the process of aging, rhythmically summarized with direct references: “I am thinking and death and waiting¹⁹⁰”; “old age¹⁹¹”; “above all aging¹⁹²”; “aging¹⁹³”. What is unique to Améry and Gombrowicz is their conceptualization of aging as a figure that destabilizes Western metaphysics and probes further the modernist crisis of subjectivity. In aging – as happens also in erotic excess – Gombrowicz’s “author/subject” becomes too much body; but with the obvious difference that, whereas the erotic transport/state is akin to intoxication, aging is a process of which he is painfully aware. The

¹⁸⁸ Jean Améry, *On Aging. Revolt and Resignation*, Bloomington, translated by John D. Barlow, Indiana University Press, 1994, p. 38.

¹⁸⁹ Witold Gombrowicz, *Kronos*, *op. cit.*, p. 343.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 173.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 222.

¹⁹² *Ibid.*, p. 226.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 238.

discreetly hidden subjectivity, which – to use Rainer Maria Rilke’s figure from *The Notebook of Malte Laurids Brigge* – changes faces with uncanny speed, leading us to believe we have enough of them to last us forever, now stares at the mirror to see there a mask “thin as paper¹⁹⁴”; “there are holes in it”, and then “what’s underneath emerges, the non-face”. And this is what Gombrowicz tries to quantify in *Kronos*. He appears to be what he has never tried to hide: in this sense, an autobiographical author, who presents us graphically with his body (a physiological lining), upon which he has built an essayistic and artistic construction. He does not want to separate the man who suffers from the man who creates.

... *I am finishing “Actaeon”; their fangs, they are upon him, they are biting [Actaeon] to death*
 The enumerations and names assembled in *Kronos* provide us with more precise interpretative tools for reading the artistic prose of *Pornography*, which can be regarded as one of the texts closest to *Kronos*. In the pages of *Kronos*, Gombrowicz mentions only a few works with regard to their themes (he lists many titles with reference to their translations, contracts, and honorariums). One that he does comment on in a thematic perspective is *Pornography*, to which he refers once under the alternative title *Actaeon* (as he does also in his correspondence from that period). The association with the myth of Actaeon allows us to glimpse the metaphysical foundations of his entire project. In the *Diary*, we find him looking at a statue of “marble Actaeon who, having seen Diana naked a moment earlier now fled... but his own dogs were after him, bearing their teeth, their fangs, they are upon him, they are biting him to death¹⁹⁵”. This is the plot of the myth. If we take this clue at face value, the metaphysical *fabula* of *Pornography* would be a peeping at nature, personified by the goddess Diana, with all of its consequences. Witold and Fryderyk, characters from the novel, are in a way incarnations of the young man from Schiller’s poem “The Veiled Statue at Saïs” who, consumed by the desire to unveil the statue of Isis (Diana – Nature), breaks into the temple at night and decides to

¹⁹⁴ Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, translated by Burton Pike, London, Penguin Classics, 2009, p. 4.

¹⁹⁵ Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 619.

tear away the veil, only to die of sorrow without saying a word about what he saw. Commentators, including Pierre Hadot¹⁹⁶, have associated the poem with Nietzsche quoting Schiller's poem "Kassandra": "For error is the life, we live. And, oh, our knowledge is but death¹⁹⁷." Gombrowicz, then, twists the old problem and translates it into the tragedy of aging he is simultaneously recording in *Kronos*: the act of peeping at nature, which appears to be at best indifferent, naked in its factual passivity of sheer existence, is translated into the collective voyeurism of the aged men who see themselves in one another's expressionless faces; together they are leering at the adolescents, but the adolescents (nature) stare back at them indifferently. The result, as in the Greek original, is a massacre: in *Pornography* we end up with four corpses: two old men, one old woman, and the young boy (nature).

The question of aging returns in the *Diary* in relation the question of nature in the background – or rather a peculiar *nature morte* –, absent from the dramatized version of the question in *Pornography* and from the enumerations of *Kronos*. A traveler, "Witold Gombrowicz" of the *Diary* writes, goes to the beach, eats, sleeps, and reads (one of his readings is Simone Weil's *La Pesanteur et la grâce*; the title is not insignificant here). The descriptions of nature in these notes are striking. Against the backdrop of an immobilized, remote, indifferent nature, Gombrowicz distinguishes flocks of seagulls, whose trajectory of flight he observes for hours. This brings him the first epiphany: "the unity of chaos in flight", which in turn provokes a fit of unexplained anxiety. "Gombrowicz" of the *Diary* returns to the empty house, eats a cold supper, and reflects on the incident experienced in the midst of the still life-like landscape, opening onto an explicit commentary on aging. "My gradual departure from nature and also from people in recent years, the process of getting older makes these spiritual states more and more terrifying", he reflects, and then arrives at the conclusion discussed above in reference to Améry's essay and Rilke's *Malte*:

¹⁹⁶ Pierre Hadot, *The Veil of Isis. An Essay on the History of the Idea of Nature*, translated by Michael Hase, Cambridge, Harvard University Press, 2008, p. 270–271.

¹⁹⁷ Schiller's *Poems and Ballads*, trans. Lord Edward Lytton, London, George Rutledge and Sons, 1887, p. 100.

Man's life becomes, with time, a steel trap. At the beginning, softness and flexibility, this is easy to wade into, but now the soft palm of life becomes ironclad, the unrelenting coldness of metal and the horrifying cruelty of hardening arteries. [...] I never took it seriously as I was convinced that I would become someone else, capable of handling the situation in its growing horror. I did not prepare any feelings for this time of my existence, believing that they would arise in me by themselves, at the right moment. [...] This awareness: that I have already become myself. I already am. Witold Gombrowicz, these two words, which I carried on myself, are now accomplished. I am. I am too much [...]. Amid this indelination, changeability, fluidity, under the ungraspable sky I am made, finished, delineated... I am and I am so much that this casts me beyond the limits of nature¹⁹⁸.

This brings us back to *Malte's* incautious mask-owner, who neglected to cultivate at least one face that might carry him through life after forty. But “Gombrowicz” of the *Diary* realizes his finitude through the encounter with indifferent nature (interestingly, Gombrowicz mentions in *Kronos* another passage from the *Diary* that relates an encounter with nature: the famous “roaring cows” episode). There are no landscapes in the background in *Kronos*; nature makes its presence felt through the meticulously registered physiological process of decomposition.

The pain in my liver has begun to fade, but something like a pain in my heart has begun to emerge...; Stop the machine of pain!

Aging is, so to speak, a natural theme of the intimate journal; but, as we have established, it is important to retrace this theme, for it is dramatized in *Pornography*. The corpse of *Kronos* enters the corpus. Large portions of *Kronos's* enumerations concern strictly literary matters (mostly of which are quantifiable, such as contracts and honorariums). The Gombrowicz of *Kronos*, applying the poetics of an accoun-

¹⁹⁸ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 210-211.

ting balance sheet and the Rabelaisian series of bodily excess, rarely refers to themes or motifs from elsewhere in his work. With one exception: we find in *Kronos* references to the theme of pain, or rather pure pain¹⁹⁹, which preoccupied him in the fifties and sixties. An account of *Kronos* should not overlook this theme, for pain is precisely a figure through which we can grasp this disquieting book.

Indeed, while there is clearly a conceptual connection to be made between aging in *Kronos* and aging in *Pornography*, pain is introduced explicitly and as a literary theme in the former. In the course of *Kronos*, Gombrowicz explicitly refers to three of his fictional efforts to capture pure pain in his *Diary* and in *Pornography*: twice he mentions the story about pain inserted into the *Diary*, to which he refers as “a novella about the burned daughter²⁰⁰”, or in another place, “a *cuento* about the burned daughter²⁰¹”; then, he mentions a conversation with a friend in a small café on the subject of animal pain, which we can relate to reflection on pain and to another “novella” about pain – a suffering dog – also included in the *Diary*; and finally, he mentions a famous scene from *Pornography* – its nerve, to use Nabokov’s expression –: “the scene on the island²⁰²”, in which two young characters torture and kill a worm, whose agony, co-experienced by Fryderyk and Witold through an act of sympathetic witnessing, becomes a figure of Schopenhauerian epiphany of the world as all-embracing pain.

The indifferent *doloric* series of *Kronos* enter literature as unsaid, and beyond the grasp of the symbolic. One can argue that literature, according to Gombrowicz, emerges precisely from this representational impossibility, and from the tension caused by pain, which is, as in Schopenhauer, the thing in itself, but at the same time it hurts; especially, if seen from the perspective of the body with no possibility of transcendent signification. Gombrowicz’s suffering subject is suspended in

¹⁹⁹ For a more exhaustive discussion of the question of pain in Gombrowicz’s works, see Michał Okłot, *Phantasms of Matter in Gogol (and Gombrowicz)*, Champaign-London, Dalkey Archive Press, 2009, p. 314–340, and Michał Okłot, “Gombrowicz’s *Kronos*: Pornography of Aging” in *Slavonica*, vol. 19, No. 2, October 2013, p. 105–127.

²⁰⁰ Witold Gombrowicz, *Kronos*, *op. cit.*, p. 243.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 244.

²⁰² *Ibid.*, p. 199.

the zone of intermediacy. In *Kronos*, pain shows an autobiography defined and defied by the body: since the language of the journal stays in the vestibule of his creative register, we can observe both a dissolution and a set of practices through which Gombrowicz tries to fashion himself in resistance to the trajectory of bodily decline. In *Kronos*, the body, which is subjected to the process of aging and pain, stays crushingly present, to use Améry's figure of thought. Thus, we may read this autobiographical pornography as a wound; we may experience it through the experience of the writer's body. *Kronos* as pornography attunes the reader to reading, which must be an erotic affair, and hurt at the same time.

Catalogo è questo delle belle: ...and that one in barn shoes...

But here is the trick: only the events of the author's last seventeen years were recorded as they happened; the earlier years 1922-1952 are reconstructed, recreated from memory. The earlier years (especially the prewar period) contain the most excessive enumerations of sexual encounters, often constructed in a similar way to the fictional catalogues of Gombrowicz's novels. They constitute a peculiar introduction to a book on aging. In one such Rabelaisian catalog Gombrowicz conjured up to cover the years 1938 and 1939:

1938

April (perhaps), after return from Italy, discussions and that whore, when they were shouting: "Marshal, lead us on to Kowno".

Then, things got entangled: Some game of constellations?

-- Jadzka—Franek.—

Then: 1. A maid from Zaborow.

2. A maid of Gelbardowa, found = (shoe hills), a waitress from Zodiak (together with Stasio P.)—(summer).

1939

3. O'Brien de Lassy (summer).

1939

4. A friend of Jadzka (a dinner)—(summer).

1939

5, 6. 2 whores from *Mokotowska Street*, C. from *Zodiak*.

9 whores.

7. A dancer from *Wilno* (summer). The friend of *Brezas* and *Boy* (summer).

8. (J. *Wilerowna*.) A whore with gonorrhoea.

9. A virgin.

Besides: c. from *Praga*, *Franek*, dz. in the movie theatre, most likely, *Narbutt's* daughter.

1939

And that one with legs in barn shoes²⁰³.

This is a reconstruction put together in the fifties, while Gombrowicz is thinking of *Pornography*, the first major continuation of his debut novel *Ferdydurke* (1937). Of course, there is no reason not to believe in the occurrence of the empirical events reflected in this peculiar catalogue, which opens with a Polish nationalist slogan that dates back to the time of a diplomatic conflict with Lithuania, and mounts to an agricultural Mozartian crescendo. But we should keep in mind that these intimate enumerations–revelations were not innocent, matter-of-fact recordings of empirical life events. They should be read rather as a grotesque transformation of his memories. In an interview given to Dominique de Roux in the 1960s, Gombrowicz, characterizing the “poetics” of *Ferdydurke*, said that his “words were soon whirled away in a violent dance, they took the bit between their teeth and galloped towards a grotesque lunacy with such speed that [he] had to rewrite the first part of the book in order to give it the same grotesque intensity²⁰⁴”. We can say almost the same about the entries from the years 1922–1939. Later entries, which he wrote

²⁰³ Witold Gombrowicz, *Kronos*, *op. cit.*, p. 45–46. The reference is to *gumienne*, shoes – often made of rubber – worn for farm work; even in the realities of the Polish countryside, it produces a comic effect. In this particular context, they might gesture at the peasant girls of Don Giovanni’s famous catalogue from Mozart’s opera (“*V’han fra queste contadine*”).

²⁰⁴ Witold Gombrowicz, *A Kind of Testament*, translated from French by Alistair Hamilton, London, Calder and Boyars, 1973, p. 34.

more or less regularly, month by month, contain less stylization. The artistically summarized erotic years 1922-1939 prepare a contrast to the more matter-of-fact registration of the process of aging – giving us a complete poem. But again the rule of construction is similar. This time the dominating series is the more hidden enumeration of diseases, which forms another image of the body. The monstrosity of non-procreative vitality is rhymed with the monstrosity of bodily inertia. To prevent this construction from falling apart there is Gombrowicz's effort of vertical transcendence without metaphysical transcendence (*dies transzendentzlose Transzendieren*, to use Ernst Bloch's concept), which in his case meant growing fame and recognition as a writer: literary greatness, in short.

Practicing life: reading *Gravity and Grace*

So we contemplate this uncomfortable gift, Gombrowicz's body, not knowing exactly what to do with it. What is more, Gombrowicz is not appearing to the Polish nation in a sanctified Paulinian *soma*, which contains a divine trace, *paraclete*, or is at least redeemable. Such was the case of one of his more fortunate and vital colleagues, the poet Czeslaw Miłosz, who kept appearing to the Poles before his death in a dignified pose, with a dignified beard and an elegant walking stick, in all imaginable places, from national television to the balcony of his Krakow apartment. Gombrowicz appears to the Poles in the flesh, the teleology of which contains more possibilities of corruption than of growth and resurrection. What is more, he appears posthumously. Miłosz, a faithful student of Christian mystics, in the first verse of his penultimate book of poetry, *Second Space*, exclaimed: "How spacious the heavenly halls are!" Yes, he will later, in the Orphic manner, turn to the earthly and sensual side of religious experience, but it will be already from the heavenly perspective. His body, therefore, has nothing to do with us. In order to foreclose the possibility of earthly posthumous existence in the flesh, Miłosz has even made sure that his correspondence, especially that written in the 1940s and 1950s, which opens interpretative ambiguities and unnecessarily distorts his carefully constructed statue, was published and commented on by himself, avoiding the potential misinterpretations that might disturb his astral journey. For us, he remains as an idea, as

his work, and as the aforementioned statue. The Gombrowicz of *Kronos*, unlike , stands in front us smelling, covered with pustules, like Lazarus, like Holbein's corpse of Christ that so disturbed Prince Myshkin, or like D.H. Lawrence's "The Man who Died". The situation is quite embarrassing: Gombrowicz is trying to laugh but the decomposed lips resist, and shape into some infernal grimace; scholars lower their eyes and look away to the screens of the computers on which they will write their critical responses to the literary sensation.

However, the balance sheets of *Kronos* show that Gombrowicz also cultivated very meticulously the growth of fame, prestige, and recognition, as if trying to outbalance the desolation of his body. Still, the body – in its pain and disintegration – was becoming ever more conspicuous. Gombrowicz was building his fame alongside his body, to finally achieve it solely *in* the body; or perhaps it was a rather bitter, more honest, conclusion: that what matters is the body after all. This tension is reflected in the *Diary*, which addresses the question of greatness (and of its recognition). In the *Diary*, the question of greatness is brought about, as if following the precise order of themes in *Kronos*, by a reflection on aging. Gombrowicz's adventures among the seagulls and perfect trajectories of their flight are followed by his reading of Simone Weil, and by an observation of bodily excess.

This epiphany of the aging body after forty is followed by the answer: the reflection on Weil's *Gravity and Grace* – another possible title of this section of the *Diary* – and on Weil's ability to "arrange herself internally", to create a "pure fiction" of God, to make "dying easier" (which also reminds us of Améry's, perhaps less sympathetic, reflection on her life). So is the state of "grace" awaiting us after all? Well, not exactly. The image of seagulls is followed by the oft-quoted image of the beach with its impotent multitude of non-arousing, inert, overgrown bodies:

Bodies, bodies, bodies [...] a multitude of bodies, the great sensuality of beaches, yet as always, undercut, defeated [...] This nakedness stops being a phenomenon that dissolves in its excess [...] Impotence overwhelms the beach, beauty, grace, charm [...] This impotence debilitated even me and I returned home without the least spark, powerless.

Ah, my novel [Actaeon/Pornography] is on the table and again, I will have to exert myself to inject a little brilliance into a scene that is like wet powder and won't ignite²⁰⁵.

If not grace – then perhaps gravity? The excess of bodily expansion in *Pornography* (as we recall: two young, harmonious bodies, surrounded by deformed, aging bodies to which they are indifferent) corresponds with the description of the beach in Mar del Plata. Amidst this excess, the novel, *Actaeon*, emerges, further objectifying this experience; and all these themes are compartmentalized in *Kronos*, proving that internal organization is yet another fiction, and does not make dying easier, or “fun”, to use Nabokov’s qualification for dying.

The next image brings a material object, the teapot (incidentally, the purchase of a teapot is also registered in *Kronos*), which provokes yet further reflection on aging as a condition of being too much in the body. “I looked at the teapot and knew that this and other teapots will be more horrifying to me as time passes, just like everything around me”, Gombrowicz writes:

I have enough awareness to drink this goblet of poison to its dregs, but not enough sublimity to rise above it. Death throes in a crushing underground await me, agony without a single ray of light. To tear myself away from myself... but how, I ask. The issue is not in the least one of believing in God, but of falling in love with God. Weil is not a ‘believer’, she is in love. To me, in my life, God was never necessary, not for five minutes, from earliest childhood I was self-sufficient. Therefore, if now ‘fell in love’ (bypassing my general inability to love), it would be under pressure of that heavy vault, which is lowering itself upon me. It would be a shout, torn out in torment, and so, invalid. Fall in love with someone because one can no longer stand oneself? This is forced love²⁰⁶.

²⁰⁵ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 212.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 213.

Gombrowicz could not accept his life as a part of a well ordered whole, and this non-stoic acknowledgment is reaffirmed in the series of *Kronos*. How to tear oneself from oneself in the face of universal failure? *Kronos* shows clearly that the answer should not leave the territory of our own body, neither in the direction of transcendent perspective nor in that of another utopia of internal organization. In aging, when we have less and less love for ourselves, Gombrowicz can offer only a possibility of vertical transcendence without transcendence – a possibility which he defines perhaps more narrowly than Ernst Bloch, who learned from Voltaire that old age was winter for the ignorant, but harvest and winepress for the learned (“für Unwissende, sagte Voltaire, sei das Alter wie der Winter, für Gelehrte sei es Weinlese und Kelter²⁰⁷”). We are sentenced to ourselves, and need to be self-sufficient, even if the excess of body overflows its limits, passing from potency to impotency, from erotic excess to an excess of mass and gravity, as Améry would say. Weil was spared from this spectacle by dissolving in love for God. But how does one escape from oneself, when one’s self gets closer and closer to indifferent nature and its inertia? “Is it possible for a man to be incapable of extracting from himself the capacity to deal with what awaits for him?” Gombrowicz asks, and then answers: “To find in one’s own way the higher reasons for existence and death. To create one’s own greatness.²⁰⁸” Gombrowicz, the “materialist”, sees his liberation in the creation of greatness, subjecting himself to the strictest ascetic exercises, understood as consistent self-fashioning, self-forming. The ascending order of the enumerated events associated with building his literary reputation in *Kronos* shows this tremendous effort and discipline. Reading *Kronos*, then, with its two opposite trajectories, allows us to see his literary construction (which provoked accusations of arrogance) as an ascetic practice with existential meaning in the background. The quest for greatness is one response to dissolution of body amidst still life (*nature morte*) with teapot; a seagull might be a way out, the arabesque of the trajectory of its flight, but even that would depend on recognition by the reader.

²⁰⁷ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, p. 41.

²⁰⁸ Witold Gombrowicz, *Diary, op. cit.*, p. 214.

The co-occurrence of carnal events with the ascetic discipline of building greatness in Argentinian exile, as registered in *Kronos*, places Gombrowicz in a more general anthropological perspective like that of Peter Sloterdijk, who sees humanity as an uninterrupted process of cultivating the practicing life, with its paradigmatic model provided by the early Desert Fathers of the Church²⁰⁹. Gombrowicz understood, as is so vividly documented in *Kronos*, that we are condemned to an uninterrupted labor of self-fashioning (and that would be the most intimate and personal dimension of his aesthetic theory of form, and the anthropology based on it). Gombrowicz, in his atheism, to use Sloterdijk's argument, distrusted ideas of humanity and religion dependent on overvaluation of metaphysical opinions – such as, for instance, God, soul, truth – but tried to face up, in his own way, to the fact that we are condemned to practice life in an uninterrupted self-fashioning. This is the lesson he learned from Weil's constructive critique of the transcendental project and its illusion. Nevertheless, Weil fascinated him precisely in her discipline of love of God, which provided Gombrowicz with a model for an equally disciplined practice of self-love, leading to vertical transcendence.

Unlike many of his fellow modernists writers (or perhaps it is a matter of emphasis) Gombrowicz is, we can say, more honest, including precisely *Kronos* – finite time – into his corpus. And thanks to his anxiety about being misinterpreted and his tendencies toward didacticism – side-effects of his traumatic existence at the margin of Western European culture – we can now read this document: a pornographic, compartmentalized exhibit of the naturalistic and temporal lining of his entire project; some sort of fragmentation and dissolution laid bare, without the alluring lie of symbolism, or any sort of spiritualism, with their promise of transcendence. In *Kronos*, Gombrowicz catalogues the ingredients that he will later assemble in the allegorical works of art.

The carnal revelations may also, then, smuggle some message attached to the decomposing body: we are all condemned to practicing life, and Gombrowicz, as he appeared in *Kronos*, was one of the great ascetics of twentieth-century lite-

²⁰⁹ Peter Sloterdijk, *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009.

rature; not free from temptations, which he, like Flaubert's St. Anthony, managed to turn into a fantastic discourse of the body in his literature. So perhaps now he is delivering to us not just his corpse – that will be torn apart in the second round, after the first one lost with Diana, by the reader looking for a literary sensation – but also a label, which seems to reaffirm the inseparability of life and literature after all.

There is no reason not to believe the legend that Dante Gabriel Rossetti found in the grave of Elizabeth Siddal more than just the worm-eaten manuscript.

Witold Gombrowicz ou la quête périlleuse de soi

MAREK TOMASZEWSKI

INALCO, PARIS

Bien avant Michał Paweł Markowski²¹⁰, les exégètes de l'œuvre de Gombrowicz ont remarqué que le sentiment de la perte, caractéristique de «l'humeur noire», ne se rattache point à un événement particulier de l'existence de l'écrivain, mais que le rapport essentiel de l'individu gombrowiczéen au monde se conjugue au départ sur le mode du «non-retour» mélancolique. Celui-ci est d'ailleurs moins subi que recherché, voire résolument accueilli. «L'humeur mélancolique s'impose comme le moteur de la création artistique», observe Julia Kristeva²¹¹. Ceci dit, Markowski insiste surtout sur le côté chaotique, insolite (aux sens freudien et heideggerien) de la personnalité de Gombrowicz, empruntant ainsi, et consolidant à sa manière, la voie précédemment tracée par Maria Janion²¹².

Au-delà de l'océan, dépossédé jusqu'aux souvenirs qui s'estompent et se

²¹⁰ Michał Paweł Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura* [*Le Courant noir*], Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004.

²¹¹ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard (Folio), 1987, p. 111.

²¹² Michał Paweł Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, op. cit., p. 21. À ce propos, voir Maria Janion, «Forma Gotycka Gombrowicza» [La forme gothique de Gombrowicz], *Twórczość* no 2, 1975, p. 50-76 ; Maria Janion, «Ciemna młodość Gombrowicza» [La sombre jeunesse de Gombrowicz], *Twórczość* no 4, 1980, p. 78-105.

décomposent, l'artiste en rupture avec son propre passé affronte d'une part la luxurieuse sensualité du Sud qui régénère son corps et, d'autre part, l'abîme existentiel (les ténèbres métaphysiques) qui interroge son âme. Ces deux axes d'expérimentations l'encouragent à mener de front le projet d'un questionnement universel susceptible de conférer un sens à un monde sans Dieu. Dans cette perspective, la vie de l'homme à vocation artistique file sa trajectoire en perpétuel devenir. À l'instar de Sören Kierkegaard, Witold Gombrowicz découvre une pensée qui refuse toute abstraction et se voue à la recherche du concret et du charnel. D'où le concept d'«éternel débutant» forgé à son propos par Janusz Margański, lequel débutant s'acharne à préserver la cohérence de soi ne serait-ce qu'au prix d'une singulière pathologie²¹³. La vie ainsi entendue est en effet fluidité, mouvement ; elle devient la création ininterrompue de soi-même qui engage pleinement la subjectivité du sujet narrateur. Selon Markowski, qui a souvent recours aux instruments psychanalytiques (lacaniens), Gombrowicz obscur, confus, balbutiant, énigmatique, se trouve par moments aux prises avec le non-sens, l'anarchie, le côté dévié, opaque du monde. Il ne s'agit plus alors du noir de la perte mais du noir du *cosmos* déconcertant qui s'abat sur nous, nous envahit à part entière, tout en générant l'irrationnel, l'insolite, l'ineffable, voire le démoniaque (notons que les mots « cosmos » et « univers » ont une récurrence étonnante dans le *Journal*). À la fin de cet article, j'évoquerai l'impact incontournable du dernier roman de Gombrowicz qui a précisément pour titre *Cosmos*.

Par-delà les expériences et les stratégies agonistiques du monde, poursuivies dans les textes polémiques, magistralement décrites par Dominique Garand²¹⁴, se réalise donc une courageuse fuite «vers soi» (Małgorzata Smorağ-Goldberg), autant sur le plan biographique que sur celui de la fiction²¹⁵. On pourrait dire que la stratégie littéraire de Gombrowicz a recours à deux types d'armes : d'une part les armes de jet – projectile envoyé à petite distance pour satisfaire son goût pour la

²¹³ Voir Janusz Margański, *Wieczny debiutant [L'Éternel débutant]*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001, p. 120.

²¹⁴ Dominique Garand, *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz*, Montréal, Éd. Liber, 2003.

²¹⁵ Małgorzata Smorağ-Goldberg, « L'exil ou la fuite vers soi », *Gombrowicz une gueule de classique ?*, Paris, Institut d'Études Slaves, 2007, p. 83-92.

polémique, faire la promotion de son œuvre ou bien pour mieux cerner sa propre trajectoire biographique, voire définir ses choix esthétiques (le *Journal*, *Souvenirs de Pologne*, les textes journalistiques, *Kronos*), d'autre part les armes de traits qui envoient un projectile à grande distance par le truchement de la fiction, une sorte de missile en prose à portée universelle (les romans, les pièces de théâtre, et toujours le *Journal* – œuvre artistique à part entière). La quête du style associée à la quête métaphysique s'exprimant ainsi sur ces deux registres stratégiques peut se révéler effrayante en dépit de nombreuses lectures de grands philosophes, lesquelles, manifestement, ne sont pas à même d'apporter au scrutateur de l'univers la bénéfique consolation. Cette vulnérabilité extrême de l'artiste de la plume est perceptible à travers ses récits, ses pièces de théâtre et surtout son *Journal*. À cela s'ajoute le questionnement sur la douleur des animaux et des humains qui permet à Gombrowicz d'atteindre les véritables profondeurs de la pensée existentialiste. Vue sous cet angle, l'œuvre de l'auteur de *Cosmos* et de *Pornographie*, libérée de la contrainte stérile de l'approche structuraliste, permet de prendre en compte les hésitations, les incertitudes et les atermoiements de celui qui poursuit, tout au long de ses écrits, sa quête de l'innommable, du confus et du scandaleux en dévoilant certaines choses et en en dissimulant d'autres. Comment mesurer l'effroi de celui qui se débat avec l'indicible, avec l'Animal? Comment définir le rapport entre l'esquive implicite et l'évocation directe de sujets scabreux?

Quand on se propose d'interroger la prose de Gombrowicz sous le signe de la consternation, du flottement et de l'anxiété, en établissant, dans la mesure du possible, une relation intertextuelle entre la partie avouée, reconnue, acclamée de son œuvre et cette autre partie, sortie récemment de l'ombre, laquelle se situe en marge de son travail d'écrivain *stricto sensu*, force est de recourir au concept du «dessin d'une biographie à chaud» formulé par Jerzy Jarzębski dans sa postface à l'édition polonaise de *Kronos*, ce «journal au carré» qui constitue «l'œuvre de la vie» dans le sens que lui assigne son préfacier français Yann Moix²¹⁶. Une lecture attentive des deux journaux (journal public diffusé sous forme de feuilleton mensuel, d'une

²¹⁶ Witold Gombrowicz, *Kronos*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013, p. 422 ; Witold Gombrowicz, *Kronos*, traduit par Małgorzata-Smorąg-Goldberg, Paris, Stock (La cosmopolite), 2016, p. 7.

part, et son complément intime, caché, dans lequel l'auteur se multiplie, se met à nu face à lui-même, d'autre part), démontre clairement que les notes fragmentaires de *Kronos* offrent le laboratoire clandestin non seulement de l'écume des jours de l'homme-écrivain, mais également d'une œuvre en train de se faire. Coulisserie confidentielle d'un laborieux atelier de fabrication, cette biographie à chaud qui est «la vie à l'œuvre» (Yann Moix), séduit par sa lecture et corrobore de manière significative son équivalent littéraire construit à froid et saupoudré de fiction. Contrairement au *Journal*, *Kronos*, volet souterrain de ce dernier, dévoile l'obsession des calendriers et des chiffres qui témoigne d'une aporie grandissante face à l'écoulement exaspérant du temps.

Un pas a donc été franchi dans l'accès à la secrète et clandestine intimité de l'auteur et nous sommes apparemment mieux armés à présent pour scruter les «vides» au sein de ses autocommentaires (et pourquoi pas à travers le langage de ses protagonistes?) dans l'espoir de découvrir toutes ces choses mystérieuses dont lui-même ne parle guère, mais qui pourtant sont latentes dans le texte. Saurons-nous tirer parti de cette nouvelle donne? Sans préjuger du résultat, on peut toujours essayer de toucher le fond obscur de l'émotion et de progresser dans l'identification de l'inavouable et du vulnérable. Tout cela pour définir, en empruntant la formule de l'artiste belge Luc Tuysmans, comment le médium artistique est porteur d'une inquiétude : «On sent qu'il se passe quelque chose, sans savoir précisément quoi²¹⁷.»

À ce titre on observe que le *Journal* comporte déjà quelques silences voulus et somme toute éloquentes : «Une tragédie. J'ai déambulé sous la pluie...²¹⁸», «Un nouvel obstacle s'est dressé entre mon passé et moi²¹⁹.» Sur ce plan, *Kronos* affine encore la technique : «Glaires abondantes. Grand vide», «Étrangement, je m'habitue au suicide²²⁰.» Une conscience de la décomposition des repères habituels, ainsi que le brouillage du temps et de l'espace, accompagnent cette progression de la ligne

²¹⁷ Programme de l'Exposition au laM : exposition de Luc Tuysmans présentée du 30 septembre 2016 au 8 janvier 2017 (Lille Métropole Musée d'Art Moderne, d'Art Contemporain et d'Art Brut, à Villeneuve d'Ascq).

²¹⁸ Witold Gombrowicz, *Journal, tome I*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 1995, p.153.

²¹⁹ Witold Gombrowicz, *Journal, tome II*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 1995, p. 583.

²²⁰ Witold Gombrowicz, *Kronos, op. cit.*, p. 269, 302.

d'ombre. En témoignent les petites notations «dramatiques» esquissées par l'auteur qui se réfugie dans la litote. On assiste souvent à l'emploi de cette qualité d'expression qui suggère plus qu'elle ne dit en avouant la modestie ou la pudeur du conteur qui, enfermé dans son corps souffrant, renonce à développer davantage le récit de ses douleurs et de ses malchances. Dans cette catégorie, on peut sans doute ranger aussi le commentaire elliptique portant le titre «Attaque et mariage»²²¹.

Mais il existe également des aveux qui démontrent la pérennité de certaines angoisses qui reviennent en boucle sous une forme à peine modifiée. Pour cela, nous devons remonter aux *Souvenirs de Pologne* et plus exactement à la nuit où le gros chien éveilla le jeune Witold, le paralysant de terreur et lui faisant imaginer qu'une réalité terrifiante se cachait derrière lui : «Je passai ainsi plusieurs jours et plusieurs nuits sur le seuil d'une terrible initiation, mais sans parvenir à lever le voile²²².» Cette expérience qui fut inspirée par le témoignage de l'évêque de Sandomierz prétendument visité par le Malin (scène qui lui a été racontée lorsqu'il était enfant) révéla au jeune homme la puissance des significations cachées et du langage sibyllin forgé dans l'ombre d'une énigme redoutable. Il en résulte que l'image d'un lourd chien diabolique dont on a du mal à se débarrasser hante plus tard l'imagination de Gombrowicz. Nous savons que tout ce qui tient au rêve, fût-il le plus angoissant, l'excite particulièrement. Ainsi, en 1958, au moment où il commence à voir sa propre image émerger du temps, une fois sorti de l'allée d'eucalyptus, noyé dans le néant de la nuit, il se sent étranger au monde humain : «Je rentrais sans savoir que quelque part, près de moi, était tapi un chien affreux, prêt à me sauter à la gorge, à m'acculer contre le mur... Mais c'est assez. Pour le moment²²³.»

Même si dans ce fragment l'essentiel est tu, nous sommes en mesure d'imaginer l'effarement extrême et le désarroi provoqués par cette étrange rencontre. Les remparts psychologiques se désagrègent lentement pour céder la place au véritable effroi existentiel. Plus tard, le promeneur solitaire y fait également référence suite à une excursion aux environs de Piriapolis en 1962, lorsque, «cerné par

²²¹ Witold Gombrowicz, *Journal*, tome I, op. cit., p. 583.

²²² Witold Gombrowicz, *Souvenirs de Pologne*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 2003, p. 73-75.

²²³ Witold Gombrowicz, *Journal*, tome I, op. cit., p. 529.

la Plaisanterie», après ses balbutiements de la nuit blanche, il a hâte «d'apercevoir enfin la bête qui muse et flâne parmi les arbres [...]. Allons, monstre, montre-toi ! Qu'est-ce qu'il y a ? Que me veux-tu ? Sors ! Vide²²⁴».

En dépit de la force de telles images durablement ancrées dans l'inconscient de l'écrivain, force est de constater que le véritable drame gombrowiczéen se joue souvent au contact de l'énormité, de la démesure des eaux. Ce sont, par exemple, les inquiétudes de Mar del Plata ou celles du delta du Rio Parana : «L'eau anonyme, immense. Nous voguons²²⁵.» Rien n'est en train de se passer et pourtant la corde vibrante est prête à se rompre. Un cri retentit. Quelque chose s'est brisé, mais quoi ? Une certaine étrangeté ressentie à l'égard de soi-même, un égarement réel, une tragique claustration augmentée par l'expérience du gouffre ?

Il en est de même lorsqu'en pleine mer, au sein des eaux noires, a lieu, au nord-est des Canaries, la rencontre du Federico de 1963 avec le Chrobry de 1939. Autant dans *Kronos* il est question des adieux, des affaires, des 250 dollars volés, autant dans son *Journal Paris-Berlin 1963* («Mes notes de voyage») Gombrowicz découvre avec terreur le lien qui existe entre l'espace et le temps : «[...] c'est là un espace sans limites qui a nom Mort. Passons²²⁶.» Phrases toujours laconiques, s'il en est, mais pertinentes. Car à travers le bourdonnant tourbillon océanique, l'auteur vit une terrible crise identitaire. Dès lors, les catégories du temps et de l'espace s'interpénètrent sans cesse. L'auteur du *Journal* se demande si dans cette mouvance sans limites il n'est lui-même qu'un simple bredouillement du chaos. Certes, les prémonitions de cette crise étaient déjà présentes à d'autres moments, lors de sa remontée du fleuve Parana, par exemple, où il perdait déjà ses repères en se redécouvrant douloureusement dans un vaste néant : «Géographie. Où suis-je ?²²⁷» Cette séquence fait d'ailleurs écho à sa relation à la maison inhabitée des Pueyrredon qui a éveillé en lui des sensations de peur, de détresse et de désespoir provoquant la douleur subite qui l'empêcha même un moment de converser avec son ami Karol Swiczew-

²²⁴ Witold Gombrowicz, *Journal*, tome II, op. cit., p. 255.

²²⁵ Witold Gombrowicz, *Journal*, tome I, op. cit., p. 435.

²²⁶ Witold Gombrowicz, *Journal*, tome II, op. cit., p. 325.

²²⁷ Witold Gombrowicz, *Journal*, tome I, op. cit., p. 427.

ski : «[...] quelque part, à la lisière de mon être, éclatent un cri, un tumulte, une panique effroyable²²⁸.» Surgit alors une série de questions : Où est ma place? Que dois-je faire? Où demeurer? L'égarément dans l'espace accentue la consternation et l'embarras dus à l'aliénation, à la dissolution redoutable du moi. Le syndrome de l'éternel exilé se décline dans les dernières années de sa vie sur un mode répétitif.

C'est alors qu'intervient la réalisation d'un projet artistique bien téméraire, celui de *Cosmos*. On a alors l'impression que l'imbrication de la biographie et de l'activité artistique atteint son point culminant. À ceci près que l'art n'apporte point de consolation, mais précipite l'artiste dans la peur et dans l'incertitude grandissante, dans un état fébrile qui n'a pas grand-chose à voir avec de la sérénité. Il en est ainsi parce qu'au dire du narrateur, l'art est «une entreprise tragique²²⁹», de même que la littérature est «une dame de mœurs sévères [...] marquée du sceau de la vie aiguë²³⁰». Comment préserver l'identité face au chaos de l'aliénation ? A la crise identitaire s'ajoute bientôt la crise spirituelle et charnelle. On assiste alors à la jonction, la concomitance de l'éruption foudroyante de l'érotisme et de la quête métaphysique, celle de la formation de la réalité : «[...] la distance entre l'esprit et le corps ne cesse de diminuer, ces deux mondes se pénètrent, se confondent²³¹.» Cependant l'équilibre est difficile à maintenir et les moments de lucidité sont générateurs d'affolement et d'anxiété insupportables. Le malaise organique déclenche un état de désir amoureux permanent : «[...] approche-toi le plus possible des sources de ta honte !²³²», tandis que l'univers de l'homme-artiste est soumis à une perpétuelle récréation face à sa solitude dans le cosmos, solitude qui le frappe de stupéfaction et d'épouvante. Une fois le ciel et la stabilité détruits, une poussée audacieuse vers l'avant semble être la seule réponse valable. Déjà *Le Mariage* était une tentative de créer une réalité susceptible de restaurer le passé selon le principe de la magie humaine (non divine)²³³. Comme l'a bien dit Yann Moix, Gombrowicz «a choisi

²²⁸ *Ibid.*, p. 240.

²²⁹ Witold Gombrowicz, *Journal, tome II, op. cit.*, p. 544.

²³⁰ Witold Gombrowicz, *Journal, tome I, op. cit.*, p. 29.

²³¹ *Ibid.*, p. 660.

²³² Witold Gombrowicz, *Journal, tome II, op. cit.*, p. 619.

²³³ Witold Gombrowicz, *Journal, tome I, op. cit.*, p. 380.

d'affronter le plus terrible, peut-être, des ennemis : soi-même²³⁴». Mais la réserve, la discrétion l'emporte toujours sur la confiance. Gombrowicz n'aime pas être livré à la curiosité des autres. On peut rapporter à ce sujet le propos de Zofia Chądzyńska, traductrice et amie de l'écrivain à Buenos-Aires, qui se rappelle avoir trouvé celui-ci devant un miroir au moment où son visage était dépourvu d'un masque officiel : «Je fus saisie par l'apparence de son visage. Il présentait un aspect inconnu, inédit : aucun jeu, aucun masque, une nudité informe et vulnérable, livrée, tragique, sans recours. Il sentit mon regard et, sans se retourner, articula devant lui, dans la chaleur de la nuit : Ne m'épie pas !²³⁵»

Avec *Cosmos*, en revanche, loin du quotidien banal et pesant, naît une véritable volonté de se transformer, de se faire bouger sous un ciel insaisissable, de ne pas être acculé le dos au mur. Les débuts du travail sur *Cosmos* remontent à 1962 et son aboutissement a lieu au cours de l'année 1965. À n'en point douter, ce roman accompagne Gombrowicz dans les moments cruciaux de sa vie de plus en plus proche du dénouement : les dernières aventures argentines, la traversée de l'océan, la conquête de Paris associé au bref séjour à Berlin, la rencontre amoureuse avec Rita, la vie familiale à Vence, l'accélération des symptômes de maladie. Cependant l'image oppressante d'un piège d'acier surgit bien avant, dès 1956 : «la tendre étreinte de la vie commence à faire sentir son acier, et c'est l'inexorable froid du métal, la cruauté atroce de l'artère en train de se scléroser²³⁶.» Le même motif de la main d'acier qui, très lentement, resserre son étreinte, apparaît lors de la navigation sur le fleuve Parana²³⁷. Cela ressemble à une mise en perspective de l'état de la conscience à des intervalles réguliers. Ce n'est pas par hasard si Jerzy Jarzębski a défini le *Journal* comme l'œuvre centrale de Gombrowicz qui assure à l'écrivain une forme d'existence²³⁸.

²³⁴ Préface de Yann Moix à Witold Gombrowicz, *Kronos*, op. cit., p. 11.

²³⁵ Zofia Chądzyńska, «Gombrowicz à Buenos-Aires», *Cahiers de l'Herne no 14 : Gombrowicz* (Konstanty Jelenski et Dominique de Roux, dir.), Paris, Éd. de l'Herne, 1971, p. 198.

²³⁶ Witold Gombrowicz, *Journal*, tome I, op. cit., p. 359.

²³⁷ *Ibid.*, p. 428-437.

²³⁸ Jerzy Jarzębski, *Podglądanie Gombrowicza [Regarder Gombrowicz à la dérobée]*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001, p. 190.

Or *Cosmos* est une autre sorte d'échappatoire qui permet d'éluder le piège d'enfermement fatal et se révèle au moment décisif comme une véritable nécessité. Il retrace l'histoire d'un combat face au néant, combat qui mobilise toutes les ressources de l'imagination débridée : «Je suis allé en Uruguay pour me réfugier dans les forêts bordant l'océan, avec mon *Cosmos* qui, déjà presque terminé, continuait pourtant à m'énerver, son finale se refusant toujours à m'apparaître», lisons-nous au début du *Journal Paris-Berlin* de 1963²³⁹. Comment peut-on concevoir équitablement la fin d'un roman alors que le cycle de la vie réelle vient seulement de se refermer et que l'on sent la mort en direct? Tout en arpentant le Tiergarten, l'écrivain revient en arrière dans l'espoir de mieux rebondir en avant, car ce voyage européen s'avère à ses yeux plus périlleux qu'il n'aurait pu l'imaginer. À peu près à la même époque, les notes sur l'évolution et l'avancement de *Cosmos* émaillent également les pages de *Kronos* et s'associent manifestement aux états dépressifs de plus en plus fréquents : «[...] progression dans la vieillesse. LITT. J'ai presque terminé *Cosmos* ; «Je n'ai pas le moral (le cœur). Je peaufine *Cosmos*», «J'ai pratiquement terminé *Cosmos*, je commence prendre des notes pour mon journal transatlantique sur Berlin [...]. Un moral épouvantable²⁴⁰.»

Dans ces moments difficiles où le corps exhibe son impuissance malade, *Cosmos* focalise les désirs de la vie en dépit de tout et contre toute adversité. On peut dire que ce roman constitue le nœud d'interrogations fondamentales, pour ne pas dire définitives. Les désirs impossibles et inavouables qui accompagnent l'écrivain tout au long de sa vie s'incarnent encore en partie dans le drame *Opérette* à travers le personnage d'Albertinette, émanation de la jeunesse éternelle (ces deux œuvres – *Cosmos* et *Le Mariage* – ont été rédigées de manière parallèle). Mais la dialectique de la force et de la fragilité, de la vieillesse européenne et de la nudité transocéanique, déclenche au final un processus de transgression outrancière du langage. Plus la mort accuse sa présence, plus la réalité s'obstine à prendre forme, de manière inédite et imprévisible, indécentement, impudiquement, sous nos yeux. *Cosmos* offre une illustration étonnante de la formule de Deleuze et Guattari, qui consiste à libérer

²³⁹ Witold Gombrowicz, *Journal*, tome II, op. cit., p.313.

²⁴⁰ Witold Gombrowicz, *Kronos*, op. cit., p. 297, 298, 299-300.

le flux du désir²⁴¹. On y observe des désirs prendre forme à partir d'idées vagues, fugaces, à peine formulées. Cet essai d'organiser le chaos s'ouvre sur une expérience inédite. Le gémissement luxurieux de Léon est une performance quasi-chorégraphique qui envoie un clin d'œil à la scénographie lascive de *La Pornographie*, tandis que son «bemberguement» peut être perçu comme un défi, à la fois tragique et provocateur, lancé vers la béance occulte de l'univers.

²⁴¹ Félix Guattari et Gilles Deleuze, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

The Voyage as a Journey of the Imagination: Gombrowicz's "Rio Paraná Diary"

TUL'SI BHAMBRY

The essays assembled in this volume show Gombrowicz to be a bewildered and bewildering novelist, diarist, and playwright. I am going to tackle his bewilderment in another genre: travel writing. Like many late Modernist novelists, Gombrowicz wrote about his travels not to describe an objective reality, but to develop a subjective focus and to convey a *paysage de l'âme* through formally and stylistically experimental writing²⁴². Gombrowicz explicitly treated the outside world as a mere pretext or metaphor for his inner life. Let me give you an example. Preparing an Argentinean edition of his diary in the 1960s, he wrote in his new introduction:

*You won't find here a portrait of Argentina. Perhaps you won't even recognize her landscapes; here, the landscape is a certain "state of mind". Despite appearances this diary exists on the same rights as a poem*²⁴³.

²⁴² Helen Carr, "Modernism and travel (1880-1940)", *The Cambridge Companion to Travel Writing*, edited by Peter Hulme and Tim Youngs, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 74.

²⁴³ Witold Gombrowicz, "Przedmowa [do Diario Argentino]", translated from Spanish by Ireniusz Kania, in Witold Gombrowicz, *Dziela*, edited by Jan Błoński and Jerzy Jarzębski, 15 vols, Cracow,

I am intrigued by the idea of reading a landscape as a “state of mind”, as a poetic expression of something that is hard to formulate in ordinary prose. In this article, I wish to explore the “state of mind” conveyed in the “Rio Paraná Diary”, a travel journal written in 1954. On the surface, it is a description of a trip on a steamboat from Buenos Aires up the Rio Paraná. But the description is so vague, so enigmatic, that the reader is compelled to look for meaning between the lines. Perhaps it is no coincidence that the editors of this volume have quoted passages from the “Rio Paraná Diary” in the introduction. This remarkable (and yet neglected) text provides rich material to anyone interested in Gombrowicz *désemparé*. I see the “Rio Paraná Diary” as an allegorical exploration of an extremely bewildering phenomenon: artistic inspiration. But before I start explaining exactly how and why I think this text is a self-reflexive meditation on inspiration, let me give you a little bit of context.

The “Rio Paraná Diary”: a little pearl

Surviving documents attest that in March 1954, Gombrowicz took three months of unpaid holiday from his job at the Banco Polaco and went to stay with friends in the Argentinian countryside, about 1000 km north of Buenos Aires²⁴⁴. The journey would have taken about a week on a steamer. Gombrowicz must have been looking forward to his adventure: it would do him good to get away from the city, and he would finally be able to focus on his writing. But it also seems that the journey itself made a strong impression on him: indeed, he wrote about the trip not only in the “Rio Paraná Diary” but also, a few years later, in an essay for Radio Free Europe²⁴⁵.

Wydawnictwo Literackie, 1986–1997, xiv: *Publicystyka, wywiady, teksty różne 1963–1969*, p. 38. The English translation is my own.

²⁴⁴ According to Klementyna Suchanow, Gombrowicz stayed first with the Lipkowski family in Verrientes near Córdoba in the Argentinian hinterland and then with the Rússovich family in Goya, a town on the river Paraná. See Klementyna Suchanow, *Argentyńskie przygody Gombrowicza*, Cracow, Wydawnictwo Literackie, 2005, p. 264. It is also documented that Gombrowicz travelled up the Rio Paraná again in 1955.

²⁴⁵ I discuss this text in my article, “Gombrowicz’s ‘Rio Paraná Diary’: Origins of Artistic Creativity”,

Let us focus on the first account, the “Rio Paraná Diary”. It covers five or six pages in the *Diary* and it is visually distinctive, with a separate title and an italic font. Stylistically, too, it stands out: the language is fragmented, repetitious, enigmatic. It appears like a dream sequence among the surrounding diary entries. Is it a dream? Should it be interpreted as a dream? Gombrowicz never says so explicitly. But a few pages back in the *Diary*, we find a section on the relationship between dreams and art. Here Gombrowicz alludes to Freud’s notion that literary creativity is rooted in dreams or daydreams. He also echoes Freud’s idea that dreams are most meaningful where they appear to be most nonsensical²⁴⁶. In Gombrowicz’s words, “it is exactly this lack of sense that has the profoundest meaning for us²⁴⁷”. He goes on to stress that dreams have much to teach us about art:

Art [...] can and should upset reality [...] disturbing sense [makes sense], so that the madness that destroys our external sense leads us into our internal sense. Dreams reveal the abysmal idiocy of the task set for art by those classical minds that prescribe that art ought to be “clear”. Clarity? Its clarity is the clarity of night, not day. [...] [Art] should be [...] veiled, not quite spelled out, shimmering with a multiplicity of meanings and broader than precision²⁴⁸.

Before I turn to the “multiplicity of meanings” in the “Rio Paraná Diary”, let me explain why I take this particular text so seriously. First of all, even though it appears loose and dream-like, there is evidence that it was written in a very deliberate manner. I was able to access the typescript at the *Kultura* archive in Paris. It

Irish Slavonic Studies, 23, p. 35–59, 2011, < http://www.iarcees.org/docs/ISS_23.pdf >.

²⁴⁶ Cf. Sigmund Freud, “Der Dichter und das Phantasieren”, *Studienausgabe*, Alexander Mitscherlich, Angela Richards, and James Strachey (ed.), 8th ed, 11 vols, Frankfurt am Main, Fischer, 1989, x: Bildende Kunst und Literatur, p. 169–179, as well as “Traumarbeit”, *Studienausgabe*, ii: Die Traumdeutung, p. 429.

²⁴⁷ Witold Gombrowicz, *Diary*, translated by Lillian Vallee, edited by Jan Kott, New Haven, Yale University Press, 2012, p. 225.

²⁴⁸ *Ibid.*, translation modified. I modify published English translations to better reflect Gombrowicz’s original Polish text when nuances are relevant to my argument.

shows several rounds of edits, which allow us to trace how Gombrowicz crafted the text through progressive changes. He was not exaggerating when he wrote to Jerzy Giedroyc, his editor at *Kultura*, that typescripts such as this one “look messy, but everything is reviewed and controlled²⁴⁹”. Gombrowicz insisted that everything must be printed *exactly* like in the typescripts, with the same layout, subtitles, etc. In other words, he asked his editor (and his readers) to trust that these words – as well as the spaces between them – were meaningful, down to the smallest detail.

The other reason why I consider this text important is that Gombrowicz valued it very highly. As he wrote to Giedroyc, “this Rio Paraná Diary [...], artistically it’s a little pearl²⁵⁰”. But Giedroyc failed to publish this “little pearl” in *Kultura*, allegedly for logistical reasons. Gombrowicz found this unacceptable, and a major row ensued. The writer even suspended his collaboration: no diary installments appeared between October 1956 and February 1957²⁵¹. Eventually, they agreed that the “Rio Paraná Diary” would be published when the *Diary* came out in book form, and their collaboration was resumed²⁵². Given that in the 1950s *Kultura* was Gombrowicz’s only way of reaching his readers, the fact that he risked his very existence as a writer for the “Rio Paraná Diary” is remarkable. So now let us take a closer look at this very special text.

The magical space of composition

In this close reading of the “Rio Paraná Diary”, my focus will be on two motifs: the repetitive use of the word *plyniemy* – *we’re sailing* – and the mystery of a silent cry that happens at the mid-point of the journey.

The text opens with a minor Copernican revolution in the port of Buenos Aires. The narrator – let us call him Gombrowicz – is enjoying the view from the deck of the steamer, still moored in the harbour. Then, he writes, “ev-

²⁴⁹ Jerzy Giedroyc, *Witold Gombrowicz: Listy 1950–1969*, edited by Andrzej Kowalczyk, Archiwum Kultury 9, Warsaw, Czytelnik, 2006, p. 209. Letter dated 28 December 1955.

²⁵⁰ Jerzy Giedroyc, *Witold Gombrowicz: Listy 1950–1969*, *op. cit.*, p. 177. Letter dated 12 October 1954.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 256. Letter dated 23 September 1956.

²⁵² *Ibid.*, p. 293. Letter dated 28 January 1957.

everything began to move [...], Buenos Aires moved²⁵³". Of course, in reality nothing has moved. Gombrowicz had assumed that his position was stationary, and then discovered that it was not. His realization *plyniemy*—*we're sailing*—comes after the fact. As he becomes aware that he is not in charge, the adventure begins.

In the first few pages, the narrator's main preoccupation is his sense that the ship is taking control of his body. On the first night on board he writes:

I understood that I didn't know what was happening to the ship and it was as if I didn't know what was happening to me²⁵⁴.

The words "to me" are added manually to the typescript²⁵⁵, which suggests that Gombrowicz wanted to foreground the journey's effect on the subjectivity of his narrating persona. The sailing gradually turns into something uncanny and abstract:

Our sailing became, along with the rain, the only, the highest idea, the zenith of all things²⁵⁶.

In the next few entries, references to sailing occur in almost every paragraph. Gombrowicz seems to be bored out of his wits, which perhaps explains his obsession with the ship's progress. The word *plyniemy* appears about 40 times in the journal. It is an incantation, almost hypnotic, precisely because it hardly communicates anything.

On the second day, Gombrowicz has the following dialogue with a fellow passenger:

We sail, I said. He replied:

²⁵³ Witold Gombrowicz, *Diary, op. cit.*, p. 245.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 246.

²⁵⁵ Typescript of diary fragments to appear in *Kultura* in 1956. Section N.12, chapter XX. *Kultura* archives, Maisons-Laffitte, p. 3.

²⁵⁶ Witold Gombrowicz, *Diary, op. cit.*, p. 246.

*We sail*²⁵⁷.

To explain this apparently meaningless dialogue I would point to what social anthropologists call magical languages, which violate the primary function of communication²⁵⁸. Perhaps the narrator's magical usage of *plłyniemy* is supposed to relieve his anxiety about not being able to control the ship's movement: insofar as he believes in the magical power of words to influence reality, it is the spell *plłyniemy* that makes the ship move, and he is in control of it. The autosuggestive incantation *plłyniemy, plłyniemy* expresses an inner state of active passivity, or controlled abandonment.

Every now and then the narrator names landmarks and cities on the way, but he never mentions the endpoint of the journey. By withholding this information he heightens the aura of mystery, inviting us to imagine a destination that may not exist on any geographical map. The typescript suggests how painstakingly Gombrowicz created the effect of aimless drifting. A number of geographical details are crossed out in the typescript. For instance, "we sailed with a speed of some 7 knots²⁵⁹" is reduced to "we sailed". Gombrowicz also erased a sentence that read "we sail, Rosario is behind us, we sail on the Paraná that forms an entire system of rivers tens of kilometres wide²⁶⁰". Even vague indications of a direction are eliminated: the first version, "we sail toward something – toward some solution²⁶¹" becomes "*we sail on toward... we head for...*²⁶²". These ellipses are an invitation for us to look for meaning between the lines. My allegorical interpretation hinges on the parallels between the narrator's sense of an uncontrolled movement and the process of writing: like sailing, writing has a specific goal (the finished book), but what this endpoint will be like the writer cannot know; his consciousness cannot control the movement of creativity. Writing, like sailing, is about letting oneself

²⁵⁷ *Ibid.*, translation modified.

²⁵⁸ Stanley Jeyaraja Tambiah, "The Magical Power of Words", *Man*, 3, 1968, p. 178-179.

²⁵⁹ Typescript of diary fragments to appear in *Kultura* in 1956, *op. cit.*, p. 3.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*, p. 7.

²⁶² Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 249.

be swept along.

The paradox of controlled abandonment is a key theme in Western concepts of inspiration. According to Timothy Clark, two elements dominate these concepts. On the one hand, the notion of inspiration “affirms a logocentric conception of a language of self-evident authority”, on the other, “it also represents an automatization of the signifier, a speaking without thought or intention²⁶³”. In the context of the “Rio Paraná Diary”, the spell *plyniemy, plynimy* allows the narrator to suspend the logic of cause and effect and to retrospectively take control of the sailing. On a self-reflexive allegorical level, however, it also allows writing to flow by suggesting that it has been flowing all the while. If this is what Gombrowicz had in mind, consciously or unconsciously, then his concept of writing would be quite close to that of Maurice Blanchot. In *L'Espace littéraire*, published in 1955, Blanchot wrote:

L'on n'écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel l'on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire. Pour écrire, il faut déjà écrire. Dans cette contrariété se situent aussi l'essence de l'écriture, la difficulté de l'expérience et le saut de l'inspiration²⁶⁴.

Gombrowicz and Blanchot both suggest – though in very different ways – that authorship is marked by a sense of paradox and impossibility: writing cannot happen unless it is already happening. It cannot have a beginning. To reach the moment of realization that the writing is already happening, the writer must enter into a space where time and rational logic are (provisionally) suspended. Gombrowicz's journey up the Rio Paraná represents precisely such a journey into the magical space of composition.

Now let me turn to the second key motif in the journal: the silent cry. It occurs in the middle of Gombrowicz's third night on board. The monotony of the journey has created a sense of tension that must be released. As the narrator

²⁶³ Timothy Clark, *The Theory of Inspiration: Composition as a Crisis of Subjectivity in Romantic and Post-Romantic Writing*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 4.

²⁶⁴ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 232.

puts it, “at night something happened – or, to put it more precisely, something cracked open – or maybe something broke through...²⁶⁵”. He reports that he awoke with a sense that something was happening, something he could not control. He ran out to the deck in a panic, and there he witnessed a mysterious event:

And suddenly [...] something broke through and the seal of speechlessness cracked open and a cry... a cry, unique, resounding... rang out... A cry that was not! I knew with absolute certainty that no one had cried out, and at the same time, I knew that the cry had been there...²⁶⁶

The narrator struggles to articulate the experience of hearing something that does not exist. The oxymoron of the mute cry indicates his wrestling with the ineffable. Traces of how Gombrowicz developed the theme of speechlessness are visible in the typescript, especially in the manipulations of the word *krzyk* or cry. *Krzyk* is not allowed to appear outside this context: a remark about “the cries of playful [...] dandies²⁶⁷” is manually changed to “the frolicking [...] of dandies²⁶⁸”. Adjectives qualifying *krzyk* are carefully selected: “a terrible cry²⁶⁹” becomes “a cry, unique, resounding²⁷⁰”. Finally, a passage concerned with speechlessness is made poignant through an unexpected reference to *krzyk*: the idiom “calm before a storm²⁷¹” is changed into “calm before a cry²⁷²”.

Just like the incantatory *pląniemy*, the “cry that was not” calls for an allegorical interpretation. The narrator claims that in the evening he had forced himself to sleep. Given that Gombrowicz associates dreaming with creativity, I would suggest that when the narrator forces himself to enter the realm of dreams, he also enters the realm of literary composition. Perhaps “the cry that was not” represents

²⁶⁵ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 248. Translation modified.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 249. Translation modified.

²⁶⁷ Typescript of diary fragments to appear in *Kultura* in 1956, *op. cit.*, p. 6.

²⁶⁸ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 248.

²⁶⁹ Typescript of diary fragments to appear in *Kultura* in 1956, *op. cit.*, p. 6.

²⁷⁰ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 249. Translation modified.

²⁷¹ Typescript of diary fragments to appear in *Kultura* in 1956, *op. cit.*, p. 7.

²⁷² Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 249.

the terrifying moment of inspiration. The cry is irresistible, overwhelming, and ineffable – characteristics that evoke the aporia underlying a variety of Western theories of inspiration. As Timothy Clark suggests, the process of composition has gradually been extended from the archaic notion of “dictation by another” to poststructuralist representations of writing as a limit-experience and affirmation of the writer’s powerlessness. Still, all these accounts have something in common:

The term [inspiration] seems always to occupy a crucial, liminal, uncomfortable and often exasperatingly mobile place in conceptions of the process of the composition: it names a space in which distinctions of self and other, agency and passivity, inner and outer, the psychic and the technical become deeply problematic²⁷³.

Gombrowicz represents the “cry that *was not*” as suspended between existence and non-existence: the *krzyk* is uncertain, disorienting, impossible, and it cannot be attributed to any source. What is more, the fact that hearing rather than seeing is at the heart of the experience contributes to the sense of disempowerment, since Western ocularcentric discourses privilege visual perception in the processes of cognition, and, especially in the twentieth century, associate seeing rather than hearing with knowing and power. While visual evidence represents a source of authority, Gombrowicz imagines himself as groping in the dark and *hearing* the disturbing cry. But if hearing the cry stands for inspiration, then the narrator’s insistence that the cry was *not there* might suggest that inspiration is *absent*. The narrator’s position might be that of a poet who awaits the call of the Muse. The *krzyk* episode, like the rest of the “Rio Paraná Diary”, is rife with tensions: between inside and outside, between control and abandonment. The oxymoron of “the cry that *was not*” also mirrors Blanchot’s paradoxical definition of inspiration as “manque d’inspiration, force créatrice et aridité intimement confondues²⁷⁴”. Reverberations of the *krzyk* continue to haunt the narrator of the “Rio Paraná

²⁷³ Timothy Clark, *The Theory of Inspiration*, *op. cit.*, p. 283.

²⁷⁴ Maurice Blanchot, *L’Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 233.

Diary". At first, he decides that there was nobody there who could have cried out, and so he dismisses his fright as "*nonexistent*" and returns to his cabin. But the statement "*I recognized my fright as nonexistent*²⁷⁵" negates an emotional response that was real, whether the stimulus behind it actually existed or not. "The cry that was not" and "the fright that was not" both imply an internal conflict. When he awakens the next morning, the narrator is torn between nonchalance and genuine concern with the meaning of the previous night's incident:

*Actually, I don't know what happened and really, to tell the truth, nothing happened – but the very fact that "nothing happened" is more important and probably more horrid than if something had happened*²⁷⁶.

And another quotation:

*What, therefore, had happened? The whole secret is that nothing happened. And nothing continues to happen*²⁷⁷.

The question "what happened?" mirrors the reader's puzzlement about the significance of the *krzyk* and of the "Rio Paraná Diary" as a whole. What's more, Gombrowicz teases the reader, claiming that "*the best detective in the world would find no clue, nothing to latch onto*²⁷⁸". This "detective" denotes the reader more than Gombrowicz's own alter ego, the narrator, who already begins to turn his attention to the food, conversations, and pastimes on-board.

Gombrowicz never explains what really happened that night – neither in the "Rio Paraná Diary" nor in other writings. I suggest that the monotony of life on the ship turns his (or his narrator's) gaze inwards, intensifying the introspective moment until his subjectivity is brought to a crisis. At the same time, this inward gaze brings him into the space of composition, so that the culmination of this crisis, the cry that *was not*, comes to embody the trauma of inspiration. Read

²⁷⁵ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 249.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 248. Translation modified.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 249. Translation modified.

²⁷⁸ *Ibid.*

as an allegory, the “Rio Paraná Diary” presents a confrontation with some of the most enigmatic aspects of authorship: the paradox of sensing something that is not there, or of having an emotion that one can then declare not to have felt, is comparable to the experience of literary creativity, which involves creating something out of nothing, and expressing sensations and emotions that one might never have experienced in reality. Authorship is for Gombrowicz as destabilizing and as impossible as hearing a mute cry. And yet – it happens.

Gombrowicz the travel writer

To conclude, I would like to emphasize once more that although the journal looks like it was written in a bout of spontaneous inspiration, the typescript and Gombrowicz’s correspondence with his editor indicate that he had a clear vision of the text and crafted it with extreme attention to detail. This is why I disagree with those of my colleagues who see this text as void of meaning²⁷⁹. For me, the “Rio Paraná Diary” is not only an incredibly original journey into the self; it is also a paradigm of allegorical self-reflexivity, a pithy and yet complex exploration of the process of literary composition.

It is worth taking a closer look at Gombrowicz the travel writer, who, like his Modernist colleagues, uses the genre as a pretext to write about his most vital and intimate preoccupations. For Gombrowicz, remarkably, these preoccupations always revolve around writing – something that is also suggested by the wealth of intertextual references in the “Rio Paraná Diary”. Let me hint briefly at the astoundingly dense network of allusions that Gombrowicz manages to weave

²⁷⁹ The “Rio Paraná Diary” is conspicuously absent from, namely, Alex Kurczaba’s *Gombrowicz and Frisch: Aspects of the Literary Diary*, Bonn, Bouvier, 1980, and Janusz Margański’s *Geografia pragnień: opowieść o Gombrowiczu*, Cracow, Wydawnictwo Literackie, 2005. Studies that struggle to see any meaning in this text even though they discuss the symbolic aspects of Gombrowicz’s travel writing include Małgorzata Czermińska’s “Do kawiarni i za ocean: Paradoxy Gombrowiczowskiej filozofii podróży”, in *Gombrowicze*, edited by Bernadetta Żynis, Słupsk, Pomorska Akademia Pedagogiczna w Słupsku, 2006, pp. 131–48 (p. 142), and Silvana Mandolessi’s ““Travelling is being and seeing”: National identity and visual strategies in Witold Gombrowicz and Jose Ortega y Gasset”, in *Witold Gombrowicz, Russian Literature*, vol. 62, no. 4, 2007, p. 453–468.

into a few pages of his diary.

One of the most apparent literary inspirations for “Rio Paraná Diary”, where the narrator senses that “[the ship’s] darkness bored into the darkness, but these two darknesses did not join²⁸⁰”, is Joseph Conrad’s *Heart of Darkness* (1899). Here, too, the narrator, Marlow, is a writer who travels up a tropical river on a steamboat. The parallels between Conrad’s story and Gombrowicz’s travel diary are particularly suggestive in an enigmatic passage where Marlow hears “a very loud cry [...] suddenly, and apparently from all sides at once”, followed by a silence that is “nearly as appalling and excessive²⁸¹”. This cry, which feels to Marlow as if “the mist itself had screamed”, is definitely a human cry, and yet it is no less haunting than Gombrowicz’s mysterious *krzyk*.

Gombrowicz also echoes lyrical works, especially Arthur Rimbaud’s *Le Bateau ivre* (1871) and Adam Mickiewicz’s “Nad wodą wielką i czystą” (“Over the vast and pure water”). Like Rimbaud, Gombrowicz describes the bliss of abandonment and portrays his journey in symbolic terms. Rimbaud describes a sunset as “taché d’horreurs mystiques²⁸²”; Gombrowicz similarly goes into “mystical raptures²⁸³” at the sight of the vast river. But unlike Rimbaud’s “drunken” boat, Gombrowicz’s ship does not drift wherever the currents take it; though he has no control over its movement, he is sailing upstream, towards a specific goal. His passivity is doubled with purpose. Mickiewicz’s poem, which portrays sailing or travelling as the poet’s destiny, also contains a reflection on his capacity to represent the world: perched on a moving ship, his point of view is unstable; his account is selective and, as the final m-dash suggests, incomplete. Nevertheless, he must carry on his task of sailing and reflecting – of writing from his limited, subjective perspective. Gombrowicz’s “płyniemy, płyniemy” echoes Mickiewicz’s “płynąć, płynąć i płynąć²⁸⁴”, and at the same time engages with the poet’s self-re-

²⁸⁰ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 246.

²⁸¹ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, London, Penguin, 1994, p. 56-57.

²⁸² Arthur Rimbaud, “Le bateau ivre”, Rimbaud: *Œuvres complètes*, edited by André Guyaux and Aurélie Cervoni, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 162-64 (l. 33).

²⁸³ Witold Gombrowicz, *Diary*, *op. cit.*, p. 248.

²⁸⁴ Adam Mickiewicz, *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza*, edited by Marian Stala, Cracow, 1998, p.

flexive message.

But the literary inspiration that seems most suggestive in this context is Homer's *Odyssey* – in particular the passage where the hero voluntarily exposes himself to the irresistible but deadly voices of the Sirens. Odysseus orders his crew to tie him to the mast of the ship so that he can enjoy the Sirens' singing without giving in to their seduction: as long as they are within earshot of the Sirens' voices, his companions (who have their ears plugged) are not allowed to obey their captain's pleas to be untied. Odysseus rationally carves out a safe space for abandonment and irrationality. This quest for a balance between abandonment and control throws an interesting light on the "Rio Paraná Diary" and the narrator's limit-experience on the deck of his ship. Perhaps the disturbing cry that was not is a response to Homer. Perhaps for Gombrowicz things are not so simple, because for him the cry that was not leaves the self in crisis. The conflict between abandonment and control suggests a model of authorship that annihilates the writer as a confident and dependable creator. Instead, Gombrowicz presents the writer as a true adventurer, an explorer of the abyss of literary creativity.

31, l. 9-12. I am grateful to Włodzimierz Bolecki for alerting me to this intertextual reference.

La plaine anarchique : Gombrowicz romancier

AGNÈS DOMANSKI

Y a-t-il un « Gombrowicz romancier » ? Je m'étais exercée il y a quelques années, dans le cadre de mon travail dans le groupe de recherche Travaux sur les arts du roman²⁸⁵, à dégager dans les écrits non romanesques de Gombrowicz un « art du roman ». Je m'attendais à trouver, parmi les pages de son autocomentaire abondant, sinon un exposé, du moins des traces d'une réflexion sur la pratique de ce genre qu'il a travaillé tout au long de sa carrière. Or, je n'ai rien trouvé de tel : dans le *Journal*, le terme qui revient est le très général « la littérature », voire l'encore plus général « l'art ». Les occurrences mêmes du mot « roman » sont excessivement rares, et se limitent la plupart du temps à des déclarations banales telles que « travaillé à mon roman²⁸⁶ » ou « mon « roman » me vient plutôt mal²⁸⁷ ». En guise de formules qui aborderaient sa production romanesque dans son ensemble, je n'ai trouvé que

²⁸⁵ Ce groupe (TSAR/NOVANOV : Travaux sur les arts du roman/Novelists on the Art of the Novel), dirigé par la prof. Isabelle Daunais à l'Université McGill, s'intéresse aux écrits non romanesques des romanciers et à la vision du genre romanesque qu'ils proposent (ses visées, ses enjeux, sa pratique, etc.) : http://tsar.mcgill.ca/fr_index.html.

²⁸⁶ Witold Gombrowicz, *Journal t. 1 1953-1958*, traduction du polonais revue et complétée par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1995, p. 439.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 407.

cette parenthèse dubitative : « (il est difficile d'appeler mes ouvrages des romans)²⁸⁸ ».

Il n'y a là rien de particulièrement surprenant chez un écrivain qui tenait orgueilleusement à son statut de marginal. Se dire romancier (ou s'attribuer toute autre étiquette générique) signifierait intégrer un système d'échanges dont il n'est pas l'initiateur, comme s'il tenait à *faire partie du club*, et au risque de se faire dire d'attendre dans l'antichambre des grands classiques (Proust, Dostoïevski, Mann sont l'objet de discussion dans le *Journal*) ou des célèbres contemporains dont il est le parent pauvre (sont mentionnés entre autres, non sans un soupçon de ressentiment, Butor, Robbe-Grillet, Miłosz). Par ailleurs, on le sait bien, Gombrowicz préfère nettement la désagrégation des systèmes à leur mise en place. L'écrivain moderne, affirme-t-il, « insistera sur son combat contre la forme plutôt que sur la forme même²⁸⁹ ». On conçoit aisément que pour un écrivain qui souhaite que ses œuvres soient « une pierre que je place sur les rails de votre train en marche [pour] vous extraire du système où vous êtes en train d'évoluer²⁹⁰ », qui insiste que « chez moi la Forme est toujours la parodie de la Forme ; je m'en sers, mais je m'en extrais²⁹¹ », les catégories génériques aient peu d'intérêt. Ce qui importe, c'est d'être toujours dans le dépassement, dans « l'extraction ».

Ce principe de mutation – habiter une forme seulement le temps de la crever, s'enfuyant chaque fois « la gueule entre les mains » pour tout recommencer – Gombrowicz le présente comme principe fédérateur de son œuvre, celui qui permettrait d'inscrire les textes individuels dans une continuité ; non seulement entre eux, mais de façon frappante, en rapport avec sa vie : « l'histoire de mon évolution, c'est l'histoire de mon accommodation incessante à mes œuvres littéraires [...]. Mes livres résultent en quelque sorte de ma vie — mais ma vie s'est en grande partie formée d'eux et grâce à eux²⁹² ». Ses « livres » (ses « écrits », dira-t-il aussi) forment la trame même de son existence, reflétant ses formes successives – ou plutôt les luttes

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 153.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 263.

²⁹¹ Witold Gombrowicz, *Testament: entretiens avec Dominique de Roux*, Paris, Pierre Belfond, 1977, p. 159.

²⁹² Witold Gombrowicz, *Journal t. I, op. cit.*, p. 497.

qu'il engage contre ces formes – en même temps qu'elles la modèlent, dans un mouvement inlassable de « je n'y suis déjà plus ». En effet, Gombrowicz convoque souvent cette figure du dépassement dans le cadre de répliques aux commentateurs de ses œuvres, pour dire qu'ils n'ont rien compris (son œuvre leur échappe complètement, *les dépasse*, elle a des kilomètres d'avance sur eux), ou qu'ils ont compris, *mais encore...* (ils la tiennent par un bout, mais l'autre se dérobe déjà). Il maintient toujours un pas d'avance sur les lecteurs, chaque œuvre déjouant les attentes créées par la précédente et s'élançant vers l'avant pour sonder de nouveaux territoires ; et c'est aussi sa propre personne qui évolue, toujours hors de portée. Si le genre est une attente de lecture²⁹³, Gombrowicz, pourrait-on proposer, tente d'ériger le principe du dépassement en genre : un genre où il serait, lui – homme-genre – seul avec ses œuvres, insoumis aux étiquettes parce qu'interdisant toute hypothèse de lecture autre que celle de la parodie ; de sorte que les lecteurs, en abordant une nouvelle œuvre, diraient non pas « c'est un roman » ou « c'est une pièce de théâtre », mais « c'est un Gombrowicz ».

Le principe qui régit l'ensemble de la production agit aussi à l'échelle de l'œuvre individuelle, selon la « recette » que donne Gombrowicz de sa « technique d'écrivain » dans le *Journal*²⁹⁴. Le portrait de l'écrivain en cocher qui lutte avec ses chevaux fougueux convoque l'idée de la discipline — dans ce scénario, la nécessité vitale d'un minimum de contrôle —, mais surtout celles de la course, de la fuite, de l'emportement : « si je ne puis maîtriser mes chevaux, du moins faut-il que je veille à ne verser à aucun des tournants de mon équipée. J'ignore où je vais, mais il me faut y arriver sain et sauf. Encore : je dois tirer, de ma route, un maximum de volupté²⁹⁵ ». L'expérience d'écriture visée est exprimée par l'emportement, le jeu enivrant qui consiste à frôler la perte de contrôle – frôler, sans jamais le perdre réellement, ce qui rendrait impossible la posture critique qui définit l'écriture gombrowiczéenne.

L'œuvre qui emporte (dans le cas du roman, souvent, les personnages qui

²⁹³ Antoine Compagnon, « Introduction : forme, style et genre littéraire », *La Notion de genre : cours de M. Antoine Compagnon*, <<https://www.fabula.org/compagnon/genre1.php>>, page consultée le 16 mai 2017.

²⁹⁴ Witold Gombrowicz, *Journal t. I, op. cit.*, p. 175-177.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 177.

« agissent de leur propre gré ») est un lieu commun du discours d'écrivain, mais ce qui est spécifiquement gombrowiczéen ici, c'est l'insistance sur le « moi » : « j'ignore où va me mener mon ouvrage, mais, où qu'il me mène, c'est *moi* qu'il doit exprimer²⁹⁶ ». Il ne s'agit pas de se laisser mener vers un ailleurs, de « suivre » ses personnages pour « découvrir » ce qu'ils vont devenir : c'est toujours le *moi* qui est en jeu, et il ne suit pas dans l'imprévisible, mais le *devient*. C'est alors au lecteur de suivre, en s'agrippant à son chapeau.

Le genre Gombrowicz impose donc sa propre manière de lire, qui prendrait le pas sur les attitudes de lecture dictées par les distinctions génériques habituelles : une manière qui s'apparente à une poursuite. En effet, cette « recette », qui commence avec un « songe » de l'écrivain et se termine sur la mise en enveloppe et l'expédition à l'éditeur, s'applique à tous les « livres » de Gombrowicz, sans distinction de genre. Et chaque application donne du côté des lecteurs le même résultat, comme le signale la chute de ce mini-récit : ils ne saisissent l'œuvre (« cette créature étrange, ce bâtard ») que de façon très sommaire, lui emboîtent le pas sans jamais l'attraper²⁹⁷.

« Littérature sérieuse » et expérience individuelle

Gombrowicz aime à présenter sa pratique d'écrivain comme avant tout cérébrale : la fuite au-devant du lecteur au fil des œuvres relève d'un jeu stratégique. S'il y a emportement, il reste contrôlé : Gombrowicz ne permet pas de débordements qui pourraient suggérer au lecteur qu'il y a possibilité de franchir la distance qui les sépare l'un de l'autre. Lui se laisse emporter, jouit, mais sans jamais perdre le contrôle du lecteur, à qui est interdite la volupté ; qui doit toujours demeurer celui qui poursuit, qui se gratte la tête, se demande s'il est la victime d'un canular élaboré par une intelligence supérieure. Par un procédé on ne pourrait plus gombrowiczéen – se mettre à nu pour humilier l'autre – cette dynamique est exposée comme

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 176.

²⁹⁷ « [Tout cela] pour finalement lire bientôt dans la presse : "Gombrowicz a écrit le *Trans-Atlantique* pour prouver que..." ; "dans *Le Mariage* la thèse est la suivante..." ; "Dans *Ferdydurke*, Gombrowicz a voulu dire que..." », *Ibid.*, p. 177.

« méthode » du *Journal* à même ses pages : « Il me faut aussitôt avertir le lecteur : rien de tout ce que je dis n'est catégorique [...]. Tout [...] dépend de l'effet produit sur vous. Tel est le caractère qui détermine ma production littéraire. J'essaie divers rôles. J'adopte diverses attitudes²⁹⁸ ». Ayant entrevu la possibilité d'un aveu, rassembleur, le lecteur comprend tout de suite qu'il est et qu'il restera toujours le « cuculisé » : un débile jouet entre les mains de l'auteur.

Cependant, si la posture du fugitif perpétuel (lecteur, tu ne me rattraperas jamais) et l'exigence de singularité de la lecture (tu ne me liras pas comme tu lis les autres) sont des stratégies de mise à distance et de contrôle du lecteur, elles découlent aussi de façon logique de la posture qui associe l'œuvre et le moi de l'écrivain. Ce n'est pas un simple *ouvrage* qui est expédié à l'éditeur et confié au lecteur, mais Gombrowicz lui-même (l'étrange créature, le bâtard, étant en quelque sorte les figures de sa nouvelle forme, encore fraîche, encore étrange). Avec chaque œuvre, c'est tout son moi qui se joue ; aussi, il est impératif qu'il garde le dessus ; aussi est-il en droit d'exiger une lecture absolument singulière, sur ses propres termes. C'est parce qu'il se livre tout entier, parce qu'il s'engage sous nos yeux, le cœur exposé, dans sa « lutte avec le monde²⁹⁹ », qu'il doit se livrer à ces manœuvres ; et qu'on ne lui refuse pas, au moins, le droit de volupté !

Lorsqu'il commente ses œuvres dans le cadre de ripostes aux critiques, Gombrowicz oscille en effet entre une posture de maître du jeu et une attitude quasi christique. Les critiques ne le comprennent pas parce que son œuvre dépasse leurs capacités intellectuelles et en cela, ils sont la cible de ses railleries ; mais il y a aussi dans cet état des choses un élément de tragique : Gombrowicz mène le combat de sa vie, il se démène avec la forme aux confins de l'existence, nous donne cette lutte en cadeau... et personne ne le comprend. À travers la posture du clown-martyre se dessine le sens d'une destinée : destinée de celui qui va à la limite, peu importe ce que ça lui coûte et malgré le manque de reconnaissance de la part de l'humanité au nom de laquelle il le fait. « Tout ce que j'écris », déclare-t-il à propos de *Ferdydurke* et du *Trans-Atlantique*, ayant constaté que la plupart des lecteurs lisent mal, de façon

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 320.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 171.

réductrice, « concerne [...] l'essentiel et l'universel. Je ne pourrais jamais, même si je le voudrais, limiter ma thématique : ce sera toujours l'homme et l'univers³⁰⁰ ». La « littérature sérieuse », déclare-t-il encore, ne résout pas « les problèmes de l'existence », mais les pose ; et « un homme isolé ne parviendra guère à les régler, c'est au sein de l'humanité qu'ils trouveront – s'ils en trouvent jamais une – leur solution³⁰¹ ».

C'est depuis cette même position précaire (dans sa démesure hardie, digne d'un fou ou d'un héros) qu'il répond à une lettre de Czesław Miłosz qui, ayant lu *Le Trans-Atlantique*, veut l'avertir contre le « piège nihiliste » guettant l'écrivain émigré d'un pays communiste. Gombrowicz répond, à la charge que ses œuvres sont trop personnelles, qu'il a décidé, « il y a déjà très longtemps, à me borner à commenter ma propre réalité³⁰² ». Il avance ensuite une série d'objections contre le « Miłosz occidental » et tous les autres qui écrivent contre le communisme, leur reprochant de perdre leur temps sur un sujet de piètre importance : « *Ils exagèrent. [...] Révolutions, guerres, cataclysmes... que pèse donc cette vaine écume, confrontée à l'horreur fondamentale de l'existence ?*³⁰³ » Il leur conseille de faire la part des choses : « de ne jamais perdre de vue la différence réelle qui existe entre ces remous convulsifs d'une surface houleuse et le courant puissant, jamais interrompu, d'une vie qui ne cesse de rouler en profondeur³⁰⁴ ».

Ainsi, la vraie littérature n'a pas le temps pour les bouleversements historiques, qui sont des horreurs ou des bonheurs passagers : la vraie littérature traite de l'expérience individuelle, car c'est là que se déroule le combat véritable ; c'est là que gronde ce courant ininterrompu qui ne saurait être troublé par les remous de surface. Renversement de valeurs où le privé devient universel, éternel, lesté de tout le poids de l'existence, et l'historique – transitoire, fugitif, léger. Exigence extrême de véridicité, aussi, puisqu'on ne peut espérer d'aller au fond des choses qu'en parlant de soi-même, qu'on ne peut essayer de toucher au matériau du monde que par le prisme étroitement circonscrit de l'expérience vécue.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 490.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*, p. 44.

³⁰³ *Ibid.*, p. 46-47.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 47.

L'écriture est une recherche qui se fait à même le corps et l'esprit de l'auteur, à même son devenir ; les « questions de l'existence » qu'elle a le devoir de poser, si elles s'adressent à l'humanité, doivent être posées au sein d'une existence, aussi injuste cela soit-il. L'écrivain (lorsqu'il est « sérieux ») est véritablement celui qui se sacrifie pour l'humanité, consentant à lui offrir sa vie pour en faire une question. On pourrait se hasarder à comprendre dans cette perspective l'exil prolongé, après un certain point sans doute auto-imposé, de Gombrowicz en Argentine, avec ses soucis d'argent, son esseulement, les chances infimes du succès littéraire : un destin incongru (ne serait-ce que par le fait que le rejeton d'une famille noble, qui devait prendre en main une manufacture construite pour lui – nommée « Witulin » d'après le prénom du fils chéri – se retrouve petit employé à la banque tel un Alexandre Chenevert³⁰⁵), *choisi* peut-être pour sa marginalité garantie, pour ce qu'il offre de difficile, d'improbable, son coefficient d'incontrôlable (avec pour corollaire la volupté des aventures nocturnes). C'est peut-être en ce sens-là que Gombrowicz prenait un ton blessé pour répondre, à ceux qui l'accusaient d'avoir déserté sa patrie souffrante, qu'il était plus utile aux Polonais en Argentine. S'exposer à l'inconnu, abandonner toutes les certitudes – toutes les formes connues, ressassées – afin qu'elles n'obstruent pas son expérience, dès lors profondément vraie, directe de l'existence (parce qu'il ne s'agit pas de vivre une expérience de dépaysement culturel, de connaître des coutumes étranges ou de manger des aliments nouveaux : l'Argentine offre le dépaysement de soi ; l'élimination des repères permet de mieux se confronter à l'étrangeté de l'existence pure), et de là envoyer des communiqués à ses compatriotes ; n'est-ce pas un sacrifice héroïque ?

Cette exigence de véridicité dans le récit de l'expérience individuelle, pourrait-on penser, se trouverait satisfaite par le journal, genre où l'instance narrative est libérée de ses engagements envers une réalité extérieure objective, où la subjectivité règne en maîtresse incontestée. Pour Gombrowicz, cependant, la forme du journal est avant tout celle qui problématise les mécanismes et les enjeux de la mise en scène de soi. Non pas que cette dernière ne soit pas un aspect fondamental de

³⁰⁵ Personnage du roman de Gabrielle Roy. Voir *Alexandre Chenevert*, Montréal, Boréal, 2010.

l'expérience : elle l'est incontestablement, et pour Gombrowicz sans doute de façon plus lancinante que pour un autre. Mais, peut-être parce que Gombrowicz écrit son journal « en direct », pour un lecteur concret et qui attend sa livraison, ce problème finit par y prendre une place démesurée, jusqu'à en devenir l'enjeu principal. Si bien que le journal en tant que genre littéraire se taille une place et une fonction précises à l'intérieur de l'éventail des genres pratiqués par Gombrowicz. Celui-ci commente cette situation en 1953 (la première année de rédaction du *Journal*) :

Ce Journal, je le rédige à contrecœur. Sa sincérité insincère me fatigue. Pour qui est-ce que j'écris ? Si c'est pour moi, pourquoi cela va-t-il à l'impression ? Et si c'est pour le lecteur, pourquoi fais-je semblant de dialoguer avec moi-même ? [...] Que je suis loin de l'assurance et de l'élan qui m'animent lorsque — excusez le mot — « je crée » ! Sur ces feuillets, c'est comme si du sein béni de la nuit je sortais péniblement à la dure lumière du matin qui me fait bâiller et tire mes erreurs au grand jour. Le mensonge qui est à la base même de ce journal me rend timide [...]. Et pourtant, je me rends très bien compte qu'il faut rester soi-même à tous les degrés de l'écriture ; je dois pouvoir m'exprimer non seulement dans un poème ou une pièce de théâtre, mais aussi bien dans un morceau de simple prose — article, page de journal [...]. Mais traduttore, traditore³⁰⁶.

Traduttore, traditore — qui traduit trahit ; puisque, bien qu'il veuille s'exprimer de façon sincère, bien que s'exprimer sincèrement en « langage courant », sur le « plan de la vie quotidienne³⁰⁷ » lui tienne même particulièrement à cœur, il ne peut pas. « Je veux être ballon, mais ballon captif », prétend-il, « je veux être capable de me traduire moi-même dans un langage courant » ; comme si le *Journal* devait-être ce poids qui le ramène des nuées où le porte la fiction pure vers les régions où se déroule la vraie vie, comme s'il devait être cette forme conciliatrice qui vient équilibrer son activité discursive et le compléter en tant que sujet énon-

³⁰⁶ Witold Gombrowicz, *Journal t. I, op cit.*, p. 81-82.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 82.

ciateur. Mais c'est le contraire qui se passe : tiré du « sein béni de la nuit » à la « dure lumière³⁰⁸ » du jour, c'est-à-dire, appelé à s'exprimer sans les détours et les artifices permis par la fiction, il est déformé par la gêne. Parler directement de soi de façon sincère est impossible : cela supposerait d'escamoter le fait que « écrire n'est rien d'autre que livrer un combat, celui que l'artiste mène contre le grand public pour sa propre supériorité³⁰⁹ ». Inversement, une fois les cartes sur la table, ce combat finit par parasiter la prise de parole : la mise en scène de soi prend toute la place. On peut parler de soi ou parler sincèrement : faire les deux à la fois est impossible.

Le roman pour composer avec le temps

Le roman semble offrir une voie d'issue à cette impasse. Dans la préface à l'édition polonaise du *Trans-Atlantique*, Gombrowicz s'exprime ainsi au sujet de la genèse de cette œuvre :

Ce livre parle-t-il de la Pologne ? Mais je n'ai jamais écrit un seul mot sur autre chose que moi-même — je ne me sens pas en droit de le faire. En 1939, je me suis retrouvé à Buenos Aires, exilé de la Pologne et de ma vie, dans une situation extrêmement précaire. Le passé perdu. Le présent tel la nuit. L'avenir impossible à deviner. [...] La Forme croule et se fracture sous les coups du Devenir omniprésent... [...]. Moi, sur cette plaine anarchique, parmi les dieux tombés ; seul. Que voudriez-vous que je ressente à un moment pareil ? Détruire le passé en moi ? M'abandonner à l'avenir ? [...] Mais je ne voulais plus m'abandonner [...] à quoi que ce soit, je voulais être quelque chose de plus élevé et de plus riche³¹⁰.

Il ne saurait y avoir de motivation plus élémentaire à l'écriture : je me retrouve dans des circonstances difficiles, tout seul dans un pays que je ne connais pas, je ne sais

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 83.

³¹⁰ Witold Gombrowicz, *Dzieła t. 3: Trans-Atlantyk*, redakcja naukowa tekstu Jan Błoński, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1986, p. 7. Je traduis.

pas ce que je vais devenir. Je suis désemparé, donc j'écris. Je mets en récit ce que je vis afin d'en extraire quelque chose qui transcende la contingence des circonstances et qui acquiert une valeur supérieure.

La narration de ses aventures dans la forme d'un récit de fiction vise donc dans un premier temps à *situer dans le temps*. Paul Ricœur a montré comment la mise en récit permet de surmonter les apories inhérentes à l'expérience humaine du temps. Saint Augustin avait relevé le paradoxe au cœur de cette expérience, en partant de la proposition que la seule mesure possible du temps est l'âme³¹¹. Le passé existe dans la mesure où nous pouvons nous le rappeler et le raconter ; l'avenir existe dans la mesure où nous l'attendons et le prédisons. Quant au présent, impossible de le saisir : « transite » par lui ce qui était futur pour devenir passé ; mais il est impossible de faire coïncider les trois modalités du souvenir, de l'attente et de l'attention. Ainsi, la réflexion sur le temps mène inévitablement et tragiquement à la constatation que là où il semblait y avoir concordance il y a en réalité discordance : et, le temps étant coextensif à l'âme, sa discordance révèle aussi la faille au sein de notre être. La réflexion sur le temps nous dépossède de notre âme. Ricœur ne prétend pas que l'activité narrative puisse résoudre ce problème ; mais elle serait la seule réplique possible, une sorte de cure palliative qui permettrait un vivre-avec. Selon sa formule bien connue, « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative³¹² ».

Le désarroi que Gombrowicz donne pour origine du *Trans-Atlantique* allégorise à sa façon ce problème du sujet dans le temps. Les deux masses du passé, fossilisé, désormais inaccessible, et de l'avenir, inconnu, menaçant, compriment de chaque côté le présent, noir comme de l'encre, d'une étendue à la fois infiniment petite, puisqu'il s'écoule aussi inexorablement qu'imperceptiblement, et infiniment grande, parce que la cohérence de l'être se défait face à l'incertitude absolue : « la Forme croule et se fracture sous les coups du Devenir omniprésent ». La métaphore de la « plaine anarchique » spatialise ce temps de l'incertitude, lourd du poids des

³¹¹ Voir Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, p. 21-53.

³¹² *Ibid.*, p. 17.

virtualités contenues dans chaque moment successif, qui écrase le sujet humain désemparé ; qui menace aussi de le contaminer de son chaos. La mise en récit permet de préserver un semblant d'identité en *situant* le sujet dans ce temps inhumain, en étirant une espèce de fil reliant les deux continents disparaissant dans la nuit.

Tous les romans de Gombrowicz s'intéressent à cette propriété du récit, à la fois salutaire et tyrannique, qui impose une continuité et une logique à ce qui pourrait n'être qu'un amas d'éléments disparates. C'est le thème principal de *Cosmos*, roman « sur la création de la réalité³¹³ ». Gombrowicz déclare avoir voulu adopter le genre du roman policier parce qu'il est une « tentative d'organisation du chaos³¹⁴ » ; plaçant ainsi à l'origine du projet le lien entre composition et activité herméneutique. Marek Tomaszewski s'intéresse à cette question dans un article où il propose que *Cosmos* et *La Pornographie* abordent tous deux — l'un à travers le thème de l'accumulation, l'autre par celui de la dissolution — le problème du « sens » de la vie dans un monde nietzschéen, un monde où vivre « n'est rien d'autre qu'exprimer soi-même dans une continuité³¹⁵ » (c'est-à-dire, où il n'y a pas de sens métaphysique à la vie au-delà de cela). Il conclut que si « la lutte qu'entreprend Gombrowicz dans le domaine romanesque [...] est [...] une révolte contre les formes et les modèles qui remplissent la réalité », cette lutte est « avant tout le reflet de son profond nihilisme qui remet en question les fondements de toute finalité³¹⁶ ».

Mais composer, organiser, c'est donner un sens, c'est comprendre. Organiser le chaos, c'est donc d'une part réduire le désordre, mais d'autre part aussi créer de l'ordre, élaborer des significations qui n'existaient pas. Pour Thomas Pavel, cette activité de recherche et de génération de sens est la raison d'être du roman : « les romans, écrit-il dans son essai *La Pensée du roman*, proposent des hypothèses substantielles sur la vie humaine et imaginent des mondes fictionnels qui leur cor-

³¹³ Witold Gombrowicz, *Journal t. II 1959-1969*, traduction du polonais revue et complétée par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1995, p. 479.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Marek Tomaszewski, « La Formation de la réalité dans *La Pornographie* et *Cosmos* de Gombrowicz », traduit du polonais par Élisabeth Amiet, *Revue des études slaves*, vol. 63, no 2, 1991, p. 420.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 427.

respondent³¹⁷ ». Que ces hypothèses ne soient pas finales n'a pas d'incidence sur la vitalité de l'activité herméneutique qui travaille à leur élaboration. On pourrait même proposer que le roman, justement, n'est pas le lieu de la finalité (voire qu'il s'y oppose) ; qu'il est plutôt le lieu de la recherche et de l'*expérience*. Ricœur soutient en effet que si l'activité narrative est la seule réplique possible à l'inaboutissement de la réflexion sur le temps, elle n'a pourtant pas le pouvoir d'éliminer les apories : « si elle les résout, c'est en un sens poétique et non théorétique du terme. La mise en intrigue [...] répond à l'aporie spéculative par un faire poétique capable certes d'éclaircir [...] l'aporie, mais non de la résoudre théoriquement³¹⁸ ».

Le roman serait pour Gombrowicz ce « faire poétique » qui permet d'aborder la question la plus fondamentale — la plus personnelle, en même temps que la plus universelle — de l'existence, qui est celle de l'être dans le temps. Il l'est justement parce qu'il ne s'écrit pas en continu, comme le journal, et parce qu'il ne s'affiche pas comme la plate-forme du sujet. Le Gombrowicz qui narre les romans n'est pas limité de la même façon, dans son expérience de l'existence, par les phénomènes de concrétion, fossilisation, occlusion et autres fonctionnements de la vie « réelle ». Cette dernière est complètement irréelle, dans la mesure où rien n'y est jamais simplement soi : tout est toujours entortillé dans les différents états de la forme, qui obstrue et dévie sans répit le sujet dans son trajet vers la connaissance. Non pas qu'il existe un état où l'on soit libre de l'engrenage. Toute amorce de pensée met sans doute déjà en place une structure qui se met immédiatement à conditionner la suite ; se met à former la réalité. Mais la fiction narrative — qui est une forme particulière de pensée — permet d'éprouver les mécanismes de la formation, de choisir jusqu'à un certain point ses variables : de contrôler l'emportement juste assez pour tirer de l'expérience quelque volupté, voire quelque connaissance de la contrée.

Les romans de Gombrowicz, justement, s'acharnent à pousser à bout les dispositifs de la mise en intrigue, exploitant cette propriété de la fiction romanesque que Tiphaine Samoyault propose comme définissant son ontologie : l'ex-

³¹⁷ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Gallimard, coll. « folio essais », 2003, p. 46.

³¹⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit I*, *op. cit.*, p. 21.

cès³¹⁹. Les phénomènes qui régissent la vie, mais dont le fonctionnement est tempéré ou brouillé — ou dont l'appréhension nous est brouillée ou détournée — par d'autres phénomènes, d'autres conditionnements, sont poussés dans leur déroulement au-delà des bornes du vivable, parfois jusqu'au paroxysme qui fait tout sauter. Mais à travers tout ça, le Moi perdure, s'expérimentant comme — malgré tout — le principe unificateur, la chose qui en dépit de tout et contre toutes attentes continue de sous-tendre ce cosmos de « suppositions, d'associations, de conjectures [...], de branches latérales... de cavernes obscures... embouteillages... blocages, tourbillons... méandres... Etc., etc., etc.³²⁰ » Le roman est une Argentine : cet espace où le retrait des formes connues bouleverse les repères, déposant l'être sur la plaine anarchique où non seulement il perdure, mais d'où il fait signe, aussi, aux autres humains : « Je me jette dans ce tourbillon afin qu'aux dépens de mon bonheur... Microcosme-macrocosme. Naissance d'un mythe. Distance. Écho³²¹. »

Trois figures du temps dans *La Pornographie*

Pour terminer, quelques remarques sur les figures de l'expérience du temps dans *La Pornographie* ; plutôt questions qu'affirmations. D'abord, celle du passé. *La Pornographie*, il me semble, propose une propriété génératrice ou régénératrice au roman. La proposition de Gombrowicz dans la préface selon laquelle « *La Pornographie* [serait] une tentative pour renouveler l'érotisme polonais³²² » suggère que la mise en récit peut non seulement créer de nouvelles significations, mais aussi remanier les anciennes, introduire dans des savoirs sclérosés des éléments perturbateurs qui provoqueront une transformation de la matière. *La Pornographie*, déclare-t-il, « est écrite un peu à la manière d'un « roman de province » polonais ; c'est comme si je véhiculais sur un char à banc vieillot du venin « dernier cri »³²³ ». Il ne s'agit pas de rompre avec la forme — de toute façon, c'est impossible —, mais plutôt de la pervertir,

³¹⁹ Voir Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

³²⁰ Witold Gombrowicz, *Journal t. II, op. cit.*, p. 480.

³²¹ *Ibid.*

³²² Witold Gombrowicz, *La Pornographie*, traduit du polonais par Georges Lisowski, Gallimard, coll. « folio », 1995, p. 14.

³²³ *Ibid.*, p. 15.

et en la pervertissant se la réapproprier : reprendre sa place dans la forme qui, qu'on le veuille ou non, nous enserme, mais en lui imposant certains termes.

Cette activité de réécriture du roman de province polonais fait appel de façon simultanée aux deux principales figures que distingue Jerzy Jarzębski parmi les autoreprésentations de Gombrowicz³²⁴. On voit aisément comment s'actualise ici la figure du « Gombrowicz précepteur des Polonais » : celui qui agit pour le bien des Polonais, qui tente de les défaire de leurs complexes et de leurs préjugés. Ce Gombrowicz réécrit le roman de province, qui a partie liée avec plusieurs lieux sacrés de l'imaginaire polonais (la seigneurie, la famille, la nature) afin de réactualiser ces lieux, d'injecter dans leurs formes poussiéreuses un peu d'érotisme et de jeunesse. Mais le roman de province, c'est aussi toute l'enfance et la jeunesse de Gombrowicz, c'est sa première forme à lui. En ce sens, il réécrit le roman de province aussi en tant que « Gombrowicz, sujet humain empêtré dans le monde et dans les autres ». Cette deuxième figure d'autoreprésentation s'oppose, selon Jarzębski, à la première, relativement tranquille et équilibrée, par son impulsivité, voire sa sauvagerie. Son activité narrative est marquée par la douleur et la passion érotique qui tentent, en transgressant les limites du conventionnel, d'actualiser de nouveaux systèmes symboliques.

Dans l'optique de cette deuxième figure d'autoreprésentation, la réécriture du roman de province est aussi la réécriture de son propre passé, la réouverture de schèmes personnels. En effet, la mémoire pèse lourd sur ce récit, surtout au début, avant que ne se noue sa logique interne propre. « Où étions-nous », se demande le narrateur alors qu'il est en route pour la maison d'Hippolyte :

Qu'était-ce ? Je connaissais pourtant cette contrée, ce vent m'était familier – mais où étions-nous ? [...] Sur quelle planète avions-nous débarqué ? [...] La calèche est familière et familier aussi ce geste du cocher ôtant sa casquette – qu'ai-je donc à les observer si attentivement³²⁵ ?

³²⁴ Voir Jerzy Jarzębski, « Gombrowicz – problemy autoprezentacji », *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2007, p. 35–36. Je traduis.

³²⁵ Witold Gombrowicz, *La Pornographie*, op. cit., p. 24.

Bien que le récit se déroule en 1943, le contexte de la guerre semble comme plaqué artificiellement sur un décor d'avant-guerre :

Lorsque nous sortîmes dans la cour après le petit déjeuner – la maison, blanche, [...] dans son encolure de sapins et de thuyas [...], nous abasourdit comme une apparition d'un autre temps, du temps révolu de l'avant-guerre... dans son ancienneté inchangée, elle nous semblait plus vraie que la guerre..., mais en même temps le sentiment que ce n'était pas vrai, qu'elle jurait avec la réalité, lui faisait prendre à nos yeux l'allure d'un décor de théâtre...³²⁶

Mémoire et fabulation s'imbriquent dans un nœud étrange, comme si le récit, qui peine à se mettre en marche, s'enlisait dans le souvenir. Remarquons à cet égard qu'à côté du *Trans-Atlantique*, qui aborde directement l'extraction du pays natal, les deux romans d'après-guerre, *La Pornographie* et *Cosmos*, prennent pour cadre la Pologne. Ce monde figé est guetté par la mort, comme pendant ces dîners à la chandelle – dans *La Pornographie* comme dans *Cosmos* – où les convives semblent s'effacer dans le noir sous le poids écrasant du temps qui s'écoule comme de la vase millénaire (« La lampe. Le dîner interminable. La somnolence. L'immensité d'Hippo barbouillé par la sauce épaisse du sommeil, sa femme qui s'évase dans le lointain. Des phalènes butant contre la lampe³²⁷ [...] »). Mais il y a, justement, la possibilité de dynamiter ce monde, « l'assaisonner de jeunesse afin qu'il se laisse violer³²⁸ ».

Deuxième figure du temps : le présent. C'est celle, excessive à l'outrance, de l'attente interminable, de la lenteur assommante, du moment qui s'étire incroyablement, faisant ressortir l'inouïe, l'horrible ou la grisante (mais surtout l'horrible) existence des êtres et des choses, rendus insupportablement *présents*. Ce sont, encore, ces étranges dîners ou ces interminables promenades en calèche ; c'est Hippolyte dont la chair enfle sous les yeux de Witold jusqu'à ce que « son corps odieuse-

³²⁶ *Ibid.*, p. 29.

³²⁷ *Ibid.*, p. 28.

³²⁸ Witold Gombrowicz, *Journal t. I, op. cit.*, p. 621.

ment fleurissant ressembl[e] à un volcan de viande jaillissante... et dans ses bottes de cavalier [étalant] des pattes apocalyptiques³²⁹ » ; c'est le jardin où, au crépuscule, « chaque arbre, chaque buisson surgissant sur mon chemin était un assaut du fantastique – car, bien qu'ils fussent tels qu'ils étaient, ils *eussent pu être différents*³³⁰ » ; c'est la messe où fait irruption la noirceur du cosmos, de sorte que

*nous n'étions [...] plus à l'église, ni dans ce village, ni sur la terre, mais – conformément à la réalité, oui, conformément à la vérité – quelque part dans le cosmos, suspendus avec nos cierges et notre lumière et c'est là-bas, dans l'espace infini, que nous manigancions ces choses étranges avec nous et entre nous, semblables à des singes qui grimaceraient dans le vide*³³¹.

L'expérience du présent – de la réalité, de la vérité – est celle de l'étrangeté fondamentale de l'existence, qui est *l'expérience du présent malgré son impossibilité*. Et non seulement son expérience, mais encore son dépassement, sa communication à travers la mise en récit.

Qu'en est-il, enfin, de l'avenir ? Difficile de le dire, dans une œuvre qui problématise la formation de la réalité – donc, le processus par lequel les choses cheminent dans le temps – de façon « obsessionnelle³³² ». L'avenir semble inaccessible, dans la mesure où l'étrangeté du présent, noirceur gluante du cosmos, ne cesse d'envahir le sujet, menaçant de dissoudre la réalité qui tente de se nouer : « Je n'étais pas tellement sûr que cette affaire fût bien engagée, tantôt un feu noir m'embrasait d'enthousiasme, tantôt je faiblissais, dépité, désespéré même, parce que tout cela était trop fantastique, trop arbitraire, pas assez vrai – ce n'était toujours qu'un jeu³³³ ». Chaque journée successive chez Hippolyte amène conjectures, insinuations, complots, sans que Witold ne puisse être certain de ce qui se trame réellement... ni de l'identité de l'être ou de l'entité qui trame. À cet égard, la figure qui exprime l'avenir

³²⁹ Witold Gombrowicz, *La Pornographie*, op. cit., p. 26.

³³⁰ *Ibid.*, p. 219.

³³¹ *Ibid.*, p. 37.

³³² Witold Gombrowicz, *Journal t. II*, op. cit., p. 481.

³³³ Witold Gombrowicz, *La Pornographie*, op. cit., p. 208.

dans *La Pornographie* est peut-être celle du sommeil, lourd et épais comme de la vase, dans lequel tombe le narrateur à la fin de chaque journée : « le petit escalier très raide, la bougie, je tombe sur un lit et m'endors. Le lendemain, un triangle de soleil au mur [...]»³³⁴ ». Ellipse semblable à la mort : Witold ferme les yeux et tout cesse. Mais le lendemain, le présent recommence, et Witold revient nous raconter « une autre de ses aventures ».

³³⁴ *Ibid.*, p. 28.

Ce qui fait retour, ou l'écriture de l'après-coup

DOMINIQUE GARAND

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Voir son visage «émerger du Temps»

La publication de *Kronos*³³⁵ jette à n'en pas douter un éclairage nouveau sur certains aspects de la vie de Gombrowicz et oblige ses biographes, comme on l'a déjà écrit, à reprendre une partie du travail déjà accompli. Mais au-delà des nouvelles anecdotes qu'on peut en tirer, il me semble que ce livre (un livre? je me le représente plutôt comme un éternel manuscrit) nous conduit vers un problème philosophique fondamental qui touche le rapport du sujet au temps. Ce problème, Gombrowicz n'a jamais cessé de l'exposer, et souvent d'une manière particulièrement saisissante.

Dans son *Journal* publié, l'écrivain évoque à quelques reprises le projet secret de *Kronos*. Ainsi en est-il de l'extrait qu'on a judicieusement placé en exergue à l'édition française qui vient de paraître, où il expose sa «manie croissante du calendrier», sa comptabilisation des dates. «Pour quoi faire?» demande-t-il : devant cette vie qui, selon son expression, «coule entre les dates comme l'eau entre les doigts», il veut faire en sorte qu'«au moins il en reste quelque chose... une trace».

³³⁵ Witold Gombrowicz, *Kronos*, traduction de Malgorzata Smorag-Goldberg, Paris, Stock (La Cosmopolite), 2016, 384 p.

Au-delà du soin maniaque de tout noter, l'entreprise est destinée à surplomber les événements qui composent une vie pour en dégager une cohérence, voire une représentation de soi qui composerait la figure d'un destin : «Je commence déjà à lire en moi-même, bien qu'avec difficulté et comme à travers des lunettes troubles. Comme c'est étrange : enfin, enfin, je commence à voir mon propre visage émerger du Temps». Cela fonctionnerait donc? On peut en douter, car tous ces efforts n'annoncent finalement que le «terme irrévocable», la mort. Et Gombrowicz de conclure : «C'est pathétique³³⁶.»

Ce passage, qui ouvre l'année 1958, montre toute l'ambivalence de l'écrivain devant l'efficacité de la pratique autobiographique. Les choses n'iront pas s'améliorant. En 1963, dans la section du *Journal* rédigée à Berlin, il s'interroge à nouveau sur la cohérence «architecturale» de sa vie. Sur le pont du navire qui le conduit de l'Argentine, qu'il vient de quitter, en direction de l'Europe qui l'attend, il fantasme la rencontre du bateau qui, 23 ans plus tôt, lui faisait faire le trajet en sens inverse. Il imagine un échange de salutations entre ce jeune Gombrowicz et celui qu'il est devenu. Quelle belle poésie des coïncidences! pourrait-on s'écrier. La vie obéirait donc à un dessein? Mais non... L'écrivain déchanté vite : «Illusions que tout cela! Mirages! Fausses associations! Pas d'ordonnance, ni architecture aucune – brume opaque dans ma vie d'où n'émerge aucun élément réel qui soit forme...³³⁷»

Quelques pages plus tôt, il semblait pourtant y croire encore. Désireux de faire le point sur ses années en Argentine, il écrit pouvoir distinguer «sans difficulté une certaine architecture assez nettement dessinée et des symétries dignes d'attention». On pourrait distinguer, précise-t-il, «trois périodes, de huit années chacune». Il déclare pouvoir s'aider dans cette tâche en consultant «une série de feuillets jaunis comportant la chronologie, mois après mois, des événements³³⁸». Sans aucun doute, il s'agit ici d'une allusion directe à *Kronos*. J'imagine que nos confrères polonais ont déjà fait le relevé de toutes les allusions de ce genre que contient le *Journal*.

³³⁶ *Ibid.*, p. 29. L'extrait est tiré de Witold Gombrowicz, *Journal tome I (1953-1958)*, Paris, Gallimard (Folio), 1995, p. 515-516.

³³⁷ Witold Gombrowicz, *Journal tome II (1959-1969)*, Paris, Gallimard (Folio), 1995, p. 340.

³³⁸ *Ibid.*, p. 325.

Ils auront sûrement noté, par ailleurs, que Gombrowicz, citant dans le *Journal* un exemple de ces annotations, les déforme considérablement. C'est là une chose que la publication de *Kronos* nous permet maintenant de vérifier : un extrait qu'il donne en exemple, qu'il déclare daté d'avril 1953, ne s'y retrouve pas tel quel³³⁹. Déjà, cela nous met en présence d'un traitement, chez lui, dynamique et toujours circonstancié de la matière autobiographique. J'y reviendrai.

Mais ce qu'il faut constater, pour le moment, c'est le mouvement de balancier qui conduit Gombrowicz, aussitôt évoqués ces feuillets qui lui permettront d'exposer l'architecture de sa vie, à déclarer que c'est peine perdue : «Que pouvait-on faire, je vous le demande, de cette litanie de détails notés? Comment assimiler cette quantité d'événements alors que chacun d'eux éclatait en un grouillement de faits minuscules qui finissaient par se vaporiser en brume...³⁴⁰» Tout au long de ces pages magnifiques se multiplient les signifiants liés au chaos et à l'immensité de la mer : bouillonnement, remous, tourbillons, inconsistance, «étendue vide», «nuit noire», et ainsi de suite. Le sujet semble avoir perdu ses repères et l'immensité de la mer lui fait penser à la mort. Il faudrait recenser tous les récits de navigation que contient l'œuvre de Gombrowicz pour y trouver rejouée, chaque fois, une symbolisation d'une existence entraînée malgré elle par des forces qui la dépassent et qui réduisent à néant sa volonté d'y comprendre quelque chose. Une nouvelle publiée en 1932, «Événements sur la goélette "Banbury"», qui montre un narrateur soumis aux comportements toujours plus incompréhensibles des membres d'un équipage naviguant sans direction au gré des vents, se termine sur ces mots : «l'extérieur est un miroir où

³³⁹ Qu'on en juge en comparant les deux extraits : «*Dernières journées à Salsipuedes. Je rédige mon Sienkiewicz. Ocampo et promenades jusqu'à Rio Ceballos, retours nocturnes. En train de lire la Pensée captive de Milosz, et du Dostoïevski. Le 12, rentré à Buenos Aires par le train. Banque, ennui, Mme Z., atroce, lettre de Giedroyc m'annonçant que le bouquin ne marche pas, mais qu'il voudrait publier autre chose de moi. Visite chez les Grocholski et les Grodzicki. Mon Banquet paraît dans les Wiaomosci..., etc.*» (*Journal tome II, op. cit.*, p. 325-326); «Salsipuedes. L'humeur érotique passe. J'écris mon Sienkiewicz. Le 12 retour à Buenos Aires. Banque. Lettre de Giedroyc que le livre ne se vend pas, mais que «Sienkiewicz» est excellent – proposition de publier un nouveau livre. Parfait harmonie avec Russo. Orgelet dans l'œil. Visite chez les Grocholski et les Grodzicki. «Le Banquet» dans *Wiadomosci*» (*Kronos, op. cit.*, p. 147).

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 326.

vient se réfléchir l'intérieur»³⁴¹. Est-ce pour cette raison que Gombrowicz cite précisément cette nouvelle dans le récit de cette traversée trans-Atlantique vers l'Europe? Le voici en train de méditer sur la manière dont il pourra se servir de son expérience en Argentine pour affronter l'«autre Gombrowicz», non seulement le jeune qu'il était, mais celui qu'il est devenu dans l'esprit de ceux qu'il n'a pas revu depuis 23 ans, ou qui ne l'ont connu qu'à travers ses écrits. Pour affronter cette angoisse du déplacement, la nouvelle écrite en 1932 lui paraît encore plus utile que les annotations jetées dans *Kronos*, comme si le geste littéraire demeurait au bout du compte la seule référence vraiment stable, le plus sûr ancrage de l'identité. Et pourtant, observera-t-on, le narrateur de la nouvelle de 1932, plus encore que le Gombrowicz de 1963, est un être absolument *désemparé*.

L'espace comme vecteur de l'expérience du temps

À ce point-ci de mon exposé, je propose un court arrêt sur ce mot même à partir duquel s'est élaboré notre colloque. Selon *Le Robert*, le verbe «désemparer» signifierait «abandonner un endroit». La métaphore est au départ militaire, puisqu'il s'agit dans ce cas d'une action spécifique : quitter un lieu dont on s'est déjà emparé. L'image convient bien au Gombrowicz agoniste, quand on sait à quel point il a mis à profit sa situation en Argentine pour livrer son combat contre la «forme polonaise». À quel point aussi, de manière plus intime cette fois, il a investi l'espace argentin pour y élaborer une corporalité selon son désir auprès d'interlocuteurs qui en sont venus à former un mini-communauté autour de lui (si bien que François Bondy lui a accordé le titre de «Socrate de Buenos Aires»³⁴²). Mais il est significatif que l'adjectif d'où est tiré le verbe «désemparer» en soit venu à signifier le fait de «ne plus savoir où l'on en est». Si le lieu (et tous ceux qui s'y trouvent, que l'on fréquente au quotidien) contribue à la formation de notre identité, on ne peut que se sentir désorienté de l'avoir quitté. Les repères étant bouleversés, le sujet est tenu de se réinventer. C'est bien ce que vit Gombrowicz alors qu'il s'éloigne de l'Argentine,

³⁴¹ Witold Gombrowicz, «Événements sur la goélette "Banbury"», *Bakakāi*, Paris, Denoël, 1984, p. 95.

³⁴² François Bondy, «Le Socrate de Buenos Aires», *Gombrowicz, vingt ans après* (M. Carcassonne, C. Guías et M. Smorag, dir.), Paris, Christian Bourgois éd., 1989, p. 36-40.

peut-être d'une manière encore plus dramatique que ce qu'il a vécu en 1939, lorsqu'il décidait de ne pas rentrer en Pologne – car il ne pouvait savoir à ce moment-là que c'était définitif, qu'il n'y retournerait jamais.

Cette suite de ruptures qui jalonnent le parcours de Gombrowicz est certes peu banale, mais correspond à une expérience commune à des millions d'individus à travers le monde et à toutes les époques. L'intérêt pour nous est d'examiner ce que Gombrowicz en a tiré comme pensée du sujet dans ce nouage de l'identité, de l'espace et du temps. Si cela rejoint la question métaphysique de la «continuité de l'être», de ce qui persiste au cœur de l'individu au fil des événements de sa vie, un écrivain comme Gombrowicz, chez qui l'être se définit essentiellement dans ses interactions avec les autres, placera résolument la question sur le plan *physique*, le déplacement du corps d'un lieu connu, *emparé*, vers un lieu nouveau ou étranger, peuplé d'autres visages, ayant pour effet de démobiliser le sujet, d'inscrire une rupture entre l'avant et l'après. Il note : «À partir d'un certain âge, les gens ne devraient plus bouger de chez eux : l'espace se montre par trop lié au temps³⁴³.» C'est sur cet entrelacement de l'espace et du temps que je vais maintenant me pencher, en interrogeant plus particulièrement ce qui s'y joue du rapport que le sujet établit entre son identité au présent et son identité passée. Pour le dire autrement, il s'agira d'analyser la manière dont le passé fait retour dans le présent à la faveur d'une perception de l'espace. À partir de ces observations, j'exposerai la fonction de l'*après-coup* dans l'écriture de Gombrowicz³⁴⁴.

Encore faut-il d'abord situer l'enjeu du récit de soi. Quelle est cette part

³⁴³ Witold Gombrowicz, *Journal tome II*, *op. cit.*, p. 325.

³⁴⁴ La notion d'«après-coup» est utilisée ici à la fois au sens propre (revenir sur des événements qui ont déjà eu lieu) et au sens plus spécifiquement psychanalytique, selon le concept mis de l'avant par Freud, *nachträglichkeit* : «Terme fréquemment employé par Freud en relation avec sa conception de la temporalité et de la causalité psychiques : des expériences, des impressions, des traces mnésiques sont remaniées ultérieurement en fonction d'expériences nouvelles, de l'accès à un autre degré de développement. Elles peuvent alors se voir conférer, en même temps qu'un nouveau sens, une efficacité psychique. [...] Ce n'est pas le vécu en général qui est remanié après-coup, mais électivement ce qui, au moment où il a été vécu, n'a pu pleinement s'intégrer dans un contexte significatif». (J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 33-34.

de l'expérience humaine du temps que l'écriture achopperait à saisir? Quelle est la nature de cet objet qui échappe aux annotations obsessionnelles de *Kronos*, de même qu'aux dessins architecturaux de la rétrospective? On sait pourtant qu'avec *Souvenirs de Pologne*, Gombrowicz a démontré qu'il pouvait adopter la posture d'un autobiographe serein, apte à retracer les étapes fondamentales de son existence. Comment expliquer, dès lors, l'aveu fait à Dominique de Roux, à la fin de sa vie, de ne connaître ni sa vie ni son œuvre, de traîner son passé derrière lui «comme la queue vaporeuse d'une comète³⁴⁵»?

Deux passages du *Journal* ont attiré mon attention. Le premier, daté de 1954, est assez bref pour que je le cite tout au long. Gombrowicz se retrouve attablé à la terrasse d'un café. Rien d'extraordinaire ne s'y passe, tout baigne dans la plus stricte normalité lorsqu'une sensation étrange s'empare de lui :

[...] cet endroit est pour moi semblable à ces visages combinés vus en rêve, visages hallucinants, conjonction de deux figures distinctes qui se chevauchent, se masquent... Maléfique, la Dualité me fixe ici de toutes parts, réservant un secret aussi lourd que complexe. Tout cela parce que j'ai séjourné ici il y a dix ans.

Maintenant, je vois.

À l'époque, perdu en Argentine, sans travail et sans appui, suspendu dans le vide, ignorant ce que je ferais dans un mois, je me demandais, avec cette curiosité – poussée parfois jusqu'au paroxysme d'une tension malade – que l'avenir suscite d'ordinaire en moi, je me demandais ce que je serais dans dix ans.

Voici levé le rideau. Je me vois attablé à la terrasse d'un café de cette même avenida – oui, c'est moi. Moi – dans dix ans. Je pose ma main sur le guéridon. Regarde la maison d'en face. Appelle le garçon et commande un cortado. Mes doigts tambourinent sur la table. Mais tout cela m'a l'air d'un renseignement secret passé à l'autre, celui d'il y a dix ans, et je me comporte

³⁴⁵ Witold Gombrowicz, *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*, Paris, Gallimard (Folio), 1996, p. 7.

*comme si lui me voyait. Et je le vois en même temps assis ici, à la même table peut-être. D'où l'atrocité de cette double vision : je la ressens comme un éclatement de la réalité – quelque chose d'insupportable – comme si je me regardais moi-même dans les yeux*³⁴⁶.

Cette courte anecdote raconte un événement qui n'en est pas un, un non-événement. Autant dire : une aporie relative au temps, puisque deux temporalités s'y rencontrent dans un effet de miroir. Rien ne s'était passé dix ans auparavant, sinon une pensée projective : que serai-je dans dix ans? Et rien ne se passe maintenant sinon une pensée rétrospective : qu'ai-je été il y a dix ans? Mais voici l'aporie : il y a dix ans, je n'ai été rien d'autre que ce moi se demandant ce qu'il serait dans dix ans. Ce télescopage du temps prend appui sur l'espace du café qui, de son côté, se présente comme identique à lui-même, inchangé. L'espace, encore une fois, provoque le temps. Mais qu'est-ce qui est en jeu, ici? Qu'est-ce qui conduit Gombrowicz à décrire ce hiatus temporel comme un «éclatement de la réalité»? Le passage suggère qu'il s'agirait en premier lieu de l'éclatement du moi. Il est assez significatif que d'entrée de jeu, Gombrowicz décrive la perception aiguë qui le traverse à l'aide d'images qui rappellent l'esthétique cubiste : «visages combinés», «conjonction de deux figures distinctes qui se chevauchent, se masquent». Existe-t-il, dès lors, une perspective qui les unifieraient dans une même essence? Conjonction ou disjonction (éclatement)? Où se loge le réel dans la rencontre d'un moi en train de se remémorer un moi passé défini essentiellement par une tension vers l'avenir?

J'essaie de pousser encore un peu plus loin l'analyse en prêtant attention aux mots choisis par Gombrowicz. Ainsi, l'homme d'il y a dix ans ne se projetait dans l'avenir que de manière ponctuelle. Plus fondamentalement, sa situation était celle d'un homme «perdu» dans un pays étranger, «sans travail et sans appui» (entendons ici : sans lien communautaire); enfin, «suspendu dans le vide» (entendons : hors d'un récit qui rythmerait le temps, «ignorant ce que je ferais dans un mois»). Ceux qui sont familiers avec l'œuvre de Gombrowicz savent à quel point le «Vide»

³⁴⁶ Witold Gombrowicz, *Journal tome I (1953-1958)*, Paris, Gallimard (Folio), 1995, p. 209-210.

y est un signifiant récurrent. Le Vide signale l'absence de forme des moments de crise, une situation d'entre-deux marquée par l'indistinction et la perte des repères. Plus fondamentalement, j'y vois le signe du présent absolu, c'est-à-dire d'un présent désarrimé de la continuité. Un récit fameux du *Journal*, qui a pour titre «Le Rio Parana au jour le jour», illustre magnifiquement selon moi ce présent absolu vécu comme non-événementialité catastrophique : «Que s'était-il passé? Rien! – tout le secret est là – rien ne s'était passé³⁴⁷.» Le Vide est effrayant, mais il fascine pourtant Gombrowicz qui n'hésite pas à le présenter comme une ouverture des possibles, la matrice même du sens, bien qu'il soit impossible de la nommer sur un autre mode que celui de la négativité.

Dans le micro-récit que je suis en train d'analyser, ce qui fait retour pour le Gombrowicz d'aujourd'hui, qui a trouvé ses marques en Argentine et aussi en tant qu'écrivain en voie d'être reconnu à l'échelle internationale, est une autre version de lui-même reçue comme potentialité sans forme, indéfinie. Le drame mis en scène dans ce récit (le mot «drame» n'est pas trop fort, car il y est question de «l'atrocité de cette double vision») peut selon moi être interprété comme une transposition à l'âge adulte du stade du miroir vécu par l'enfant, selon la théorisation qu'en a fait Lacan³⁴⁸, qui décrit le moment comme une hallucination : c'est le moment crucial pour la constitution du moi où le sujet se perçoit à travers une image située en-dehors de lui-même. Il se voit donc depuis la perspective de l'Autre, d'où ce paradoxe d'une fondation de l'identité (mon corps comme entité distincte du reste du monde) sur la base d'une aliénation (je dois passer par l'Autre pour me voir, car c'est l'Autre qui désigne cette image comme étant «moi»). La constitution en identité, événement évidemment «heureux» pour le sujet, l'inscrit néanmoins dans la finitude, le moi constitué étant forcément une réduction des possibles. Les sensations de cet état de l'être qui précède la constitution du moi peuvent faire retour dans la vie du sujet : ces accès à ce que Kristeva a appelé le «pré-sémiotique³⁴⁹» comportent une part

³⁴⁷ Witold Gombrowicz, *Journal tome I, op. cit.*, p. 434-435.

³⁴⁸ Jacques Lacan, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», *Écrits*, Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 93-100.

³⁴⁹ Voir Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éd. du Seuil, 1980.

de fascination autant que d'effroi dans la mesure où ils annoncent une dissolution possible du moi. Dans son court récit, Gombrowicz ne se laisse pas glisser dans la spirale psychotique que peut entraîner le fait de «se regarder soi-même dans les yeux», ce qui voudrait dire abolir l'Autre, le Tiers, dans un face à face halluciné avec sa propre image. S'il réussit à ne pas succomber à l'effet de cette spirale, c'est qu'il maintient la césure temporelle entre les deux âges de son moi. Il en résulte un état de tension difficile à supporter, mais malgré tout ouvert sur le temps à venir.

De l'après-coup comme temporalité de l'écriture

Un autre passage du *Journal* présente un Gombrowicz en train de méditer sur celui qu'il a été à un moment précis de son passé. Il est aussi daté de 1954 et précède de peu celui que nous venons d'examiner. L'entreprise de *Kronos*, qui a débuté en 1953, provoque vraisemblablement ce genre de retour en arrière, puisque l'écrivain s'est aussi lancé dans la rétrospective des moments importants de son passé. Il l'observe lui-même : «À recréer ainsi mon passé j'ai consacré beaucoup de temps, établissant laborieusement ma chronologie, forçant ma mémoire jusqu'aux extrêmes limites³⁵⁰.» Et comme toujours, le résultat s'avère décevant : «[...] je me cherchais, tel Proust, mais rien à faire – le passé est sans fond, Proust ment, non, il n'y a rien, absolument rien à faire...» Il veut, écrit-il, «aider Witold Gombrowicz à renouer avec des temps qui ne reviendront jamais» : «je cherche à faire revivre en moi, ne fut-ce qu'un instant, mon existence ancienne». Cette entreprise, il l'admet d'emblée, est «irréalisable», mais elle est aussi ardemment «désirée»; il la présente même comme une «quête désespérée». La force de ces mots nous fait comprendre que le désir de renouer avec le passé va bien au-delà du souci de se souvenir. Se souvenir est possible; ce qui ne l'est pas, c'est d'amener le présent dans le passé, de fusionner les deux âges de Witold Gombrowicz en un même instant. Mais si ce désir est irréalisable, un mouvement d'écriture peut en résulter qui fera de l'aporie un facteur de connaissance et relancera le sujet vers sa vérité.

Il importe ici de souligner que nous ne sommes pas en présence de deux tem-

³⁵⁰ Witold Gombrowicz, *Journal tome I, op. cit.*, p. 169-170. Jusqu'à nouvel ordre, les citations qui suivent sont toutes tirées de ce passage.

poralités, mais bien de trois, la troisième étant précisément le moment de l'écriture. Cette entrée du *Journal*, en effet, ne nous livre pas un énonciateur spontanément en train de méditer sur son passé, mais bien un récit *au passé* mettant en scène Gombrowicz dans un moment antérieur à celui de l'écriture : « Assis sur l'avenida Costanera, fixant les lames que la fureur tenace des flots lançait en paquets blancs par-dessus le parapet de pierre du quai, moi le Gombrowicz présent, j'invoquais l'autre, mon lointain protoplaste, dans tout le tremblant éclat de sa jeunesse désarmée. » Le décalage est subtil, mais il est néanmoins marqué : Gombrowicz reprend et élabore dans son geste d'écriture un effort de remémoration qu'il a effectué quelque temps auparavant, alors qu'il était assis devant l'océan. C'est ici qu'intervient cet *après-coup* qui constitue selon moi l'un des aspects essentiels de l'écriture de soi chez Gombrowicz. On le savait au sujet du *Journal* qui, loin d'être écrit au jour le jour sur le coup de l'immédiateté, a été composé en mode rétrospectif et hautement concerté, mais on le découvre aussi avec *Kronos*, pas plus écrit au jour le jour, mais encore une fois « au mois le mois », et qui fait une large place aux récapitulations. L'écriture de l'après-coup introduit une distance de soi à soi, qui se traduit ici grammaticalement par un dédoublement des pronoms : « Et je me souvenais, par exemple, d'un soir où il était allé, lui-moi, en visite chez ses voisins de Bartodzieje, pour assister à cette soirée dansante où se trouvait une jeune personne qui l'envoûtait, lui-moi, de son charme et devant qui il désirait, lui-moi, "se montrer" et briller, et il en éprouvait, moi-lui, un absolu besoin. » Distance, donc, entre le sujet d'écriture qui se veut souverain, et l'homme Gombrowicz plongé dans les contradictions et apories de l'existence. Un homme *désemparé*, ou même *désarmé* comme il le dit de celui qu'il est en train d'évoquer.

En effet, vers quel Gombrowicz nous conduit cette méditation au bord de la mer ? Celui qui est remémoré est un jeune homme en train de subir une humiliation profonde devant sa famille, ses proches, ainsi que devant une personne aimée qu'il aurait souhaité impressionner. Il vient de publier son premier livre et il s'amène dans une assemblée qui l'accueille avec des regards de pitié, d'ironie ou de désapprobation. C'est que son ouvrage a été jugé avec condescendance par un critique important de l'époque, Kaden-Bandrowski. La situation est d'autant plus difficile à

vivre que rien n'est dit explicitement à quoi il pourrait opposer son point de vue : tout demeure dans l'implicite, dans cette région nauséabonde des malaises jamais nommés. «En vérité, ce soir-là, je ne savais plus où me mettre», écrit Gombrowicz. Il ressemble alors au narrateur du «Banquet chez la comtesse Fritouille», ou au narrateur de *Trans-Atlantique* au moment où il fait chou blanc devant le *gran escritor* argentin. Les spécialistes de l'écrivain savent à quel point ce qu'il ramène ici à sa mémoire a été déterminant dans sa carrière, probablement l'amorce de la stratégie agonistique qu'il va adopter dans *Ferdydurke*.

Maintenant, que fait le Gombrowicz de 1954 devant ce jeune homme qu'il était? Dans ce qui représente peut-être l'unique passage de son œuvre laissant transparaître un élan d'auto-commissération, il regrette de ne pouvoir le secourir : «Mon pauvre, pauvre garçon! Pourquoi n'étais-je pas, ce soir-là, à tes côtés? Pourquoi ne pouvais-je pas alors entrer dans ce salon et venir me placer derrière toi afin que tu te trouves complété du sens ultérieur de ta vie?» On perçoit tout de suite l'aporie, le même paradoxe temporel que soulèvent tous les récits racontant un voyage dans le temps : on ne peut modifier le passé en y faisant intervenir la connaissance de ce qui suivra. À quoi bon, alors, se lancer dans ce genre d'évocation qui, inévitablement, conduit à un cul-de-sac dont Gombrowicz se montre pleinement conscient lorsqu'il écrit : «Mais moi – ta propre réalisation – j'étais, je suis à des milliers de lieues, à tant et tant d'années de toi, et j'étais – je suis – assis, si amèrement en retard, ici, sur la côte américaine...»? Est-ce pour liquider enfin la vieille humiliation, toujours cuisante au cœur malgré le passage du temps? Est-ce pour formuler le vœu qu'il en soit allé autrement? Mais alors, pas de *Ferdydurke*... Je suggère que le geste d'écriture a ici pour fonction de situer l'énonciateur dans l'axe de son destin, en faisant de la *reprise* le motif d'une action à mener dans le présent. Pour soutenir cette hypothèse, j'aurai recours à quelques propositions philosophiques que nous livre Paul Ricoeur dans son ouvrage *Temps et récit*³⁵¹.

Du paradoxe temporel comme potentialité agonistique jouée au présent

Comment raconter le temps? se demande Ricoeur. Il oppose alors deux conceptions

³⁵¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Éd. du Seuil (Points), 1985.

inaugurales de la temporalité, celle d'Aristote et celle d'Augustin. Aristote pense le temps en relation avec le mouvement, ce qui donne à la spatialité un rôle à jouer dans notre perception du temps : c'est le changement qui survient aux objets du monde qui nous signale le passage du temps, ce que nous traduisons (comme dans les publicités de cures miracles) par la confrontation d'un avant et d'un après. Augustin, de son côté, aborde le temps plutôt à partir de la conscience (ou de l'âme) qui se distend dans l'acte de se remémorer et de se projeter dans le futur. Cette perspective fait du présent du sujet l'ancrage du temps : la remémoration et la projection favorisent la saisie de son devenir. Comme l'écrit Ricoeur : «Mais le présent augustinien, dirions-nous aujourd'hui en suivant Benveniste, c'est tout instant désigné par un locuteur comme le "maintenant" de son énonciation³⁵².» Le résumé que je donne ici des deux positions est certainement incomplet, mais il nous permet de supposer que Gombrowicz entretiendrait une relation au temps qui se rapprocherait de la perspective augustiniennne, une perspective augmentée toutefois par l'apport de la philosophie de Heidegger sur laquelle Ricoeur s'arrête ensuite assez longuement.

L'investigation de la temporalité, selon Heidegger tel que lu par Ricoeur, signale «la potentialité de l'être-là à être un tout³⁵³». «La temporalité, dit Heidegger, possibilise (*ermöglicht*) l'unité de l'existence, de la factualité et de la déchéance³⁵⁴». Le sujet opère «un retour répétitif sur soi-même»; par la répétition, il est conduit à «se reprendre dans son histoire». Or, commente Ricoeur, «ce retour sur soi ne se borne pas à revenir sur les circonstances les plus contingentes et les plus extrinsèques de nos choix imminents. Il consiste, de façon plus essentielle, à ressaisir les potentialités les plus intimes et les plus permanentes tenues en réserve dans ce qui paraît constituer seulement l'occasion contingente et extrinsèque de l'action³⁵⁵». J'insiste ici sur ces «potentialités les plus intimes et les plus permanentes tenues en réserve», qui me paraissent nommer avec précision ce que Gombrowicz va puiser dans son moi ancien, ce avec quoi il s'efforce de renouer, tout en étant parfaitement conscient qu'elles

³⁵² *Ibid.*, p. 35.

³⁵³ *Ibid.*, p. 124.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 129.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 135-136.

ne répareront pas les souffrances du passé. Si elles sont sollicitées, c'est pour servir le présent. «Il n'est pas d'élan vers le futur qui ne fasse *retour sur* la condition de se trouver *déjà* jeté dans le monde», écrit encore Ricoeur³⁵⁶, en écho à ces paroles de Heidegger : «Authentiquement à-venir *est* l'être-là authentiquement ayant-été³⁵⁷.»

Sans rien enlever au caractère dramatique de cette dissociation radicale entre le moi présent et le moi du passé (qu'on ne saurait envisager sous le signe de la simple continuité), ce qui fait retour dans le présent de Gombrowicz lui sert d'adjuvant dans le combat qu'il est en train de mener pour préserver son authenticité. Le Gombrowicz souverain est là pour protéger le Gombrowicz désemparé, où se trouve concentré ce qu'il a de plus authentique. On ne s'étonnera donc pas de lire, dès la page qui suit l'extrait que je viens de commenter, l'énoncé d'une agonistique manifestement élaborée à partir de cet accompagnement du jeune Gombrowicz humilié :

Un style incapable de se défendre devant le jugement des hommes et qui livre son créateur à la merci du premier crétin venu manque à sa tâche essentielle. Savoir nous défendre de tels jugements ne nous est pourtant possible que si nous avons assez d'humilité pour avouer à quel point finalement – même venant d'un imbécile – ils nous importent. Lorsque l'art se trouve ainsi désarmé devant le jugement des hommes, il ne peut s'en prendre qu'à son orgueil [...]. La vérité – une vérité aussi âpre et laborieuse que tragique – est que l'avis d'un imbécile a lui aussi son importance, qu'il nous crée et nous modèle de l'intérieur et a pour nous de graves conséquences dans la vie quotidienne³⁵⁸.

S'il est une continuité de l'être, celle-ci n'apparaît que dans l'après-coup d'un travail d'écriture capable de faire dialoguer dans un processus dynamique tous les temps du sujet. Chez Gombrowicz, le caractère paradoxal de ce dialogue trouve un exutoire dans la mise en branle d'un combat à mener au présent.

³⁵⁶ *Idem.*

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 128.

³⁵⁸ Witold Gombrowicz, *Journal tome I, op. cit.*, p. 171.

IMMÉ

RÉSUMÉS

ABSTRACTS

JERZY JARZĘBSKI

Tuer l'écureuil. Gombrowicz stupéfait dans *Les Envoûtés*

Les Envoûtés a été vu par la critique comme un roman populaire, une œuvre opérant un renouvellement du roman gothique, ou encore, à travers la référence au féminisme, une œuvre de critique sociale. Cependant, comme *Yvonne, Princesse de Bourgogne* et les œuvres plus tardives de Gombrowicz, *Les Envoûtés* semble avant tout exprimer sa fascination pour la « jeunesse déchaînée » à la veille de la guerre. L'étrange parenté qui unit les personnages de Maya et de Walczak-Leszczuk en témoigne. La scène qui permet au lecteur de saisir la nature précise de ce lien est celle du meurtre de l'écureuil par Walczak : scène qui ne représente pas tant un excès de cruauté qu'une tentative de reconnaissance mutuelle du garçon et de la jeune fille, reconnaissance devant révéler *de quoi ils sont capables*. Le dénouement de l'intrigue, qui, suivant les conventions du roman populaire, triomphe des forces du Mal, affaiblit quelque peu aux yeux du lecteur la portée des rapports entre Maya et Walczak. La scène du meurtre, écrite par Gombrowicz alors que la guerre s'apprête à éclater, conserve toutefois toute son intensité, intensité qui est révélée dans toute sa force quand on imagine les lectrices penchées sur les dernières pages du roman aux sons des sirènes des Stuka attaquant en piqué.

Critics have read Gombrowicz's *Possessed, or The Secret of Myslotch* as a work of popular fiction, a revival of the Gothic novel genre, or (with reference to the feminist theme) a work of social criticism. Yet, like *Princess Ivona* and Gombrowicz's later works, *Possessed* seems to be above all an expression of Gombrowicz's fascination with the youth of his generation, "gone wild" on the eve of the oncoming war. This fascination is expressed in the strange connection between Maya and Walczak (Leszczuk). The plot point that most forcefully confirms the nature of this relationship is Walczak's killing of the squirrel: not so much an act of gratuitous cruelty as an attempt at mutual recognition by the youths – a recognition seeking to establish *what they are capable of*. While the dénouement of the novel, in which, in accordance with the conventions of popular fiction, Evil is defeated, somewhat weakens the thrust of Maya and Walczak's association, the squirrel-killing scene is nonetheless one of shocking intensity; an intensity perhaps best understood if we imagine the readers of 1939 poring over the final scenes of the book to the terrifying sound of dive-bombing Stukas.

IZABELA ZDUN

Two Kinds of Conscience in Gombrowicz's *Ivona, Princess of Burgundia*

In one of his late interviews, Gombrowicz paraphrased the famous remark “We all came out of Gogol’s Overcoat”, often attributed to Dostoevsky and referring to the humanist tradition of Russian literature. Gombrowicz acknowledged that he, too, “came out of Dostoevsky”, insofar as he, too, wanted to get to the end of man’s possibilities. This paper considers Gombrowicz’s early work, *Ivona, Princess of Burgundia* (1935, published in 1938), as a springboard for his debate with Dostoevsky on the question of conscience. In his *Diary*, Gombrowicz sheds light on his own understanding of Raskolnikov’s crime as well as the latter’s mechanics of conscience. He also differentiates between individual conscience and artificial, or mirrored, conscience, which he deems to be the culprit of Raskolnikov’s decision-making. In his devaluation of sin and individual conscience (which he considers to be overly abstract, outdated, and individualistic), Gombrowicz poses the question “how far is my conscience mine?” The present paper reads *Ivona* through the prism of the implications of Gombrowicz’s perception of individual and mirrored conscience as well as his idea(l) of the interhuman church.

Dans l’un de ses derniers entretiens, Gombrowicz paraphrase la fameuse déclaration – «Nous sortons tous du manteau de Gogol» – souvent attribuée à Dostoïevski en référence à la tradition humaniste de la littérature russe. Gombrowicz reconnaît que lui aussi «est sorti de Dostoïevski», dans la mesure où il a cherché, lui aussi, à atteindre l’extrême des possibilités humaines. La présente étude envisage l’un des premiers écrits de Gombrowicz, *Yvonne, princesse de Bourgogne* (1935, publiée en 1938), comme un tremplin dans son débat avec Dostoïevski sur la question de la conscience. Dans son *Journal*, Gombrowicz fait la lumière sur son interprétation du crime de Raskolnikov, de même que sur les processus de conscience de ce dernier. Il distingue également la conscience individuelle de la conscience artificielle, ou mimétique, qu’il estime être la responsable des actions de Raskolnikov. Dans sa dévaluation du péché et de la conscience individuelle (qu’il considère des notions trop abstraites, dépassées et individualistes), Gombrowicz se trouve à demander : «Jusqu’à quel point ma conscience est-elle mienne?» La présente étude interprète *Yvonne* à partir de ce qu’implique la conception gombrowiczéenne de l’individu et de la conscience mimétique (ou en miroir), ainsi qu’à partir de son idée (ou idéal) d’«église interhumaine».

TAMARA TROJANOWSKA

Gombrowicz – Pharmakeus

This article focuses on Gombrowicz's *The Marriage*, which among his theatrical projects best exemplifies the particularly intense meeting points of what is individual, personal, and intimate (*bios*), with what is cultural (*logos*), and historical (*mythos*). It probes the transgressive effects of such junctures in the writer's incessant efforts to move beyond his own boundaries, in life and in art, and to redefine the horizon against which such efforts are undertaken. By placing sacrifice at its core, the discussion of transgression can engage a few strategically targeted areas, namely the eccentric paradigms of Catholicism and Romanticism in Polish culture, the role of culture in dealing with the finite nature of human life, and last, but not least, the idea of *pharmakon*. The first reading informs our understanding of the place of discursive violence in Polish theatre, whereas the latter deepens our understanding of the actual *pharmakos*, or scapegoat, as we address Gombrowicz's complex role in his own creation.

Cette étude se penche sur la pièce *Le Mariage* (1948) qui, parmi les projets théâtraux de Gombrowicz, illustre le mieux l'intrication profonde entre le *bios* (l'individuel, le personnel, l'intime), le *logos* (la culture) et le *mythos* (l'historique). Il s'agira d'explorer les effets transgressifs produits par de tels croisements nés de l'effort continué fourni par l'auteur pour se déplacer au-delà de ses propres limites, tant dans la vie que dans son art, de manière à cerner les horizons contre lesquels cette entreprise est menée. En s'organisant autour de la notion de sacrifice, le débat sur la transgression peut impliquer quelques domaines stratégiquement ciblés, comme par exemple les étranges paradigmes que représentent le catholicisme et le romantisme dans la culture polonaise, mais aussi le rôle de la culture dans son rapport à la nature finie de la vie humaine, et, dernier point mais non le moindre, le concept de *pharmakon*. Alors qu'une première lecture de la pièce nous fait prendre la mesure de la place qu'occupe la violence discursive dans le théâtre polonais, une seconde lecture approfondit notre compréhension de son véritable *pharmakos*, ou bouc-émissaire, du moment où nous réfléchissons à la manière complexe dont Gombrowicz se trouve mis en jeu dans sa propre création.

JAN SOWA

La minorité sans fin. Gombrowicz, écrivain périphérique

La réputation et la position de Witold Gombrowicz dans la culture polonaise relèvent, à un degré important, de son attitude critique vis-à-vis de notre société et de notre mentalité. Dans ses écrits autobiographiques, il se prononce également sur la société argentine. Un croisement s'opère entre les deux : Gombrowicz regarde la Pologne à travers son expérience de l'Argentine et, réciproquement, il évalue l'Argentine dans la perspective de son expérience polonaise. Au-delà du rapport subjectif de l'écrivain à ces pays, quelque chose relie ces deux situations : il s'agit de pays dont la culture peut être globalement considérée comme périphérique, ou mineure. Le *Journal* est le témoin du malaise provoqué par l'absence des institutions et des positions qu'on trouve uniquement dans les grands centres culturels : les salons littéraires, les grands médias qui mènent les discussions culturelles, les philosophes, les milieux de la bohème, la reconnaissance liée aux professions artistiques, etc. Il aurait pu chercher «une ligne de fuite» (Deleuze). Son choix fut de rester là où il était, en zone périphérique, et de ne pas se déplacer vers Londres ou Paris, où il avait pourtant des amis et des collaborateurs.

Ce paradoxe nous force peut-être à reconsidérer l'intransigeance des critiques que Gombrowicz adresse aux cultures périphériques. Notre propos sera de montrer que la faiblesse même des formes vécues en condition périphérique lui a permis de retrouver ces lignes de fuite là où il vivait, et d'y organiser son combat contre les formes du centre. Cette posture apparaît clairement lorsqu'on compare l'auteur de *Ferdydurke* à un autre écrivain qui lui est contemporain et dont l'écriture lui est beaucoup plus proche que ce qui paraît à première vue : William S. Burroughs. L'auteur du *Festin nu*, représentant de la haute bourgeoisie américaine et formé dans des institutions élitistes (Harvard et Cambridge) a consacré sa vie à s'échapper des formes «surdéveloppées» de la société du centre. La comparaison révèle le confort paradoxal que Gombrowicz a pu retrouver en demeurant dans une société périphérique comme celle de l'Argentine.

While Gombrowicz's position in Polish culture today is in no small part a result of his critical attitude towards Polish society and its mentality, in his autobiographical texts he also writes at length about Argentinean society. Each of the two countries, it seems, becomes a lens through which to view the other: Gombrowicz looks at Poland through his Argentinean experience and, conversely, evaluates Argentina through the prism of his Polish experience. What unites these cultures, beyond the

writer's subjective relationship to them, is that both are "minor" or "peripheral". The *Diary* bears witness to Gombrowicz's malaise at the lack of institutions and positions found only in large cultural centers: literary salons, major cultural media outlets, philosophers, bohemian circles, recognition for artistic professions, etc. Yet, though he could have looked for "lines of flight" (Deleuze) – for instance, by leaving for London or Paris, where he had friends and collaborators – Gombrowicz chose to stay where he was: on the periphery.

This paradox prompts a reexamination of Gombrowicz's harsh critique of peripheral cultures. This paper argues that it is precisely in the weakness of the forms available to those living in the peripheral condition that Gombrowicz found his lines of flight, and that he chose to organize his battle against the forms of the center from there. This hypothesis is borne out by a comparison with one of his contemporaries, whose work is closer to Gombrowicz's than it would seem: William S. Burroughs. Though born into an upper middle class family and educated at elite institutions (Harvard and Cambridge), the author of *Naked Lunch* devoted his life to escaping the "overdeveloped" forms of the cultural center. This comparison throws light on the way in which, paradoxically, Gombrowicz was able to find comfort in remaining in a peripheral society such as Argentina's.

PIOTR SEWERYN ROSÓŁ

Gombrowicz rencontre l'autre Gombrowicz qui s'appelle Genet

La rencontre imaginaire entre Witold Gombrowicz et Jean Genet constitue une rencontre réelle avec une problématique du sujet placé à la marge du *logos* en tant qu'étrangeté, bizarrerie, anormalité... En lisant les autres écrivains, Gombrowicz apprivoise leur altérité ; en lisant Genet, bien au contraire, il est vraiment, pour la première fois, *désemparé*.

The imaginary meeting between Witold Gombrowicz and Jean Genet is a real encounter with a problematic subject operating on the margins of *logos*, in the realm of the strange, the bizarre, the abnormal. In reading other writers, Gombrowicz tames their otherness, but in reading Genet he is, for the first time, truly and utterly *bewildered*.

GABRIELE RITA HAUCH-METCALF

Chance, love, stupidity (and something like nature). About the decentering forces and paralyzing effects of (something like) bewilderment in Gombrowicz's works

There does not seem to be much real bewilderment in Gombrowicz's works. He appears in the role of the superior and sophisticated observer, commentator, author and authority. He rarely gets lost in the wild. If there is (something like) bewilderment it is due to chance, love, stupidity and nature. Where there is, there will be stasis, the zero point of understanding and insight. It also will be both an impediment to and an attack on Gombrowicz's cognitive and emotional integrity; he has to fight back. In a quasi Hegelian movement, based on contradiction, the author displays his strategies to cope with puzzlement, using impressive images and metaphors. Bracketing bewilderment as well as inducing it makes it possible to get out of that "windowless room" he was given by a mindless hotelier. The intricate core of Gombrowicz's twofold universe is a cause for the reader's own bewilderment. Last but not least, his tactics of inducing bewilderment serves as a kind of subversive act – beyond perplexity.

Les écrits de Gombrowicz ne semblent pas présenter de vrais signes de désespoir. L'écrivain affiche la distinction d'un auteur, observateur et commentateur doté d'autorité et de supériorité. Rarement le voit-on se perdre ou s'égarer. Ce qui chez lui pourrait ressembler à du désespoir est plutôt le fait du hasard, de l'amour, de la bêtise et de la nature. Ces phénomènes, quand ils apparaissent, interrompent le flux de la pensée et conduisent au degré zéro de l'entendement. Parce qu'ils posent un défi à l'intégrité intellectuelle et émotionnelle de Gombrowicz, ils le poussent à se défendre : alors, dans un mouvement de contradiction quasi-hégélien, l'écrivain déploie ses métaphores et ses images épatantes, autant de stratégies pour venir à bout de sa perplexité. La mise entre parenthèses du désespoir, comme sa provocation, rendent possible la sortie hors d'une telle «chambre sans fenêtre» qui un jour lui fut offerte par un stupide aubergiste. Le désespoir éprouvé par le lecteur de Gombrowicz est entre autres généré par la complexité de ce monde dédoublé, équivoque, que l'auteur met en place. Dernier élément et non le moindre, les tactiques qu'utilise Gombrowicz pour susciter le désespoir sont un acte subversif en soi, tentative de dépassement de la simple perplexité.

MAŁGORZATA SMORAĞ-GOLDBERG

Saisir l'ossature du temps ou l'utopie de la maîtrise

Est-il légitime de parler à propos de *Kronos* du degré zéro de l'écriture : d'une écriture à nu, où Gombrowicz livre, sans voile, sans le déguisement métaphorique son combat quotidien ? *Kronos* n'est-il que l'avant-texte du *Journal* ou a-t-il une spécificité propre ? Dans la perspective de la critique génétique l'article ausculte le manuscrit de *Kronos*, commentant les étapes de l'émergence de ce texte ultime afin de montrer comment loin de se limiter à n'être que la « préhistoire » du *Journal*, *Kronos* fournit la trace visible du mécanisme créatif de l'ensemble de l'œuvre, permettant de jeter une lumière nouvelle sur la forme du corpus constitué. Recomposant l'ensemble de son édifice littéraire, il invite à jeter un nouveau regard sur l'ensemble de son œuvre. Ce qui implique sinon un choix, du moins des priorités : celles de la production sur le produit, de l'écriture sur l'écrit, de la textualisation sur le texte constitué, du multiple sur l'unique, du possible sur le fini, du dynamique sur le statique.

When it comes to *Kronos*, is it legitimate to speak of “writing degree zero”? I.e., is Gombrowicz truly baring himself and his daily struggle, without the concealment of metaphor? Is *Kronos* merely an *avant-texte* – a “foretext” – of the *Diary*, or does it have its own specificity? This paper examines the *Kronos* manuscript in a genetic perspective, retracing the stages of the emergence of the text, to show that far from being mere “prehistory” to the *Diary*, *Kronos* provides a record of the creative mechanism at play in Gombrowicz's body of work, and thus sheds new light on it. By recomposing the literary edifice, it prompts us to take a different look at it: one that prioritizes the process of writing over the final product, textualization over the text, the multiple over the singular, the dynamic over the static, and the possible over the definitive.

MICHAŁ OKŁOT

Kronos:
The “Real” Life
of Witold Gombrowicz

The following is an attempt to sketch a strategy for reading *Kronos*, Witold Gombrowicz’s recently published intimate journal (2013), which he kept in the years 1952–1969. It treats *Kronos* as part of the writer’s corpus: not merely as a literary sensation or indiscretion, but as an important artistic and philosophical exhibit that sheds light on Gombrowicz’s preoccupation with the expression of the body. This preoccupation is related to the existentialist concept of person as presence, and to Nietzschean strategies of countering metaphysics and its ideal of transcendence. The key concepts that bring together the artistic, the autobiographical/somatic, and the philosophical are pain, aging, and life practicing. This reading demonstrates the artistic unity of Gombrowicz’s corpus by situating *Kronos* in the context of his novel *Pornografia* (1960) and his *Diary* (1953–1969), both of which share the same major themes.

L’étude qui suit tente d’esquisser un modèle de lecture de *Kronos*, le journal intime de Gombrowicz publié tout récemment (2013), dont l’écriture s’est étendue de 1952 jusqu’à son décès, en 1969. *Kronos* est abordé ici comme une partie intégrante de l’œuvre, non comme une simple curiosité littéraire à sensation, mais bien comme un important témoignage artistique et philosophique susceptible de projeter un éclairage sur l’intérêt qu’entretenait Gombrowicz à l’égard de l’expression du corps. Cet intérêt est en lien avec le concept existentialiste de «personne», en tant que présence, ainsi qu’aux stratégies nietzschéennes d’opposition à l’idéal métaphysique de transcendance. Les concepts-clés qui mettent en contact l’art, les données somatiques individuelles et la philosophie sont la douleur, le vieillissement et la vie pratique. Notre lecture démontre l’unité artistique des écrits de Gombrowicz en approchant *Kronos* dans la perspective de thématiques qu’il partage avec le roman *La Pornographie* (1960) et le *Journal* (1953–1969).

MAREK TOMASZEWSKI

Witold Gombrowicz ou la quête périlleuse de soi

Nous savons que le noir du *cosmos* déconcertant s'abat quelquefois sur Gombrowicz, l'envahit à part entière, tout en générant l'irrationnel, l'insolite, l'ineffable, voire le démoniaque. C'est une aventure qui peut se révéler effrayante. Une sorte de vulnérabilité du scripteur est perceptible à travers ses récits, ses pièces de théâtre et surtout son journal. On peut y déceler des hésitations, des incertitudes et des attermolements de celui qui poursuit, tout au long de ses écrits, sa quête de l'innommable, du confus et du scandaleux en dévoilant certaines choses et en dissimulant d'autres. Au-delà de l'océan, dépossédé jusqu'aux souvenirs qui s'estompent et se décomposent, l'artiste en rupture avec son propre passé affronte d'une part la luxuriante sensualité du Sud, qui régénère son corps, et d'autre part l'abîme existentiel (les ténèbres métaphysiques) qui interroge son âme. Comment mesurer l'effroi de cet écrivain existentialiste qui se débat avec l'indicible? Comment définir le rapport entre l'esquive implicite et l'évocation directe de sujets scabreux? Dans cette étude, je me propose d'interroger les récits et le théâtre de Gombrowicz sous le signe de la consternation, du flottement et de l'anxiété. Il s'agira d'établir une relation intertextuelle entre la partie avouée, reconnue et acclamée de son œuvre, et cette autre partie, sortie récemment de l'ombre, qui se situe en marge de son travail d'écrivain *sensu stricto* et que Jerzy Jarzębski définit dans sa postface à *Kronos* comme «le dessin d'une biographie à chaud». Au déclin de la vie de Gombrowicz, dans des moments difficiles où le corps exhibe son impuissance malade, *Cosmos* focalise les désirs de la vie en dépit de tout et contre toute adversité. On peut dire que ce roman constitue le nœud d'interrogations fondamentales, pour ne pas dire définitives.

Once in a while, the darkness of the *cosmos* assails Gombrowicz : an often terrifying experience of the strange, the irrational, the ineffable, or even the demonic. Gombrowicz's novels, plays, and especially his diary record the hesitations, uncertainties, and prevarications of a writer who is searching for the unspeakable and the scandalous by revealing certain things and concealing others. An ocean away from his homeland, dispossessed even of his memories, which fade and decompose, cut off from his past, the artist must deal with, on the one hand, the luxurious sensuality of the South, regenerative for his body, and, on the other, the metaphysical abyss engaging his soul. How do we measure the existentialist writer's dread in grappling with the unspeakable? How can we grasp the precise nature of the relationship between evasive deflection and brazen evocation of the indecent and the scabrous? In this

paper, I examine Gombrowicz's work with a view to establishing an intertextual connection between the "official", recognized writings and the text that has only recently come out of the shadows: *Kronos*. At a time when Gombrowicz's life is on the decline and the body is manifesting its ill health and impotence, *Cosmos*, in spite of everything and against all adversity, manages to concentrate life's desires: it establishes the fundamental – the definitive – set of questions.

TUL'SI BHAMBRY

The Voyage as a Journey of the Imagination : Gombrowicz's "Rio Paraná Diary"

Witold Gombrowicz's "Rio Paraná Diary" (1954) is a short travel journal describing a steamboat trip in Argentina. Although the text appeared as part of Gombrowicz's famous *Diary*, it remains relatively understudied and, perhaps, misunderstood. Readers are puzzled by the repetitious and fragmented language and the apparent lack of a story. My close reading draws on the published version as well as the typescript. While the loose, oneiric form of the final version suggests that it was written in a bout of spontaneous inspiration, the typescript and Gombrowicz's correspondence with his editor indicate that he crafted the text with extreme attention to detail. I argue that Gombrowicz turned to travel writing as a way of presenting a journey into the self – his self as a writer. His insistence on the monotony of sailing and the enigmatic passage of a "cry that *was not*" engage paradoxical motifs of controlled abandonment, suggesting a liminal experience that leaves the self in crisis. In my allegorical reading, the "Rio Paraná Diary" offers a pithy, complex, and highly original exploration of the limits of language and the origin of inspiration, suggesting a model of authorship that annihilates the writer as a confident and dependable creator.

«Le Rio Paraná au jour le jour», bref récit de voyage, est le journal d'une croisière en bateau à vapeur sur le long fleuve argentin. Même si ce texte est intégré au fameux *Journal* de Gombrowicz, il demeure relativement peu étudié et, sans doute aussi, mal compris. Le langage fragmentaire et répétitif, de même que l'absence de fil narratif, ont de quoi déconcerter le lecteur. La lecture que je propose s'appuiera sur l'étude attentive à la fois du tapuscrit et du texte publié. Alors que la vague forme onirique de la version finale suggère un texte écrit dans un accès de subite inspiration, le tapuscrit et les échanges épistolaires de Gombrowicz avec son éditeur

démontrent qu'il a travaillé le texte en prêtant une extrême attention aux détails. Je soutiendrai que Gombrowicz a vu dans le récit de voyage une manière de figurer l'exploration de soi-même – son être-écrivain. Son insistance sur la monotonie de la navigation et le passage énigmatique sur ce « cri qui n'en était pas un », introduit le motif paradoxal du l'abandon contrôlé, suggérant simultanément l'entrée dans une crise liminaire d'un sujet en état de crise. Selon ma lecture allégorique, le journal du Rio Parana présente une savoureuse, complexe et hautement originale exploration des limites du langage et des sources de l'inspiration, tout en mettant de l'avant un sujet créateur aux antipodes de l'écrivain sûr, fiable et en contrôle.

AGNÈS DOMANSKI

La plaine anarchique : Gombrowicz romancier

Cet article pose la question de la spécificité du genre romanesque dans l'œuvre de Gombrowicz. Gombrowicz refuse les étiquettes génériques, présentant ses « écrits » comme composant une seule œuvre en mutation continue, formant une unité avec sa personne. Cette œuvre, qui impose au lecteur des exigences de lecture propres, se donne pour but d'interroger les problèmes « essentiels et universels » de l'existence à travers le prisme étroitement circonscrit de l'expérience personnelle de la réalité. L'un des problèmes fondamentaux — sinon le problème fondamental — de la réalité individuelle est l'expérience du temps. Le roman s'offre comme le lieu d'un « faire poétique » qui permet de problématiser cette expérience autrement que le journal.

This paper proposes a reflection on the specificity of the novel as a genre within Gombrowicz's body of work. Gombrowicz avoids classifying his "books" or "writings" according to genre. He prefers instead to think of them as making up one work that forms a continuously evolving whole with his person, and insists on its distinctiveness by imposing a particular way of reading on the reader. The aim of this body of work is to pose the "essential and universal" problems of existence through the narrowly circumscribed prism of the individual experience of reality. One of the fundamental problems – if not the fundamental problem – of existence is the experience of time. Narrative fiction allows for a "poetic doing" that engages this experience in a more direct and authentic way than the diary form, though it does not pretend to resolve its aporias.

Ce qui fait retour, ou l'écriture de l'après-coup

Selon *Le Robert*, le verbe «désemparer» signifierait «abandonner un endroit». La métaphore est au départ militaire, puisqu'il s'agit dans ce cas d'une action spécifique : quitter un lieu dont on s'est déjà emparé. Mais il est significatif que l'adjectif d'où est tiré ce verbe en soit venu à signifier le fait de «ne plus savoir où l'on en est». Si le lieu (et tous ceux qui lui sont associés) contribue à la formation de notre identité, on ne peut que se sentir perdu de l'avoir quitté. Les repères étant bouleversés, contrainte est de se réinventer. De tels moments de rupture ont jalonné l'existence de Gombrowicz, si bien que son *Journal* est ponctué d'intenses réflexions sur la fuite du temps à *travers l'espace*. En plusieurs endroits, il relate comment le passé fait retour dans son présent de manière inopinée, le plus souvent à la faveur d'un lieu, d'un décor. On le voit périodiquement chercher, dans l'angoisse, un dessin à sa vie, multipliant les chronologies et le décompte des jours, pour ensuite critiquer la notion nietzschéenne de l'«éternel retour». En interrogeant ces passages du *Journal* qui racontent l'irruption du passé, je soutiendrai que l'écriture de l'après-coup, qui est l'une des marques stylistique de l'écrivain, a paradoxalement pour fonction de placer le passé sous la coupe du présent.

In the etymological sense, to be bewildered is to go astray, to lose one's way. If places (and the people associated with them) play a part in forming our identity, then leaving a place can make one lose one's bearings. The disappearance of landmarks in turn forces us to reinvent ourselves. Gombrowicz's life was punctuated by such moments of upset, and his *Diary* contains intense reflections on the flight of time *through space*. On several occasions, he relates that the past has unexpectedly and forcefully reappeared in the midst of the present, most often because of a place or because of the scenery. We also periodically witness him anxiously trying to make sense of – to find a direction to – his life, drawing up chronologies, tallying the days, to then criticize Nietzsche's idea of “eternal return”. In this paper, the examination of some passages of the *Diary* that recount such experiences of “afterwardsness” reveals a paradox: though for Gombrowicz the act of writing is often spurred by a forceful irruption of the past into the present, its effect is to establish the sway of the present over the past.

APF

**BIOGRAPHIES
DES AUTEURS**
BIOGRAPHICAL NOTES

TUL'SI (« TUESDAY ») BHAMBRY

étudie les littératures polonaise et européennes de la post-modernité, ainsi que la théorie littéraire. Dans sa thèse de doctorat (UCL, 2013), elle a exploré les représentations de l'auteur chez Gombrowicz, à la suite d'un mémoire de maîtrise (University of Cambridge, 2007) qui traitait de la figure du double dans *La Pornographie*. En parallèle avec ses activités de chercheur, Tuesday fut récipiendaire d'un prix pour son travail de traductrice littéraire et académique (du polonais et de l'allemand à l'anglais). Sa traduction du court récit de Gombrowicz *Dramat Baronostwa* («The Tragic Tale of the Baron and His Wife»; en français : «Le drame du baron et de la baronne», in *Varia II*, Christian Bourgois, 1989) est parue dans *The Paris Review* (Spring 2016). Elle travaille en ce moment à la traduction anglaise des récits de voyage en Argentine de Gombrowicz (*Wędrówki po Argentynie*; en français : *Pérégrinations argentines*, Christian Bourgois, 1984).

Tul'si («Tuesday») Bhambry studies Polish and European (post)modernist literatures and literary theory. In her PhD thesis (UCL, 2013) she explored Witold Gombrowicz's representations of authorship, while her MPhil thesis examined images of the double in Gombrowicz's novel *Pornografia* (University of Cambridge, 2007). Besides her research interests, Tuesday is a prize-winning literary and academic translator (Polish and German to English). Her translation of Gombrowicz's short story «The Tragic Tale of the Baron and His Wife» (*Dramat Baronostwa*) appeared in *The Paris Review* (Spring 2016), and she is currently working on an English version of Gombrowicz's Argentine travel writing (*Wędrówki po Argentynie*).

AGNÈS DOMANSKI

est doctorante au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill et membre du groupe de recherche TSAR/NOVANO (Travaux sur les arts du roman / Novelists on the Art of the Novel). Elle s'intéresse à l'adolescence et à l'immaturation dans les romans français du début du XX^e siècle ainsi qu'à la question du modernisme dans la littérature française.

Agnès Domanski is a PhD student at McGill University's Department of French Language and Literature and a member of the TSAR/NOVANO research group (Travaux sur les arts du roman/Novelists on the Art of the Novel). Her research focuses on adolescence and immaturity in early 20th-century French novels, as well as on the question of Modernism in French literature.

DOMINIQUE GARAND

est professeur au département d'études littéraires de l'UQAM, membre du CRILCQ et directeur de la collection Les Cahiers du Québec chez Hurtubise. Spécialiste du discours polémique

GOMBROWICZ BEWILDERED

et de l'agonistique littéraire, il a publié plusieurs articles et ouvrages sur le sujet, dont *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz* (Liber, 2003). Il est aussi l'auteur d'un essai sur la tradition littéraire québécoise : *Accès d'origine ou pourquoi je lis encore Groulx, Basile, Ferron...* (Hurtubise, 2004 ; prix Jean Éthier-Blais). En 2015, il a fait paraître un premier roman intitulé *Florence, reprise* (Éditions Leméac).

Dominique Garand is a professor at Université du Québec à Montréal's Literary Studies department and the editor of the Cahiers du Québec series at the Montreal-based publishing house Hurtubise. He specializes in polemical discourse and literary agonism and has published widely on these subjects, including a monograph entitled *Portrait de l'agoniste: Gombrowicz* (Liber, 2003). He is also the author of an essay about Quebec's literary tradition, *Accès d'origine ou pourquoi je lis encore Groulx, Basile, Ferron...* (Hurtubise, 2004 ; winner of the Prix Jean Éthier-Blais). His first novel, *Florence, reprise*, was published in 2015 by Éditions Leméac.

GABRIELE RITA HAUCH-METCALF

a obtenu un diplôme de Ph.D en Littérature comparée de l'Université de Saarlans/Saarbruecken, sous la direction du professeur Wladimir Krysinski. La thèse a été publiée par Duncker & Humblot sous le titre *Binden und Befreien. Witold Gombrowiczs Diskurs der Zweifaltigkeit* (Berlin, 2014). Elle vit et travaille en Allemagne.

Gabriele Rita Hauch-Metcalf received her doctorate in 2013 in Comparative Literature from the University of the Saarland/Saarbruecken under the supervision of Professor Wladimir Krysinski. It was published by Duncker & Humblot, Berlin, under the title "Binden und Befreien. Witold Gombrowiczs Diskurs der Zweifaltigkeit" (2014). She is currently living and working in Germany.

JERZY JARZĘBSKI

est professeur de littérature polonaise des XX^e et XXI^e siècles à l'Université Jagellonne de Cracovie. Il est l'auteur de plusieurs livres consacrés à la prose polonaise contemporaine, notamment aux œuvres de Witold Gombrowicz, de Bruno Schulz et de Stanisław Lem. Son dernier livre s'intitule *Proza: wykroje i wzory* (Cracovie, 2016).

Jerzy Jarzębski teaches 20th- and 21st-century Polish literature at the Jagiellonian University in Cracow. He is the author of several books on contemporary Polish prose, with a focus on the work of Witold Gombrowicz, Bruno Schulz and Stanisław Lem. His latest book is entitled *Proza: wykroje i wzory* (Cracow, 2016)

MICHAŁ OKŁOT

est professeur de littérature russe à Brown University. Il a publié de nombreux ouvrages sur les littératures russe et polonaise du 19^e et 20^e siècle. Il s'intéresse également à la théorie littéraire et à l'histoire des idées. Il a récemment publié un livre intitulé *Phantasms of Matter in Gogol (and Gombrowicz)* à Dalkey Archive Press. Il prépare présentement un ouvrage sur Rozanov et le modernisme européen.

Michał Okłot is a professor of Russian literature at Brown University. He has published widely on Russian and Polish literature of the 19th and 20th centuries, and is also interested in literary theory and history of ideas. His most recent book, *Phantasms of Matter in Gogol (and Gombrowicz)*, was published by Dalkey Archive Press. He is currently working on a book about Rozanov and European modernism.

PIOTR SEWERYN ROSÓŁ

(1981) – critique littéraire. Auteur de l'ouvrage sur Gombrowicz et Genet: « Genet Gombrowicza. Historia miłosna » (2016). Docteur ès lettres (l'Université de Varsovie et l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV)). Lauréat du Prix Inka Brodzka-Wald. Il a publié, entre autres, dans les « Teksty Drugie », « Konteksty », « Bliza », « Kresy », « Twórczość » et dans des nombreux ouvrages collectifs, notamment *Gombrowicz: une « gueule » de classique ? Bilan d'un demi-siècle d'enquête critique*, red. Małgorzata Smorağ-Goldberg, Institut d'Etudes Slaves, Paris IV-Sorbonne, Paris 2007.

Piotr Seweryn Rosół is a literary critic. He obtained his PhD in literature from the University of Warsaw and Université Paris IV-Sorbonne. A laureate of the Inka Brodzka-Wald prize, he is the author of a book on Witold Gombrowicz and Jean Genet entitled *Genet Gombrowicza. Historia miłosna* (2016). He has published widely in periodicals on art and literature (Teksty Drugie, Konteksty, Bliza, and Kresy, among others) as well as in collective works, including *Gombrowicz: une « gueule » de classique ? Bilan d'un demi-siècle d'enquête critique*, directed by Małgorzata Smorağ-Goldberg (Institut d'Études slaves, Paris IV-Sorbonne, 2007).

MAŁGORZATA SMORAĞ-GOLDBERG

est normalienne, diplômée de Yale University et de Paris-Sorbonne où elle a soutenu sa thèse de doctorat consacrée à Witold Gombrowicz et son habilitation à diriger des recherches consacrée à Bruno Schulz. Spécialiste de la littérature et de la pensée contemporaine en Pologne et en Europe Centrale, elle enseigne à l'Université Paris IV-Sorbonne où elle dirige également le Centre Interdisciplinaire de Recherche Centre-Européenne (CIRCE).

Małgorzata Smorağ-Goldberg is a graduate of École normale supérieure, Yale University, and Univer-

sité Paris-Sorbonne. She wrote her doctoral dissertation on Witold Gombrowicz and her habilitation thesis on Bruno Schulz. She teaches contemporary Polish and Central European literature at Université Paris IV-Sorbonne, where she also heads the Centre Interdisciplinaire de Recherche Centre-Européenne (CIRCE).

JAN SOWA

is a dialectical materialist, social theorist, and researcher. He studied literature, philosophy and psychology at the Jagiellonian University in Cracow and University Paris VIII. He holds a Ph.D. in sociology and a habilitation in cultural studies. Jan Sowa has conducted research and given lectures at several universities in Poland and abroad and is a member of the Committee on Cultural Studies of the Polish Academy of Sciences, but he currently remains, by his own choosing, an independent scholar, not employed by any academic institution.

Tenant du matérialisme dialectique, Jan Sowa poursuit une activité de chercheur et de théoricien du social. Il a étudié la littérature, la philosophie et la psychologie à l'Université Jagellonne de Cracovie et à l'Université Paris VIII de Paris. Il détient un diplôme de Ph.D en Sociologie et une habilitation en Études culturelles. Il a mené des recherches et donné des conférences dans différentes universités de Pologne et d'ailleurs. Il est membre du Comité d'Études culturelles de l'Académie des Sciences de Pologne, mais il conserve par choix personnel le statut de chercheur indépendant à l'emploi d'aucune institution académique.

MAREK TOMASZEWSKI

Professeur des universités, Marek Tomaszewski est Président de la Société Française d'Études polonaises (SFEP) depuis 2014 et a été responsable des Études polonaises à l'INALCO jusqu'en septembre 2015. Il est l'auteur de nombreux articles et ouvrages sur la littérature polonaise et centre-européenne des XVIII^e, XX^e et XXI^e. Il prépare présentement avec Małgorzata Smorąg-Goldberg un collectif intitulé *Schulz lu et interprété en Europe centrale : entre modernisme et modernité* (à paraître aux Éditions l'Improviste en 2016).

Marek Tomaszewski is a university professor and the president of the Société Française d'Études polonaises (SFEP). Until 2015, he was the head of Polish Studies at the Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO) in Paris. He is the author of books and articles on Polish and Central European literature of the 18th, 20th, and 21st centuries, and is currently collaborating with Małgorzata Smorąg-Goldberg on a volume entitled *Schulz lu et interprété en Europe centrale : entre modernisme et modernité* (to be published by Éditions l'Improviste).

TAMARA TROJANOWSKA

Diplômée de 3^e cycle au Drama Center de l'Université de Toronto et de 2^e cycle au Theatre Studies de l'University Jagellonne de Cracovie, Tamara Trojanowska occupe le poste de directrice du Polish Language and Literature Program, ainsi que du Center for Drama, Theatre and Performance Studies de l'Université de Toronto. Ses recherches actuelles se concentrent sur les relations entre drame et théâtre, d'une part, histoire et philosophie d'autre part, en accordant une attention particulière à l'identité, à la subversion et à la transgression.

A graduate of the Drama Centre at the University of Toronto (PhD) and of Theatre Studies at the Jagiellonian University in Krakow (MA), Tamara Trojanowska is the director of the Polish Language and Literature Program and of the Center for Drama, Theatre and Performance Studies at the University of Toronto. Her current research focuses on the intersections of drama and theatre with history and philosophy, and emphasizes issues of identity, subversion, and transgression.

IZABELA ZDUN

poursuit des études de 3^e cycle (ABD) au Département des langues, littératures et cultures de l'Université McGill (Montréal), où elle est également maîtresse de langue russe. Certifiée traductrice de l'anglais et du polonais, Izabela a obtenu auprès de l'Université de Varsovie un diplôme de baccalauréat en traduction de l'anglais, du russe et du polonais, de même qu'un diplôme de 2^e cycle en langue et littérature russe, avec spécialité en enseignement de la langue et en traduction littéraire. À travers ses recherches en littérature et en traduction, Izabela approfondit sa pratique de la traduction des mots écrits et parlés.

Izabela Zdun is a doctoral candidate (ABD) and Russian language instructor at the Department of Languages, Literatures, and Cultures at McGill University, as well as a certified English/Polish translator. Izabela earned her BA in Specialized English/Russian/Polish Translation and her MA in Russian Language and Literature at the University of Warsaw, Poland, majoring in Russian literature, language instruction, and literary translation. Via literary research and translation, Izabela combines her commitment to the spoken, written, and translated word.