



**HAL**  
open science

## Du mythe au roman, de la Patrie à la Filisterie: note sur l'éducation selon Witold Gombrowicz

Bernard Champion

► **To cite this version:**

Bernard Champion. Du mythe au roman, de la Patrie à la Filisterie: note sur l'éducation selon Witold Gombrowicz. Travaux & documents, 2000, Glanes. Entre classicisme et modernités, 13, pp.121-136. hal-02158718

**HAL Id: hal-02158718**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02158718>**

Submitted on 18 Jun 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Du mythe au roman, de la Patrie à la *Filisterie* : note sur l'éducation selon Witold Gombrowicz

---

BERNARD CHAMPION  
PROFESSEUR / ANTHROPOLOGUE  
UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

Lauréat du Prix international de Littérature pour *Cosmos*, en 1967, proposé pour le Prix Nobel l'année de sa mort, Witold Gombrowicz, penseur de l'« immaturité », fut considéré comme un prophète de la révolte juvénile de 1968. Il récusait ce patronage. Mais, dans ses *Entretiens*, il expliquait :

« Ces déplacements en profondeur de la sphère de notre mythologie intime, ce bouleversement des goûts et des penchants qui caractérisent les temps actuels, et grâce auxquels la jeunesse a pris dernièrement le dessus et le fils le pas sur le père, je les ai ressentis dès leur premier balbutiement, dès la première guerre mondiale, je crois, alors qu'ils étaient à peine perceptibles... Dans un âge plus avancé, la pression de la jeunesse sur moi s'accroît outre mesure, mais je découvrais en même temps que je n'en étais pas la seule victime. Il se passait quelque chose autour de moi, dans les gens, à propos de la jeunesse..., peut-être de tels changements dans notre narcissisme importent-ils au développement de l'humanité »<sup>1</sup>.

De la configuration psychique, de l'« intimité » d'un sujet polonais convaincu que le « chambardement » de la Seconde guerre mondiale avait pour principal objet de le « replonger (lui, Witold Gombrowicz) dans la jeunesse de sa vie » en l'envoyant à Buenos-Aires (*ibid.*, p. 133) pourrait donc se « déduire » une théorie de l'éducation et du rapport entre les générations, une théorie de la différence des sexes et une cosmologie. C'est dans la mesure de cette

---

1. GOMBROWICZ, 1977b, p. 173-174.

collaboration d'un idiolecte à la perception des évolutions culturelles que la présentation ci-après est proposée. Le fait que les achèvements élaborés par les rites et les psychodrames de la tradition comme seule alternative au chaos puissent trouver aujourd'hui d'autres réponses, et notamment des réponses qui s'illustrent précisément comme retournement de la tradition, ne sera pas examiné ici<sup>2</sup>. Il sera seulement exposé que le *script* de la « mythologie intime » gombrowiczienne, comparé aux scénarios mythiques, folkloriques

- 
2. Cette note fait suite à un article publié dans *Paideuma*, *Mitteilungen zur Kulturkunde*, 43 (1997) : « "Pourquoi le sang de la circoncision emporte la vie des rois ?" note sur une relation entre la périodicité initiatique et la périodicité de la souveraineté dans la "royauté sacrée" » (approche pluridisciplinaire de la représentation du pouvoir dans la société traditionnelle). Partant d'une énigme — à vrai dire restée en friche depuis que l'helléniste Henri Jeanmaire en avait constitué le dossier —, de cette « curieuse relation » relevée par l'explorateur et ethnologue allemand Leo Frobenius au début du siècle entre le régicide et l'initiation, il s'agissait d'éprouver ce que pouvait signifier la nécessité liant les rites d'adolescence et le cycle de la souveraineté et de tâcher d'approcher la nature et la fonction de la royauté là où cette association est attestée.

Les rites d'adolescence ont pour commun dessein de définir les genres dans leur pertinence propre, la séparation étant le mode opératoire le plus représentatif à cet effet. Plus explicitement, de transformer le garçon en un homme en lui conférant ce que la maternité, ce que le sexe féminin n'a pu lui donner. Séparation du monde des femmes, mort et renaissance, sévices et enseignement sont les moyens courants de cette transformation et de cet établissement du garçon dans le caractère psychologique et social de son sexe. La masculinité et la féminité sont représentées ici selon des fonctions antagonistes et complémentaires et des valeurs qui ne sont pas seulement morales et sociales, mais aussi cosmologiques.

La « royauté sacrée » est cette fonction associée à la nature de telle sorte que la personne du souverain est réputée en administrer l'ordre. La connexion du régicide et de la promotion d'une nouvelle classe d'âge désigne explicitement le roi, conformément à son rôle de régénération des cultures et des espèces, comme le responsable du croît des hommes. Ce dispositif révèle du même coup une dualité constitutionnelle — trait diacritique de l'institution — définie par le face à face d'un ou plusieurs lignages autochtones et d'un lignage dynastique dans une charte où les autochtones confèrent le pouvoir à un généreux étranger qui se fixe par mariage à la terre et dont le fils règne. Le roi « étranger » est intronisé en raison de cette maîtrise de la fécondité, mais il reste sous le contrôle des lignages « faiseurs de rois » qui le choisissent et, selon le cas de figure par hypothèse type, mettent fin, contractuellement ou conjoncturellement, à son règne. C'est dire que ce roi sous contrat et sous contrôle est aussi un *moyen* parmi les moyens dont la société dispose pour réguler le cosmos.

La mise à mort du roi est donc « nécessairement » associée à la promotion d'une nouvelle classe d'âge si la décollation qui l'exprime signifie et induit la circoncision qui définit la séparation des genres. C'est ce que montrent les faits moundang dans la relation de Frobenius, quand la nature sexuellement double du roi en fait le *modèle passif* (c'est-à-dire aussi la victime) de l'initiation.

ou traditionnels de formation du monde, se noue sur les attendus narratifs les plus classiques et ne se singularise que par l'issue du drame.

YVONNE, PRINCESSE DE BOURGOGNE, OU : L'INTRONISATION PAR DÉFAUT

La culture se spécifie par le sens donné à la pariaide humaine : par les implications significatives, classificatoires, cosmologiques du mariage. Voici une théorie du mariage élaborée en 1935 par Witold Gombrowicz. La plupart des personnages de ce motif traditionnel figurent dans ce scénario moderne. Tuer le monstre, c'était souvent l'épouser (quand le monstre se change en princesse), c'est, ici, tuer la princesse pour éviter d'avoir à l'épouser, ou pour échapper au sort fatal d'être épousé par elle. Commençons par ces extraits du résumé que Gombrowicz donne d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* en présentation de la publication de sa première pièce.

Acte I : « Le prince Philippe se fiance à l'inappétissante Yvonne, car il se sent offensé dans sa dignité par l'aspect désastreux de la jeune fille... ».

Acte II : « Il se trouve qu'Yvonne tombe amoureuse du Prince. Surpris par cet amour, le Prince se sent tenu d'y répondre humainement et virilement. Il souhaiterait l'aimer à son tour ».

Acte III : « La présence d'Yvonne à la cour fait naître d'étranges complications... Le silence, la sauvagerie, la passivité d'Yvonne mettent la famille royale dans une situation difficile. Ses disgrâces naturelles déclenchent de dangereuses associations d'idées, chacun y trouvant comme un reflet de ses propres imperfections ou de celles d'autrui... La bêtise et le non-sens progressent de jour en jour. Chacun le sent ; le Prince le voit bien, lui aussi, mais il ne sait pas comment y remédier : *il se sent lui-même absurde par rapport à Yvonne* (souligné par W.G.). Dès lors, comment pourrait-il se défendre ? Il croit avoir trouvé une parade efficace : il embrasse publiquement une dame de la cour et se fiance à elle, après avoir rompu avec Yvonne. Mais une vraie rupture est impossible : le Prince sait qu'Yvonne pense toujours à lui, qu'elle imaginera à sa manière le bonheur du jeune couple, Yvonne le tient. Il décide de la tuer »<sup>3</sup>.

---

3. GOMBROWICZ, 1965, p. 11-12.

Qu'est-ce qui distingue ce scénario du scénario classique de la victoire sur le monstre ? Que l'initiation réussie précède le mariage alors que la confrontation avec le monstre s'achève ici dans la pure et simple suppression du féminin. Et non dans une transformation intérieure du héros, préalable et condition du mariage. Philippe tue pour ne pas être englouti par l'amour d'Yvonne. Cet acte a pour objet de subsister tel quel, conformément à l'impératif catégorique énoncé par les œuvres ultérieures de Gombrowicz : « Préserver sa fraîcheur intime », « Cultiver l'immaturation » et non *adolescere* (grandir), laissant en suspens la question dynastique : « Comment hériter du trône ? ».

Mais regardons en spectacle, *vi formae*, la pédagogie nouvelle.

Promenade de la cour au coucher du soleil, le jour de Fête nationale — jour de récréation symbolique du monde — « histoire de fraterniser avec le peuple » (p. 14). Le Prince Philippe s'écarte du groupe royal pour ramasser un journal. Son père croit qu'il a un rendez-vous :

« — Ah, ah, ah ! Compris ! Il a un rendez-vous. Ce garçon, c'est moi tout craché ! Eh bien, allons-nous en, ah, ah, ah ! ... »

Le roi pense finement que le fils répète le père. En réalité, le Prince s'intéresse à l'horoscope — divination avant la répétition du drame cosmologique ou consolation des esprits faibles ? — Il lit :

« — Entre sept et neuf heures du soir... heures propices à de hardis desseins... à des entreprises d'envergure... favorable aux intrigues amoureuses ».

Entendant cette dernière phrase, Cyrille et Cyprien, deux garçons de la même classe d'âge que Philippe (comme pour les chevaux de course, on sait qu'ils sont de la même année à l'initiale de leur prénom) voient clair et, comme de juste, des « mignonnes » apparaissent.

Cyprien : « — Allons jouer notre rôle... Allons fonctionner fonctionnellement en fonction de notre jubilante animalité garçonnière » (p. 15).

Cyrille : « — Tiens, celle-là n'est pas mal. Regarde ses jambes ».

Il jouent à taquiner le féminin. Ils « draguent ». Ils se définissent. Mais le Prince, lui, qui n'a d'abord pas compris ce dont il était question, fait le blasé :

« — Toujours la même chose ? Ca ne finira jamais ? »



Il ne « veut pas ». Le « oui » féminin ne le comble pas de « plaisantes délices ». Il y aurait donc, pour définir le masculin, une autre voie que ce sempiternel face à face avec le sexe féminin qui, chaque fois, « confirme une fois de plus toujours la même chose » — « une blonde, brune, rousse... quelle importance ? » — ce faux infini, pour parler comme quelqu'un.

Arrive Isabelle, une dame de la cour. À Philippe :

« — Je vous trouve songeur, Monseigneur. D'où vient cette mélancolie dans votre voix ? Ne sentez-vous pas le bonheur de vivre ? Moi, je le sens si vivement... » (p. 16).

Et pourtant quelque chose « travaille, tenaille » Philippe. « Ça bout là-dedans ». L'adolescence, en effet, ça bouillonne. Le féminin superlatif entre alors en scène.

Voici Yvonne, encadrée de ses deux tantes qui, « leur carrière de femme achevée » (p. 17) ont placé dans la féminité de leur nièce « toutes leurs ambitions féminines » (p. 18). L'apparition d'Yvonne déclenche les invectives et les injures de Cyrille et de Cyprien : « guenon », « limace », « chiffé molle », « Mollichonne », « engluée — engluante » ; « écrasons ce funèbre crapaud ». Mais Philippe a l'idée d'une « farce » autrement drôle. Voilà bien un travail de prince : comment le monde pourrait-il être sauvé, s'il reste une seule femme qui ne trouve pas de sanctificateur ? Philippe forme en effet le projet héroïque d'épouser Yvonne. Épouser Yvonne, cette « tare physiologique » au « sang paresseux », c'est épouser l'année [« En hiver, cela donne des enflures, en été des congestions, l'automne c'est des engelures (sic), le printemps des fluxions — Aïe ! Les quatre saisons » (p. 19)], c'est faire tourner l'année. En « véritable philanthrope » (p. 21) Philippe découvre un port de « reine offensée », un « double », une « réplique » (p. 20) en cet être devant qui Cyprien et Cyrille se présentent respectivement : « Comte Pissefroid » et « Baron La Colique » (p. 20), dignitaires de titulatures d'excrétion. Philippe justifie ce choix devant le couple royal :

« — Je suis assez riche pour me fiancer au pire des dénuements. Alors, seule une beauté aurait le droit de me plaire ? Et pourquoi pas un laidéron ? Où est-ce écrit ? Y a-t-il une loi ? Quelle loi qui prétend m'asservir ? Je ne suis pas un robot, je suis un homme libre » (p. 23).

Voici l'affirmation de la vraie liberté : choisir la plus laide, car il n'y a là aucune inclination, aucun instinct ; voici l'émancipation de cette loi naturelle « follement stupide », « féroce ment vulgaire,

absurdement inique ». Philippe, jusqu'alors « baron pas fameux » (p. 28) devient, par cet acte de regarder le négatif en face, un seigneur de la création :

« Etre prince aux yeux d'autrui, ce n'est rien... Moi, ce que je veux, c'est être prince pour moi ».

Quel « affreux petit monstre », « affreux, mais l'action est belle ! » constate la reine. À l'idée de pouvoir transcender la matière, le prince se sent léger : « Allons, soyons légers ! » (p. 28) et réussit, en effet, les tours qu'il n'avait réussis. Il pose une plume en équilibre sur son doigt :

« — Regarde ! Je le ratais toujours ».

Il ne s'est jamais senti « aussi glorieux, aussi brillant ». *Brave old world !*

« Sans doute ne connaît-on sa propre supériorité que le jour où on a déniché quelqu'un de très inférieur ». Avec une conscience infailible des origines, Gombrowicz sait que le bouc émissaire est une chèvre :

« — Pourquoi, Mademoiselle, servez-vous toujours de bouc... enfin de chèvre émissaire ? C'est devenu un usage ? » (p. 29)

Passivité faite femme, « ankylose par excès d'ankylose » (p. 32), « mollusque », « limace », etc., Yvonne est cette matière de la création, cette « ténébreuse concrétion », dirait Jacob Boehme, cette « lie de l'évaporation » dirait Plotin, qui doit être périodiquement sanctifiée pour empêcher que le monde ne soit englouti par les larves infernales de son espèce. Car le Christ s'est bien fait « ver de terre », selon la forte expression de Bossuet, mais cela n'a pas suffi à racheter cette limace d'Yvonne :

« — Crois-tu que le Christ est mort pour toi sur la croix ? »  
« — Oui », concède-t-elle, mais « avec un tel mépris » (p. 31), piquée, mais non crevée par le sacrifice divin.

Mais la situation se retourne. Notre héros, devenu tel pour avoir formé le projet de regarder le monstre dans les yeux, perd soudain sa superbe, comme ces hypnotiseurs hypnotisés par leur victime et avalés par elle : « Yvonne regarde fixement le Prince » (p. 32).

Cyrille : « — Ça alors, mais elle te dévore des yeux ! Goulûment ! Avec passion ma parole ! C'est à toi qu'elle s'en prend. À toi ! Elle te cherche ! Prends garde, sa faiblesse est du genre passionné, libidineux ! »

Le Prince : « — Elle est, elle..., c'est une dévergondée ! C'est du dévergondage ! Une forme particulière de dévergondage ! Tu oses te coller à moi, mollusque ! Chauffe le tison à blanc, Cyrille, on va la faire tourner en broche... Je vais lui trancher la gorge d'un cœur léger » (p. 33).

Le fait est qu'Yvonne, fonctionnant fonctionnellement en fonction de son destin est tout simplement amoureuse du Prince :

« — C'est elle qui me..., ce n'est pas moi qui la... » (p. 34).

Le monstre va-t-il dévorer Philippe le Téméraire ? Le monde va-t-il être anéanti ? [« Cela peut déclencher une explosion générale ? » (p. 42)]. Non, car un autre héros se déclare : Innocent — il faut l'être — relève le défi. Il est amoureux d'Yvonne.

Le Prince : « — Vous êtes courageux, vous êtes vraiment un homme. Être amoureux d'elle... mais c'est sublime ! Vous avez sauvé le monde de la destruction » (p. 38).

Las ! c'est au prince qu'Yvonne en a et à lui seul. Et il est déjà pris, soumis, subjugué. Car être aimé, n'est-ce pas ? c'est ne plus s'appartenir :

« — Et si je suis aimé d'elle, alors... je suis son bien-aimé. Je suis en elle. Elle m'a en elle. Comment la mépriser si elle m'aime ? Je ne peux pas être méprisant ici si je suis bien-aimé là-bas ! Et moi qui croyais être ici tout ce temps-là, moi-même, ici, en moi-même... et puis clac ! elle m'a attrapé... Et je me trouve en elle comme dans un piège » (p. 40).

Voici donc le Prince dans les pattes sinon dans la gueule du monstre. Sans autre choix que celui... d'aimer Yvonne. Voici donc ce qu'aimer voudrait dire : être fasciné, happé, englouti par la facticité féminine. « Il arrive que des laides, si on les approche de trop près, vous montent à la tête plus que les jolies » (p. 41). Quand le Prince et Yvonne partent se promener « en amoureux », le chambellan, Tirésias du protocole, pronostique :

« — Oh, là, là ! Je m'efforce de ne pas pénétrer trop avant ce mystère. Le sexe opposé compromet toujours ! Une femme réellement désagréable, surtout si elle est jeune et que sa disgrâce est assez désespérée, assez virulente... oh, là, là ! Et si l'homme qui l'approche est jeune, plein de confiance, d'enthousiasme... oh, là, là ! Il va se trouver soudain confronté avec des choses... oh, là, là ! de bien hideuses choses ! ... ».

Précisons cette essence d'Yvonne, qui ne ressent rien du « frisson sacré » (p. 46) qui saisit toute matière à la vue de la majesté de Sa Majesté, père du Prince. Le roi, précisément, vient de comprendre : le mutisme d'Yvonne, aussi exaspérant que



mystérieux, lui impose un rapprochement qui fait la lumière dans son esprit. À la reine :

« — Je ne peux pas regarder cette fille sans me rappeler immédiatement quelque chose qui te concerne. J'aurais préféré me taire... c'est un peu gênant... Moi, quand je regarde cette Mollichonne, comme elle remue, comme elle grouille... comme elle mastique en elle-même... je pense tout de suite à toi... à un certain débraillé qui t'est propre ».

La reine : « — Elle te rappelle mon quoi ?... Mon... débraillé ? »

Le roi : « — Exactement ! Ton débraillage, ton déballage, ton dégoulinage... Ce à quoi tu penses à l'instant même. Dis-moi ce que c'est ! Allez, tu le sais, dis-le moi ! Tu verras que c'est à la même chose qu'on pense tous les deux. Dis-le moi à l'oreille ! »

La reine : « — Ignace, de quoi parles-tu ? »

« — Ah, ah ! Madame a aussi ses petits secrets ! »

Et il sort brusquement » (p. 50-51).

Le « péché intime » de la reine n'est pas ce à quoi l'on pense, ou plutôt si : la reine écrit des poèmes. Le roi aura trouvé son cahier sous le matelas. Le rite secret de la féminité, c'est la « littérature » féminine, ce « déballage », ce flux honteux, nerf honteux de la féminité, stupre rose, glu sentimentale qui emprisonne le héros au piège de ses épanchements. « Maudites soient mes envolées, mes extases, mes rêveries ! ..., mes aveux » (p. 52).

Dans une scène ultérieure, le roi et le chambellan, cachés derrière un canapé, surprendront la reine en pleine action graphomane. « Tirant de son décolleté un petit cahier » et lisant :

« — ... Nul ne connaît les mystères que recèle mon sein » (où ses œuvres sont celées), « Nul ne connaît mon sein... ah, mon Dieu ! ... » (p. 67). Elle lit un de ses poèmes :

« Je veux de la souplesse

Que le printemps cesse

Me flatte et me caresse

... Je ne veux pas la royauté mais la souplesse

Je veux simplement onduler sous la caresse ».

« Dire que c'est moi qui ai écrit ça ! C'est à moi, c'est moi à jamais ! Ah ! Je vois clair, à présent, c'est tout simplement monstrueux ! Malheur ! Ignace aura lu cela ! Oui, je la vois la ressemblance... Yvonne toute molle et gluante... et mes poèmes ! Yvonne, horrible reflet de mes rêves rimés. L'espionne..., elle me trahit ! C'est moi, c'est à moi ! Comme elle me ressemble ! Elle m'a percé à jour, pillée, exhibée publiquement ! Et tous ceux qui la regardent s'écrient : "Mais c'est Marguerite tout craché !" Et ils connaissent le fond de mon être comme s'ils avaient lu mes poèmes » (p. 68).

Ainsi donc, ce que toute femme recèle en ses intérieurs, Yvonne le donne à voir. Concrétion du sentiment féminin, littérature féminine ou féminin sans dehors, Yvonne, c'est la féminité retournée comme un doigt de gant, dévaginée (*vagina*).

« — Assez ! Elle doit périr ! Marguerite, tu dois la supprimer ! À l'œuvre flacon meurtrier ! Elle doit être rayée de la surface de la terre, que disparaisse avec elle l'odieuse ressemblance ».

Le monstre que l'adolescent (ou le prince) doit vaincre n'est donc pas un fantasma produit dans la dépendance maternelle, mais l'essence même de la féminité, reconnue et incarnée par la première femme du royaume. C'est donc à la première femme du royaume et non au prince qu'il incombe de supprimer cette extraversion trop visible et trop vraie de la féminité. Une auto-censure en réalité. « Lave-toi, souillon, tu as l'air d'un épouvantail » (p. 72) lui dira l'Auguste époux lui faisant reproche de ses vers. Le Prince peut bien faire faux-bond, et, en effet, il déclare à Yvonne que, désormais, il est fiancé à Isabelle, c'est le Palais, roi, reine, chambellan, qui se chargera de crever cet abcès. Et dans les formes les plus protocolaires, s'il vous plaît. C'est l'étiquette qui fera « disparaître l'odieuse ressemblance ». Le chambellan suggère la tenue d'un banquet solennel :

« — Plus il y a de monde, plus elle s'affole... Hier, je l'ai regardée, comme ça, de haut. Je l'ai toisée... eh bien, elle a manqué de s'étrangler avec une pomme de terre, une simple pomme de terre ! Sire, si on servait des perches ! ... Mais avec dureté, de haut ! » Il rit... « C'est un poisson difficile..., plein d'arêtes... Facile de s'étrangler avec des perches, à un banquet solennel devant tant d'inconnus ! ... » (p. 65).

C'est donc au cours d'une *garden party* donnée en son honneur qu'Yvonne va rendre l'âme, si l'on ose dire, la reine ayant répudié « ce qu'on a coutume d'appeler d'un nom répugnant, poésie » et fait vœu de distinction comme on fait vœu de chasteté (p. 79). Distinction, c'est-à-dire tenue, structure, par opposition à poésie qui est épanchement [la reine proclame sa préférence pour les « vieilles dames au plein sens du mot » (p. 80)], ménopausées, à l'inspiration tarie. En présence des dignitaires les plus stylés de la cour, ces vieux professionnels de l'arrogance [« Ils ont le chic pour intimider, ils vous paralyseraient n'importe qui » (p. 72)], dans le rappel des hiérarchies qui font l'ordre du royaume :

« — Chambellan, veille à ce qu'on respecte les préséances : à chacun selon sa dignité, et que le dessus morde le dessous, et le dessous morde le dessus ! Je veux dire que le supérieur tire de l'inférieur un orgueil mérité, que l'inférieur tire du supérieur la noble émulation qui fécondera son zèle ! » (p. 78).

Sous le regard menaçant du roi — devant toutes les splendeurs et les ressources de la Forme, dans le canal de la règle, la féminité

rentre dans le rang. Yvonne, étranglée par une arête de perche, une arête dans le gosier de celle qui avale toutes les formes [le Prince regardant Yvonne dormir : « Nous sommes là-bas... À l'intérieur d'elle. Comme elle travaille dur en elle-même, comme nous nous y embourbons. Elle fait de nous ce qui lui plaît... Drôles d'objets que nous devenons là-bas, en elle ! Elle jouit de nous à son gré... » (p. 75-76)], c'est la victoire de la forme sur l'engloutissement universel.

Certes, avec cette victoire du « nerf » sur la « limace », l'ordre règne à nouveau. Mais l'éducation du Prince — son royaume n'est pas de ce monde — reste à faire : la reine, lui caressant les cheveux :

« — Maman est près de toi, mon petit » (p. 81).

Dans ses *Entretiens* (1968), Gombrowicz explique, contre les critiques qui pensent qu'Yvonne serait la Pologne ou la liberté :

« Yvonne est davantage issue de la biologie que de la sociologie... elle est issue de cette région en moi où m'assaillait l'anarchie illimitée de la forme, de la forme humaine, de son dérèglement et de son dévergondage. C'était donc toujours en moi... et moi j'étais dedans »<sup>4</sup>.

Cet imbroglio du monde, théorie de la connaissance d'un prince non initié, alors qu'Yvonne avait, à certains égards, la gravité d'un canular adolescent, va faire l'objet de l'œuvre la plus philosophique de Gombrowicz, *Cosmos*.

#### MARGES DE COSMOS

À propos de *Cosmos*, Gombrowicz écrit dans son *Journal*, en 1962 :

« Qu'est-ce qu'un roman policier ? Un essai d'organiser le chaos. C'est pourquoi mon *Cosmos*, que j'aime appeler un "roman sur la formation de la réalité", sera une sorte de roman policier ».

Mais de quel imbroglio est-il question ? Si l'interprétation des signes révèle l'ombilic de la représentation, *Cosmos* est une cosmologie. C'est ce qui fait l'intérêt de la réalité et ce qui la rend pensable qui est ici en cause, dans une « expérience » de la conscience (« Il y a dans la conscience quelque chose qui en fait un piège pour elle-même » peut-on lire dans le *Journal*, en 1963) ou recherche « policière » du sens.

---

4. GOMBROWICZ, 1977b, p. 58-59.

*Cosmos*<sup>5</sup> est l'histoire « débile » de deux grands dadaïstes échoués dans une pension de famille, dans une petite ville du Sud de la Pologne. Le narrateur, « rejeté » par sa famille, « là-bas à Varsovie » (p. 11) aurait été recalé à un examen. Il cherche un endroit calme pour étudier. De Fuchs, son *alter ego*, on sait qu'il est la tête de Turc d'un chef de bureau. Il occupe ses vacances à la mise au point d'une martingale pour la roulette, martingale qu'il sait être « une sottise, une duperie, mais à laquelle il consacre pourtant toute son énergie parce qu'il n'avait rien de mieux à faire » (p. 25). *Cosmos* est l'intérêt du monde interprété par ces deux niais. « Deux vides, et nous au milieu » (p. 59).

Un monde : *un monde, un monde*, pour parler comme Leibniz (« ce qui n'est pas véritablement *un être*, n'est pas non plus véritablement un *être* ») à qui Gombrowicz se réfère implicitement, un ensemble infini de combinaisons, de réalités, de mondes dans ces réalités... dont la conscience n'interprète qu'une part infime, grosse elle-même d'une infinité de « petites perceptions ». Mais au lieu que ce foisonnement baroque des mondes et des pensées soit comme une marque de l'infini positif, l'implication de l'un et du Tout, dans la monadologie gombrowiczienne, l'enveloppement de l'infini, c'est l'impossibilité pour la monade de signifier le monde, l'investissement du sujet percevant par ses propres projections sur l'univers physique. Dans la *Monadologie*<sup>6</sup> « tout est conspirant » et l'extériorité monadique des substances, autre nom de l'infinité, établit l'irréductibilité, la vérité ou l'unité de chacune d'elles. Dans *Cosmos*, un détective devient « conspirant », poussé au crime par les indices qu'il « découvre » dans le fourmillement des signes du monde. Il n'y a pas *de monde*. La « formation de la réalité » tourne court faute de principe d'individuation ou de sujet transcendantal.

Mais cette histoire sans consistance n'est pas seulement un monstre enfanté dans le sommeil de la raison perceptive [« cette histoire vaguement anormale comme le produit d'une fausse couche » (p. 25)], un projecteur braqué sur le « vide » ou l'« ennui » de deux paumés. Quand le fantasme semble prendre corps, quand le narrateur s'insère lui-même dans une série d'indices ou d'événements (dont on ne sait s'ils sont réels ou imaginaires), quand la conjecture policière rencontre la trame « objective » de la réalité, il apparaît bientôt que c'est le style intérieur, défini par les lois de la

---

5. GOMBROWICZ, 1966.

6. Cf. LEIBNIZ, 1991.



perception mentale et des intérêts psychiques qui a produit le style du monde et informé la série événementielle qui constitue la trame policière. *Cosmos* est un roman sur l'impossibilité d'« organiser le chaos », sauf à faire de la réalité objective une pure et simple projection de l'univers mental. Un roman sur l'impossibilité d'une cosmologie. Les traces et les signes inventés par le détective-archéologue-conspirateur émergent en fait des lignes de forces de ses propres obsessions. L'énigme de la « formation de la réalité » est celle d'une subjectivité traquée par les signes de sa propre histoire — « chacun dans son jus » (p. 125) — d'une subjectivité sans monde.

Que faut-il donc pour qu'un monde soit monde et sujet un sujet ? Un thème majeur de *Cosmos* consiste en une sorte d'exploration des fonctions de la bouche, évoquant un processus de décomposition de l'acte de parole, ce nœud originel de la signification, de l'identité et de l'intersubjectivité.

« Je me suis moi-même », dit Augustin dans ses *Confessions*, « grâce à l'entendement que vous m'avez donné, mon Dieu, entraîné à pratiquer les sons contenus dans ma mémoire... Et [...] pliant ma bouche à ces signes, j'ai pu donner une expression à mon désir. Alors, j'ai pu échanger avec mes proches ces signes courants de nos désirs ; j'ai ainsi plongé dans les profondeurs orageuses des relations humaines ».

La genèse de la symbolisation s'expose comme l'acte de conjointre une forme linguistique (intersubjective) et un « contenu » psychique. Pour qu'un signe informe un sens communicable, il faut que le sujet renonce à l'intériorité, se sépare du vécu émotionnel, fasse une place vide entre lui et le monde, lieu de la substitution significative. Symboliser, quand la production sonore signifie, c'est prendre sa distance avec un monde représenté par le contact fusionnel avec la mère. « Pliant ma bouche à ces signes » ... *Cosmos* est une histoire de signes, de bouches et de pendaisons. L'enquête policière est marquée par la fascination des deux « détectives » pour la bouche torve d'une domestique, bouche supposée contenir l'explication de mystérieuses pendaisons : un moineau, un poulet, un bout de bois pendus. Bouche suspecte et torve : origine et propriété douteuse du sens ; pendaisons : gorge serrée, raison nouée, identité étranglée. Entre bouches et pendaisons, une cosmologie : idiolectes et rites privés (du maître de maison), religion (un curé apparaît à la fin du roman), théorie de la perception. Rendre raison de l'origine, c'est faire rendre gorge à la bouche d'ombre.

L'épilogue du roman — en raison de son extension, nous réservons l'analyse détaillée de l'œuvre — occupe les deux tiers de la



dernière page. Un déluge emporte cette création cosmologique comme un fétu de paille. Pour faire place à une seconde création ? Non pas ; la réalité, la même réalité, poisseuse comme un mastic, continue de persécuter le narrateur. Le roman du monde est à refaire. Voici sa dernière phrase : « En conclusion, frissons, rhume, fièvre (...) Aujourd'hui, à déjeuner, on a mangé de la poule au riz ». La glaise originelle colle aux mains du demiurge comme un plat de poule au riz.

### L'HISTOIRE (L'HISTOIRE)

Gombrowicz écrit quelque part ne pas croire à une philosophie non érotique, non sans avoir concédé qu'il est difficile d'imaginer que la *Logique* de Hegel ou la *Critique de la Raison Pure* aient pu être écrites sans une suspension fonctionnelle de l'intérêt en cause. *Cosmos* est l'œuvre dans laquelle Gombrowicz a poussé le plus loin la recherche philosophique et on voit en effet sa théorie du monde — l'impossibilité de toute théorie du monde — engagée dans la défense d'une identité sexuelle. Quelle objectivité, quelle physique, quelle chimie possible dans le « dévergondage de la forme » ? L'objectivité demande un sujet. Pas de monde : pas d'histoire. Une histoire dont le scénario recoupe celui du drame familial — de même que le réel n'est qu'une spécification ou un faire-valoir du fantasme. La passion qui travaille le théâtre de Gombrowicz, et spécifiquement sa pièce intitulée *L'Histoire*<sup>7</sup>, c'est que le drame royal, le drame familial et l'histoire (cette opérette) ne font qu'un.

*L'Histoire* (l'histoire) commence le 28 juin 1914 dans le salon des Gombrowicz. « Gombrowicz » s'accuse d'avoir assassiné l'archiduc d'Autriche à Sarajevo. La tragédie mondiale a son origine dans la « tare existentielle » du héros :

« Dans votre poubelle / Sur vos ordures, c'est là qu'est ma place... / Il se peut que je sois un sale dégénéré / Mais je n'ai que faire de vos histoires... » (p. 105-106). « ... Le monde, pour lui / N'est qu'une aventure aléatoire, une trame / sans chaîne... / Il vit à l'aveuglette / Comme une taupe aveugle ! Tout comme l'amibe tend vers la lumière / Sa pensée / Tend vers la vérité... » (p. 97).

L'individu n'est pas immergé dans l'histoire, c'est lui, au contraire, qui enveloppe le monde. L'histoire mondiale est commandée par un drame privé. « Gombrowicz » est chargé d'une

7. GOMBROWICZ, 1977a.

mission universelle. Acte I : « Gombrowicz » et Nicolas II ; acte II : « Gombrowicz » et Guillaume II. Le plan de la pièce prévoyait aussi la collaboration d'Hitler et de Staline. Dans le système gombrowiczien le monde n'a pas de réalité propre [« J'ai remarqué depuis longtemps / Que le monde suit mes humeurs » (p, 114)] et le héros peut être tel sans sortir de sa gangue familiale. Retournement significatif du scénario classique où tirer l'énigme au clair, c'est tirer le monstre au jour, le sauveur de l'humanité, ou de la création, est caractérisé par l'obscurité : « Il vit à l'aveuglette », comme une « taupe aveugle », comme une « amibe ». Mais c'est une même relation à la mère que ces images semblent qualifier. Cette mère à propos de laquelle Gombrowicz déclare, dans ses *Entretiens* :

« Il y avait en moi quelque chose d'obscur qui pour rien au monde n'acceptait de s'offrir à la lumière du jour... L'amour m'a été refusé une fois pour toutes, dès le départ, mais est-ce que je n'ai pas su lui trouver une forme, une expression propres, 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 »<sup>8</sup>.

Une note ajoutée à la description de sa mère, figurant dans un des projets de *L'Histoire*, précise : « Meurtre de la mère »<sup>9</sup>.

Le maître-mot de la philosophie de Gombrowicz est *immaturité*. Dans le premier acte de *L'Histoire*, « Gombrowicz » passe devant le Conseil de famille — qui fait également office de Conseil de révision — son Examen de Maturité, l'équivalent, en Pologne, du Baccalauréat. Mais ce va-nu-pieds (c'est dans cet appareil qu'il se présente devant le jury) est rebelle aux formes de la tradition. Il oppose, rappel de ses conceptions sur la réforme de l'enseignement, développées une première fois dans *Ferdydurke*<sup>10</sup>, les valeurs d'« immaturité », de « fraîcheur », d'« infériorité » aux « culculteries » de l'enseignement traditionnel, à l'« enculquement » des jeunes par les adultes. Non qu'il récuse le rapport maître-élève : il le retourne. Inversant le sens de l'homosexualité pédagogique telle que la culture grecque a pu en former le concept, cet homme jeune qui n'a pas eu de jeunesse recouvre sa « fraîcheur intime » au contact des jeunes prostitués du *barrios* de Buenos-Aires.

« Je me souviens comme d'un sentiment de honte ou d'étonnement de ces "Sois une grande personne" qu'on m'accolait, et qui ne rencontraient en moi aucune adhésion ; moi, jeune, j'aimais la jeunesse comme si

8. GOMBROWICZ, 1977b, p. 36-37.

9. JELENSKI, 1977, p. 30.

10. GOMBROWICZ, 1973.

j'avais déjà été vieux... » (*Entretiens*, p. 174). « Vous savez par mon journal combien il me fut pénible de rompre avec la jeunesse. Cette rupture se produisit très tardivement ; jusqu'à 40 ans je conservais l'air jeune. J'appartiens à cette race de gens qui n'ont jamais connu l'âge moyen » (*ibid.*, p. 173).

Le déclenchement de la Deuxième guerre mondiale et la « fuite » de l'auteur en Argentine [« Si, dans *Trans-Atlantique*, je me suis posé en déserteur, c'est que, moralement, j'étais déserteur » (*Entretiens*, p. 117)] s'explique, selon toute nécessité, par la volonté cosmique de rendre à l'individu Gombrowicz une jeunesse dont sa mère l'avait spolié :

« Je me sentais porté à croire, parfois, que ce chambardement du monde n'avait d'autre fin que de me porter en Argentine et de me replonger dans la jeunesse de ma vie, qu'en son temps je n'avais pu éprouver ni mettre à profit. C'est à cette seule fin qu'il y avait eu la guerre et l'Argentine et Buenos-Aires » (*ibid.*, p. 133).

L'homosexualité de Gombrowicz, qui trouve sa théorie dans un refus de la forme et son origine dans l'obsession d'une mère pour la « santé » de son fils, débouche sur une esthétique de la subversion, esthétique dont un prostitué de *Trans-Atlantique*<sup>11</sup> donne la clé : à la Patrie il faut substituer la *Filisterie*. Renversement de la tradition (*tradere*), ce sont les fils qui détiennent la vérité des pères. L'adulte est « cousu » ou « doublé » d'enfant. Mais au lieu que ce manque à être universel trouve son objet dans la filiation (dans la procréation), dans la transmission d'une information génétique et d'une formation culturelle, c'est, au contraire, en remontant le cours de sa propre histoire, puisant chez le jeune une vérité qu'il ne détient pas, que l'adulte peut retrouver le sens vrai de l'éducation et de la hiérarchie :

« Le cadet crée l'aîné / L'inférieur crée le supérieur / Le soldat maintient l'homme dans l'Empereur »<sup>12</sup>.

La position dernière de Gombrowicz est plus nuancée. Elle débouche sur une réévaluation et non sur une disqualification de la forme et sur un rééquilibrage des rapports entre les générations, à l'opposé de ce qu'il considérait comme une démission de l'adulte devant le jeune. Nous terminerons sur cette question et ce constat, à la rubrique « Bilan » des *Entretiens*, où s'exposent le rapport de

11. Cf. GOMBROWICZ, 1976a.

12. GOMBROWICZ, 1977a, p. 22.

l'auteur et de son œuvre et le rôle spécifique de l'écrivain dans la transmission de la forme :

« Est-ce que (ma) littérature m'a servi à résoudre mes problèmes, mes difficultés personnelles ? Quoi donc ? J'ai presque honte. Mes attentats contre la forme, où m'ont-ils menés ? À la forme, justement »<sup>13</sup>.



### BIBLIOGRAPHIE

- GOMBROWICZ (W.), 1965, *Yvonne, princesse de Bourgogne*, Paris : Christian Bourgois.  
 — 1966, *Cosmos*, Paris : Denoël.  
 — 1973, *Ferdyduke*, Paris : Christian Bourgois.  
 — 1976a, *Trans-Atlantique*, Paris : Denoël.  
 — 1976b, *Journal (1953-1956)*, Paris : Christian Bourgois.  
 — 1976c, *Journal (1957-1960)*, Paris : Christian Bourgois-Denoël.  
 — 1977a, *L'Histoire (Opérette)*, Paris : La Différence.  
 — 1977b, *Testament : Entretiens avec Dominique de Roux*, Paris : Belfond.  
 — 1981, *Journal (1961-1969)*, Paris : Christian Bourgois-Nadeau.  
 JELENSKI (C.), 1977, introduction à GOMBROWICZ, 1977a.  
 LEIBNIZ (G.W.), 1991, *La monadologie*, — édition critique par Émile Boutroux, Paris : LGF,  
 « Le Livre de Poche / Classiques de la philosophie » (n° 4606).

---

13. GOMBROWICZ, 1977b, p. 225.