

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA DIALECTIQUE IMMATURITÉ/MATURITÉ DANS LES ROMANS  
*FERDYDURKE* DE WITOLD GOMBROWICZ ET  
*LA VIE EST AILLEURS* DE MILAN KUNDERA

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
LAURIE HUDON

FÉVRIER 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'adresse mes plus sincères remerciements à mon directeur, Dominique Garand, pour l'intérêt qu'il a accordé à mon projet ainsi que pour ses judicieux commentaires et ses encouragements constants.

Je désire également remercier ma famille et mes amis qui m'ont soutenue et encouragée durant tout le temps qu'a duré la rédaction de ce mémoire. Merci spécialement à mes parents, Sylvain Hudon et Lise Garneau, d'avoir cru en moi et de m'avoir épaulée.

Enfin, je remercie Jean-François Audet pour son écoute attentive.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LA DIALECTIQUE IMMATURITÉ/MATURITÉ ET L'AMBIVALENCE DES RAPPORTS ENTRE L'HOMME ET LE MONDE.....	11
1.1 Fascination-répulsion à l'égard de l'imaturité .....	12
1.2 La création d'une forme.....	15
1.3 Deux conceptions distinctes de la dialectique immaturité/maturité .....	21
1.4 L'imaturité imposée par l'extérieur .....	27
CHAPITRE II	
LA DIALECTIQUE IMMATURITÉ/MATURITÉ ET L'ÉCRITURE ROMANESQUE.....	31
2.1 Une Europe en crise.....	31
2.2 La démystification des illusions idéologiques .....	34
2.3 La démystification des illusions esthétiques .....	48
2.4 La voix narrative.....	51
CHAPITRE III	
QUÊTE DE MATURITÉ ET QUÊTE D'AUTONOMIE.....	55
3.1 Le roman à l'ère de la mort de Dieu.....	56
3.2 La vaine quête d'autonomie de Jojo et de Jaromil.....	63
3.3 Les rapports entre l'individu et le social.....	71
3.4 L'anti-roman de formation.....	74
CHAPITRE IV	
LES OPPOSITIONS IMMATURITÉ/MATURITÉ ET JEUNESSE/VIEILLESSE	82
4.1 La dialectique jeunesse/vieillesse.....	83
4.2 L'évolution des mouvements de jeunes.....	91
4.3 Deux conceptions distinctes de la jeunesse.....	94
CONCLUSION.....	104
BIBLIOGRAPHIE.....	112

## RÉSUMÉ

Ce mémoire vise à comparer la manière dont Witold Gombrowicz et Milan Kundera conçoivent la dialectique immaturité/maturité, afin de dégager la portée critique qu'elle comporte. Parce qu'ils mettent en scène des personnages qui éprouvent un sentiment de fascination-répulsion à l'égard de leur propre immaturité, et oscillent constamment entre un profond désir d'autonomie et un besoin viscéral d'adhérer à des formes établies, les romans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs* explorent les paradoxes de l'homme moderne : ne pouvant plus compter ni sur la transcendance ni sur des traditions ancestrales, ce dernier se retrouve piégé dans un monde qui lui semble de plus en plus énigmatique.

Une étude comparative de la dialectique immaturité/maturité – sur les plans psychologique, anthropologique, poétique, biologique et socio-historique, – permet de découvrir le regard que ces romanciers centre-européens posent sur le monde moderne. Malgré les nombreuses similitudes existant entre l'oeuvre de Gombrowicz et celle de Kundera – ces derniers mènent un combat pour libérer l'écriture romanesque de tous les discours idéologiques et illusions esthétiques qui empêchent l'écrivain de rendre compte avec lucidité du monde réel –, il demeure que ces romanciers accordent une valeur différente aux notions d'immaturité et de maturité. D'une part, pour Gombrowicz, l'immaturité revêt deux significations opposées: la première, puisqu'elle traduit l'inaccomplissement naturel de l'homme, est synonyme d'anti-forme et devient un moteur de la subversion des lieux communs et des idées établies; la seconde, parce qu'elle est imposée par le monde extérieur et qu'elle camoufle tout ce qui est informe sous une fausse maturité, emprisonne l'homme dans une forme qui ne l'exprime pas totalement. D'autre part, chez Milan Kundera, l'immaturité désigne l'attitude de ceux qui, déterminés à gommer la complexité du monde, se créent un univers parallèle dans lequel les imperfections de la vie sont totalement évacuées, ou encore adhèrent à des mouvements idéologiques proposant une vision réductrice de la réalité.

Au terme de notre recherche, il est permis d'affirmer que la principale différence existant entre la manière dont ces deux romanciers centre-européens conçoivent l'opposition entre l'immaturité et la maturité réside dans le fait que, contrairement à Gombrowicz qui estime que l'homme est à la fois immature et mature et s'efforce, notamment dans *Ferdydurke*, de rendre compte du chaos qui habite chaque individu, Kundera condamne avec véhémence tout ce qui a trait à l'immaturité et aspire à faire du roman le genre par excellence de la maturité.

Mots clés : immaturité, maturité, roman, modernité, individu, jeunesse.

## INTRODUCTION

Dans son essai intitulé *L'art du roman*, Kundera postule que le roman est l'œuvre de l'Europe et qu'il accompagne l'homme fidèlement depuis le début des Temps modernes, c'est-à-dire au moment où la religion commence à décliner et où le monde cesse d'être perçu comme un tout homogène. Alors qu'au Moyen Âge l'unité de l'Europe reposait essentiellement sur la religion chrétienne, à l'aube des Temps modernes celle-ci cède la place à la culture, laquelle devient rapidement le lieu où convergent toutes les valeurs par lesquelles l'humanité européenne s'était jusque-là définie et identifiée. Avec l'effritement des idéologies religieuses, les Européens se mettent désormais à chercher les fondements de leur identité dans les arts. Et puisque l'Europe est constituée de diverses nations, elle devient le terreau fertile d'une culture riche et variée. Pour Kundera, c'est d'ailleurs cette diversité culturelle qui constitue la grande valeur de l'Europe des Temps modernes et, par le fait même, l'élément fondamental du roman. Il considère en effet que le roman, parce qu'il explore les multiples possibilités de l'existence humaine, est apte à rendre compte de la complexité et de l'ambiguïté de la vie et, par conséquent, à poser un regard lucide sur le monde.

Dans « L'héritage décrié de Cervantès », essai tiré de son *Art du roman*, Kundera se dit n'être attaché à rien d'autre qu'à l'héritage de Cervantès qu'il considère comme un « fondateur des Temps modernes<sup>1</sup> ». Parce qu'il explore différents aspects de l'existence humaine et est fondé sur la relativité et l'ambiguïté de la vie, le roman – tel que le conçoit Cervantès – « a accompagné l'humanité européenne dans son voyage historique<sup>2</sup> » et a livré une lutte acharnée contre « l'oubli de l'être » résultant de l'essor de la science. Bien qu'il s'efforce de perpétuer l'héritage romanesque légué par Cervantès, Kundera estime néanmoins que l'époque des Temps modernes tire à sa fin : « [...] la dernière grande période du roman

---

<sup>1</sup> Milan Kundera., *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 14.

<sup>2</sup> Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxes terminaux : les romans de Milan Kundera*, Trad. de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 1993, p. 14.

européen est celle des paradoxes terminaux, dont il fait remonter l'origine au désastre de la Première Guerre mondiale, et qui se trouve être celle dans laquelle il vit<sup>3</sup>. » Réunissant des romanciers provenant de l'Europe centrale – Hasek, Kafka, Musil, Broch et Gombrowicz –, la période des paradoxes terminaux se caractérise notamment par une volonté de renouer avec certaines valeurs issues de la tradition humaniste<sup>4</sup> de la Renaissance et un désir de s'interroger sur les rapports existant entre l'homme et le monde. Ces auteurs, desquels Kundera se dit être l'héritier, ont ceci en commun : en plus de se montrer sceptiques vis-à-vis les idéologies progressistes et de lutter contre l'uniformisation grandissante du monde, ils s'efforcent tous de réintroduire une part de réflexion et de rêve dans leurs œuvres romanesques.

Outre leur volonté de restituer ce que Kundera nomme « l'esprit du roman », ces romanciers centre-européens se distinguent par leur méfiance à l'égard de l'homme moderne et de ses chimères. Comme le fait remarquer Éva Le Grand, il y a chez Kundera :

[...] une *dimension antilyrique et antikitsch* qu'il partage avec ces démystificateurs des façades et illusions lyriques tels que Kafka, Ladislav Klíma, Hasek, Musil, Broch, Gombrowicz et bien d'autres. Une gamme particulière de thèmes et de motifs, lyrisme, immaturité, inexpérience, illusion, kitsch et sentimentalisme, devient d'une certaine façon leur dénominateur sémantique commun<sup>5</sup>.

Bien que présents dans toute l'œuvre romanesque de Kundera, les thèmes du kitsch et du lyrisme constituent néanmoins la cible principale de *La vie est ailleurs*. Ce roman, qui avait d'abord pour titre *L'âge lyrique*<sup>6</sup>, n'est ni un pamphlet ni une satire, mais bien « un essai de faire, par les moyens du roman, une description phénoménologique de ce qui est l'attitude lyrique, la conception lyrique du monde<sup>7</sup> ». Avec ce deuxième roman, lequel met en scène un

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>4</sup> Tous issus de pays qui, au lendemain de la Première Guerre mondiale, ont vu leur autonomie menacée par de nouvelles idéologies importées de la Russie, ces romanciers ont pressenti que l'Europe perdait peu à peu sa propre identité culturelle. C'est pourquoi ils ont cherché, dans leurs œuvres, à restituer certaines valeurs fondatrices des Temps modernes.

<sup>5</sup> Éva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ éditeur, 1995, p. 108.

<sup>6</sup> Kundera soutient qu'il a fait une bêtise en acceptant, sous la pression de ses amis, de changer le titre de son deuxième roman (Milan Kundera, *L'art du roman*, p. 45.).

<sup>7</sup> Normand Biron, « Entretien avec Milan Kundera », *Liberté*, no 121, 1979, p. 30.

jeune poète qui, angoissé par la complexité de la vie humaine, se laisse aveugler par toutes sortes d'illusions proposant une vision idyllique du monde, il s'agit pour Kundera de tourner en dérision l'attitude de ceux qui cherchent à « poétiser le monde pour y retrouver quelque chose de l'ordre d'un fantomatique paradis perdu [...] »<sup>8</sup>.

Même si Kundera partage avec plusieurs romanciers centre-européens un désir de démystifier les idéologies et les croyances qui empêchent l'homme de poser un regard lucide et éclairé sur le monde, il nous semble que, tant sur le plan formel que thématique, son œuvre romanesque s'apparente beaucoup à celle de Witold Gombrowicz. À l'instar de Le Grand qui considère *La vie est ailleurs* « comme un hommage-variation à Witold Gombrowicz »<sup>9</sup>, nous pensons qu'il est possible d'établir de multiples corrélations entre l'œuvre de ces deux romanciers centre-européens qui, à travers leurs œuvres de fiction et leurs essais, n'ont cessé de lutter contre toutes formes d'illusion, tant idéologique qu'esthétique. Plus particulièrement, nous estimons que, parce qu'ils mettent tous deux en scène des personnages qui sont constamment partagés entre leur désir de liberté et leur incapacité à résister complètement aux formes établies provenant de l'extérieur, les romans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs* évoquent des thématiques existentielles connexes. Parallèlement à l'ironie kundérienne, la satire gombrowiczéenne s'attaque principalement au lyrisme, à la jeunesse et à son impératif moderniste : alors que Kundera se montre particulièrement sévère à l'égard de la poésie révolutionnaire<sup>10</sup>, Gombrowicz critique avec véhémence les idéologies progressistes, lesquelles promettent un avenir radieux. Bien que, dans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs*, la dénonciation des illusions lyriques prenne parfois des visages différents, il demeure que ces illusions sont étroitement liées à une seule et même notion, celle d'immaturation.

Si nous avons choisi pour notre étude de comparer les œuvres *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs*, ce n'est pas uniquement parce que ces dernières ont en commun un certain nombre

---

<sup>8</sup> Éva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 16.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>10</sup> Dans *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Chvatik Kvetoslav soutient que « pas plus que la poésie la révolution ne tolère de distance critique, elle exige la foi inconditionnelle, l'euphorie, l'enthousiasme, l'adhésion complète à ses objectifs [...] » (Chvatik Kvetoslav, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995, p. 106.).

de thèmes, c'est d'abord et avant tout parce qu'elles explorent toutes deux les paradoxes de la condition de l'homme moderne. À travers les personnages de Jojo et de Jaromil, lesquels oscillent entre leur volonté d'accéder à la maturité et leur fascination pour tout ce qui a trait à l'immatunité, ces romanciers mettent en lumière le conflit perpétuel que l'homme livre contre lui-même : « Aussi, deux tendances s'opposent dans *Ferdydurke* : comme je l'ai souligné dans ce *Journal*, mon livre illustre le combat qu'un homme, amoureux de son immaturité, livre pour le compte de sa maturité<sup>11</sup>. » Bien qu'elle fasse référence à l'âge des protagonistes – ces deux romans représentent le passage de la jeunesse à l'âge adulte –, la dialectique immaturité/maturité est, tant chez Gombrowicz que chez Kundera, porteuse d'un sens plus large qui contient d'autres oppositions binaires telles que forme/non-forme, illusion/réalité, individu/société et autonomie/dépendance.

Notre travail consistera à comparer la manière dont Gombrowicz et Kundera conçoivent la dialectique immaturité/maturité afin de dégager la portée critique que chacune d'elles comporte : tant dans *Ferdydurke* que dans *La vie est ailleurs*, ces notions témoignent d'une conception particulière du monde. Tout au long de ce mémoire, il s'agira donc de mettre en lumière non seulement les ressemblances, mais également les différences existant entre les définitions gombrowiczéenne et kundérienne de l'immatunité et de la maturité. Bien qu'ils s'efforcent de lutter contre les illusions lyriques qui empêchent l'homme de développer son esprit critique, ces deux romanciers accordent une valeur différente, voire opposée, à la notion d'immatunité. D'une part, pour l'auteur de *Ferdydurke*, l'immatunité revêt deux significations paradoxales : la première, puisqu'elle traduit l'inachèvement inhérent à la condition humaine, s'oppose à la forme et devient donc un moteur autant de la création que de la subversion des discours sociaux; la seconde, parce qu'elle est imposée par le monde extérieur et qu'elle camoufle tout ce qui est informe sous une fausse maturité, « cuculise<sup>12</sup> » l'homme, c'est-à-dire l'enferme dans une forme qui n'est pas la sienne. D'autre part, chez Milan Kundera, l'immatunité désigne l'attitude de ceux qui, angoissés par la relativité et la complexité du monde adulte, adhèrent volontairement aux mouvements idéologiques et, par

---

<sup>11</sup> Witold Gombrowicz, *Journal*. T.1 (1953-1958), Trad. du polonais par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1995, p. 488.

<sup>12</sup> Les termes « gueule » et « cucul » sont proposés par Gombrowicz dans *Ferdydurke*.

conséquent, renoncent à leur autonomie pour mieux se fondre dans la masse. Puisque l'immatunité est, tant pour Gombrowicz que pour Kundera, une notion polysémique, il s'agira pour nous d'étudier – sur les plans psychologique, anthropologique, poétique, biologique et socio-historique – la dialectique immatunité/matunité afin de découvrir le regard que ces deux romanciers posent sur le monde moderne.

Le premier chapitre de ce mémoire consistera principalement à mener une étude comparative des romans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs* afin de montrer de quelle façon ces derniers représentent la dialectique immatunité/matunité. En plus d'analyser les attitudes et les comportements correspondant aux personnages dits immatures, nous nous pencherons sur différents essais, entretiens et textes dans lesquels Gombrowicz et Kundera livrent leurs réflexions sur des thèmes qui traversent l'ensemble de leur œuvre afin de mettre en lumière la valeur que chacun de ces romanciers alloue aux notions d'immatunité et de matunité. Nous verrons que, parce qu'elle est étroitement liée au dilemme auquel sont confrontés les personnages de Jojo et de Jaromil – ces derniers éprouvent un sentiment de fascination-répulsion à l'égard de leur propre immatunité –, la dialectique immatunité/matunité symbolise non seulement « la lutte féroce de l'homme avec sa propre forme<sup>13</sup> », mais également l'ambivalence de ce dernier dans son rapport au monde extérieur. En nous appuyant sur des ouvrages portant sur l'œuvre romanesque de Gombrowicz et sur celle de Kundera – notamment ceux d'Éva Le Grand, de Dominique de Roux et de Jean-Pierre Salgas –, nous expliquerons pourquoi, malgré leur désir de matunité, les sujets gombrowiczéen et kundérien sont viscéralement attirés par tout ce qui a trait à l'immatunité. Tandis que chez Kundera l'immatunité est associée aux notions de kitsch et de lyrisme et désigne l'attitude de ceux qui refusent de regarder le monde tel qu'il se présente, l'immatunité gombrowiczéenne s'oppose à la forme et fait partie intégrante de l'existence humaine. Synonyme de chaos et d'inachèvement, l'immatunité gombrowiczéenne est chargée d'une connotation anthropologique : c'est pourquoi nous pensons qu'il est pertinent d'établir des analogies entre cette notion et la théorie de la néoténie de Dany-Robert Dufour. Par ailleurs, bien que Gombrowicz et Kundera considèrent négativement l'immatunité qui, imposée de l'extérieur,

---

<sup>13</sup> Witold Gombrowicz, *Testament · entretiens avec Dominique de Roux*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, p. 38.

entrave la liberté et l'autonomie de l'homme, ces romanciers ont une conception fort différente de la dialectique immaturité/maturité : alors que Gombrowicz postule que l'immaturité et la maturité, bien qu'elles s'opposent, constituent deux éléments inhérents à la condition humaine, Kundera les associe à deux attitudes antinomiques et, par conséquent, estime qu'elles sont inconciliables au sein d'une même personne.

Notre deuxième chapitre sera consacré à l'étude de la poétique romanesque de ces deux auteurs centre-européens. À travers leurs œuvres de fiction et leurs essais, ces romanciers ont démontré que, bien qu'elle évoque l'attitude de ceux qui sont angoissés par la relativité du monde extérieur, la notion d'immaturité constitue l'un des enjeux primordiaux du roman moderne. Nous verrons donc que, tant dans l'œuvre de Gombrowicz que dans celle de Kundera, la dialectique immaturité/maturité est intimement liée au combat que ces romanciers mènent contre les illusions idéologiques et esthétiques, lesquelles aliènent l'homme et limitent sa capacité à comprendre le monde extérieur avec lucidité. Dans un premier temps, il s'agira de démontrer qu'à l'instar de Gombrowicz qui s'évertue à mettre en garde le lecteur contre ce que Proguidis nomme le « danger de la forme<sup>14</sup> », Kundera postule que, pour respecter l'héritage de Cervantès, le roman doit déchirer le « rideau de la préinterprétation<sup>15</sup> ». En nous appuyant sur divers ouvrages – notamment ceux d'Éva Le Grand, Maria Nemcova Banerjee, Dominique Garand et Jean-Pierre Salgas – qui se sont penchés sur la poétique de l'un ou l'autre de ces romanciers, nous verrons que ces derniers posent un regard désabusé non seulement sur la tradition romantique, mais également sur les idéologies modernistes. Ce faisant, ils ne sont ni nostalgiques ni conservateurs; ils cherchent seulement à demeurer fidèles aux fondements de l'art des Temps modernes, le roman. Pour eux, le roman a pour mission de refuser de se conformer à quelque idéologie que ce soit afin de renverser « l'ordre accepté des valeurs, l'interprétation acceptée du normal, de système, des idées reçues<sup>16</sup> ». Dans un deuxième temps, nous nous efforcerons de démontrer que,

---

<sup>14</sup> « Danger de la forme : quand la forme se met à remplacer l'homme; quand s'institutionnalise l'oubli de la défaillance, du hasard destructeur de la décomposition, de la déconstruction, inattendue; quand la forme se prend pour le tout, quand elle se dérobe à sa condition primordiale, le chaos. » (Lakis Proguidis, « L'humanisme romanesque de Gombrowicz ou comment s'approcher de son Cosmos », *Atelier du roman*, no 46, juin, 2006, p. 193.)

<sup>15</sup> Milan Kundera, *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 110.

<sup>16</sup> Normand Biron, *op. cit.*, p. 32.

parce qu'ils estiment que pour témoigner de la vie réelle le roman doit se distancier des formes littéraires convenues, Gombrowicz et Kundera ont une vision de l'écriture romanesque qui s'apparente parfois à celle de Lukàcs et de Bakhtine. En plus de s'en prendre directement à la poésie, laquelle est associée dans leur œuvre à tout ce qui a trait au kitsch, au lyrisme et à la pureté formelle, ces deux auteurs centre-européens ont à cœur de libérer le roman de toutes formes établies susceptibles de compromettre sa capacité de témoigner avec lucidité du monde réel. Alors que Gombrowicz fait appel à la parodie et au pastiche pour subvertir les formulations stéréotypées et les formes littéraires sclérosées, Kundera s'attaque à la vraisemblance, car il estime que cette dernière présente au lecteur une image tronquée de la réalité. Enfin, la comparaison des instances narratives de *Ferdydurke* et de *La vie est ailleurs* nous permettra de mettre en lumière les différences existant entre les visions gombrowiczéenne et kundérienne de la dialectique immaturité/maturité : contrairement au personnage-narrateur de *Ferdydurke* qui oscille entre son désir de maturité et son attirance pour l'immaturité, le narrateur de *La vie est ailleurs* est étranger au récit et ironise le comportement immature de ses personnages. Ainsi, à l'opposé de Gombrowicz qui soutient que le narrateur est à la fois critique et autocritique, aliéné et lucide, immature et mature, Kundera estime que la voix narrative, puisqu'elle tourne en dérision les aveuglements et les erreurs de l'homme moderne, constitue la seule *vraie* figure de maturité.

En ce qui concerne notre troisième chapitre, il s'agira de démontrer que, tant dans l'œuvre de Gombrowicz que dans celle de Kundera, la dialectique immaturité/maturité est étroitement liée à l'opposition individu/société. Situait tous deux la naissance du roman moderne au moment où la religion commence à perdre de son ascendance, Gombrowicz et Kundera postulent que, parce qu'il témoigne d'un monde dans lequel l'homme ne peut plus s'appuyer sur des normes et des valeurs communément admises, le roman représente la difficulté de l'homme moderne à habiter le monde et à vivre en harmonie avec autrui. En nous appuyant sur les essais *L'histoire du roman* de Georges Lukàcs et *La pensée du roman* de Thomas Pavel, nous verrons que, depuis sa naissance, le roman a mis en scène la relation toujours plus conflictuelle entre l'individu et sa communauté. Par ailleurs, à la lumière de l'essai *Revenances de l'histoire* de Jean-François Hamel, il s'agira d'expliquer que, depuis le début de l'ère industrielle, les hommes ont peu à peu cessé de répéter machinalement les

valeurs et les traditions du passé et se sont tournés vers un avenir leur apparaissant plus prometteur. Or, privé de l'existence de Dieu et ne pouvant plus se fier aux traditions ancestrales, l'homme moderne – et plus particulièrement l'homme du XX<sup>e</sup> siècle – se retrouve plongé dans un monde fragmenté : complètement désorienté, il a non seulement l'impression de vivre dans un monde énigmatique, mais il lui semble aussi de plus en plus difficile de se tailler une place dans le monde. À la lumière de ces théories portant sur l'évolution du genre romanesque, nous verrons que, dans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs*, la quête de maturité des personnages de Jojo et de Jaromil correspond à leur désir d'accroître leur indépendance vis-à-vis autrui. Or, cette autonomisation ne se fait pas sans heurt car, bien que déterminés à vivre de façon libre et autonome, Jojo et Jaromil ne peuvent résister à la tentation de s'identifier aux autres en imitant leurs moindres faits et gestes. Afin d'expliquer pourquoi l'homme moderne oscille constamment entre son désir de liberté et son envie de vivre en harmonie avec autrui, nous recourons à l'essai *Mensonge romantique et vérité romanesque* de René Girard. Ce dernier postule en effet que, ayant perdu tous ses repères d'antan et devant désormais compter sur lui-même pour établir ce qui est moralement acceptable, l'individu voit sa liberté se transformer en insécurité : habité par un profond sentiment de solitude, l'homme en vient à calquer l'attitude et les opinions d'autrui. Bien que Gombrowicz et Kundera mettent tous deux en scène cette difficile accession à la vie sociale, il demeure que ceux-ci conçoivent différemment la relation qu'un individu entretient avec sa communauté. Alors que Gombrowicz estime qu'il est absurde et immature de penser que l'homme puisse vivre indépendamment du reste de la société, Kundera soutient que, pour comprendre le monde avec lucidité – et, par le fait même, accéder à la maturité –, l'homme doit rompre avec sa communauté d'origine. Enfin, les romans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs*, parce qu'ils mettent en scène des protagonistes qui aspirent à la maturité et cherchent désespérément à se tailler une place dans le monde, s'apparentent au roman de formation. En nous appuyant sur des ouvrages qui traitent de ce genre littéraire – notamment ceux de Florence Bancaud-Maënen et de Charles Ammirati –, il s'agira d'abord de faire ressortir les similitudes existant entre les romans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs* et le roman de formation pour ensuite démontrer que, parce qu'elles proposent une vision pessimiste du monde et mettent en scène des personnages qui ne parviennent pas à se départir de leur

immaturité, ces œuvres romanesques constituent en quelque sorte des anti-romans de formation.

Finalement, en plus d'être associée à l'attitude de l'homme vis-à-vis la complexité du monde réel, de témoigner de la manière dont Gombrowicz et Kundera envisagent l'écriture romanesque et d'évoquer les liens souvent conflictuels qu'un individu entretient avec la société, la dialectique immaturité/maturité fait référence à la situation biologique des personnages de *Ferdydurke* et de *La vie est ailleurs*. Par le biais de l'analyse des termes que Gombrowicz et Kundera emploient pour désigner l'immaturité de Jojo et de Jaromil, nous expliquerons que, pour ces romanciers, la jeunesse immature est synonyme d'inaccomplissement, d'inachèvement et d'inexpérience. Or, bien qu'ils associent tous deux les notions d'immaturité et de maturité à l'opposition jeunesse/vieillesse et soutiennent que le jeune est fondamentalement inférieur à l'homme d'âge mûr, Gombrowicz et Kundera posent un regard différent, voire opposé, sur la relation unissant le jeune et le vieux. Contrairement à Gombrowicz qui postule que la jeunesse et la vieillesse se convoitent mutuellement, Kundera estime qu'à l'instar du jeune immature qui, n'en pouvant plus de se sentir inférieur, cherche à se révolter contre le monde des adultes, le vieux se méfie du radicalisme et de la fougue de la jeunesse immature, laquelle rêve de construire un monde radicalement nouveau. À la lumière de cette divergence de points de vue, il s'agira d'expliquer pourquoi Kundera condamne avec véhémence la jeunesse immature, alors que Gombrowicz estime qu'elle est complémentaire à la maturité. Parce que *Ferdydurke* a été écrit plus de 30 ans avant *La vie est ailleurs* et, par conséquent, témoigne d'une époque où les valeurs étaient fort différentes de celles des années 60 et 70, il nous apparaît nécessaire de prendre en considération le contexte socio-historique dans lequel s'inscrit chacune de ces œuvres. À partir des textes *La jeunesse dans la modernité* de Jacques Goguen et *La génération lyrique* de François Ricard, nous démontrerons à quel point, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle – et, plus particulièrement, depuis la Seconde Guerre mondiale –, les jeunes se sont peu à peu imposés en tant que nouvelle catégorie sociale, ce qui a considérablement bouleversé la dynamique des rapports entre les jeunes et les adultes. Cette étude socio-historique de l'évolution des mouvements de jeunes nous permettra ensuite de voir si la multiplication des mouvements de jeunes au cours de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle explique, en partie, le fait que Kundera soit beaucoup plus

sceptique que Gombrowicz à l'égard de la jeunesse immature. Ayant écrit *Ferdydurke* à une époque où les valeurs de la société bourgeoise – jadis profondément ancrées – commencent à être remises en question, Gombrowicz éprouve un sentiment mitigé à l'égard de la jeunesse immature : d'une part, il considère que, parce qu'elle est spontanée et impulsive, la jeunesse constitue une force créatrice capable de subvertir les formes établies et, d'autre part, il estime que, lorsqu'elle se donne une gueule – c'est-à-dire adhère à de nouvelles idéologies –, la jeunesse devient stupide et ridicule. Ayant pour sa part entamé l'écriture de *La vie est ailleurs* en 1968, après avoir été témoin du radicalisme et du dogmatisme des mouvements étudiants qui se sont succédé après la Seconde Guerre mondiale, Kundera considère que, parce qu'elle s'en prend au monde des pères, la jeunesse – et plus particulièrement la jeunesse révolutionnaire – s'avère dangereuse.

## CHAPITRE I

### LA DIALECTIQUE IMMATURITÉ/MATURITÉ ET L'AMBIVALENCE DES RAPPORTS ENTRE L'HOMME ET LE MONDE

Bien que l'immatunité soit parfois associée, dans leur œuvre romanesque, à l'inachèvement propre au monde de l'enfance, il demeure que Gombrowicz et Kundera la considèrent plus largement comme une notion étroitement liée au difficile combat que chaque individu doit mener afin de se tailler une place dans le monde. Dans ce chapitre, nous verrons que, tant dans *Ferdydurke* que dans *La vie est ailleurs*, l'immatunité constitue une notion-clé permettant d'illustrer l'inadéquation entre un individu et le monde dans lequel il habite : pour ces deux romanciers centre-européens, la dialectique immaturité/maturité est révélatrice de l'abîme existant entre l'intériorité chaotique d'un individu et sa forme extérieure. D'une part, Gombrowicz estime que, malgré qu'il aspire à la maturité en cherchant à intégrer la sphère sociale où règnent les idées claires et arrêtées, l'homme demeure viscéralement attiré par un monde intérieur honteux et informe. Dans un entretien avec Dominique de Roux, le romancier soutient que ce désir paradoxal fait partie intégrante de la condition humaine :

[...] dans nos relations avec autrui, nous nous voulons cultivés, supérieurs, mûrs, nous employons donc le langage de la maturité et nous disons par exemple : la Beauté, le Bien, la Vérité... Mais dans notre réalité confidentielle, intime, nous éprouvons que nous ne sommes qu'insuffisance, immaturité [...]<sup>1</sup>.

Pour Gombrowicz, il s'agit de mettre en lumière la dynamique complexe existant entre la maturité qui surgit lorsqu'un individu se manifeste publiquement et l'immatunité qui sommeille en lui et qu'il cherche tant bien que mal à dissimuler aux autres : afin d'accéder à

---

<sup>1</sup> Witold Gombrowicz, *Testament. entretiens avec Dominique de Roux*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/essais», 1996, p. 58.

une plus grande maturité et, par le fait même, espérer se tailler une place de choix au sein de la société, l'homme doit se soustraire aux forces mystérieuses qui l'habitent et menacent sans cesse la cohésion de son moi. D'autre part, Kundera accorde beaucoup d'importance à la notion d'immatunité, laquelle est représentative du sentiment d'étrangeté qu'éprouve un individu lorsqu'il se trouve confronté à l'altérité du monde extérieur. Dans *La vie est ailleurs*, l'immatunité correspond à ce que Kundera nomme l'attitude lyrique et désigne le comportement des personnages angoissés par la complexité du monde qui les entoure. Qu'ils soient jeunes ou vieux, ces protagonistes, parce qu'ils sont obsédés par un désir d'harmonie et d'unicité, abhorrent tout ce qui est relatif, instable ou incertain. Ils vivent une telle insécurité qu'ils se sentent incapables de faire face au monde. C'est pourquoi ils cherchent constamment à fuir la réalité, laquelle leur apparaît décevante, en créant un univers fictif dans lequel toute relativité se retrouve complètement évacuée. Comme le souligne Éva Le Grand, « la réduction du désordre de la vie à l'ordre magique des uniformes lyriques devient l'objet principal des variations dans *La vie est ailleurs*<sup>2</sup> »; les personnages de la mère et de Jaromil sont par conséquent les paradigmes par excellence de l'attitude lyrique. Tout comme sa mère qui nie les imperfections de la vie, Jaromil se sert de la poésie pour « travestir le réel en une vision idyllique et extatique du monde [...]»<sup>3</sup>. Ainsi, angoissés par la relativité de la vie humaine, les personnages lyriques se caractérisent par le fait que leur immatunité les pousse à se forger une image unidimensionnelle et idéalisée du monde qui les entoure.

### 1.1 Fascination-répulsion à l'égard de l'immatunité

En plus d'être jeunes et immatures, les personnages de Jojo et de Jaromil ont en commun d'être tous deux arrivés à une période transitoire de leur vie. Découvrant peu à peu le fossé qui sépare l'homme mature de l'homme immature, ceux-ci sont confrontés à un dilemme : bien qu'ils désirent accéder à la maturité, ils sont viscéralement attirés par leur propre immatunité. Tous deux sentent bien que le moment est venu de délaisser ce monde rassurant que constitue l'enfance, de quitter cet univers qui est le leur pour affronter le monde

---

<sup>2</sup> Éva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ éditeur, 1995, p. 49.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.39

extérieur et de s'efforcer de se tailler une place dans ce milieu à la fois attirant et rebutant qu'est la vie en société. En ce qui concerne Jojo, celui-ci est partagé entre la stabilité du monde et cette mystérieuse force indomptable qui l'habite. Même s'il sait qu'il devra tôt ou tard se tourner définitivement vers le monde mature des idées arrêtées, il éprouve un profond attachement pour ce qu'il nomme la sphère inférieure<sup>4</sup>. Il reconnaît qu'il est encore un jeune « blanc-bec » incapable de se conduire en société de façon convenable et rejette les formes convenues provenant de l'extérieur. Quelque peu rebuté par le monde de la maturité qui exige de se conformer à des formes définies, Jojo prend conscience de son attirance pour l'anarchie et le chaos qui règnent dans son univers intérieur constitué de formes imparfaites : « [...] j'aime ces bourgeons, ces germes, ces buissons verts<sup>5</sup> ! »

Parallèlement à Jojo, le personnage de Jaromil oscille quant à lui entre l'univers rassurant du nid familial et le monde extérieur, synonyme d'angoisse et d'inquiétude. Comme le souligne Maria Nemcova Banerjee, la relation mère-fils constitue, dans *La vie est ailleurs*, l'exemple le plus éloquent pour illustrer ce que Kundera nomme le lyrisme. Tandis que la mère, « l'ange de son enfance<sup>6</sup> », représente la paix, l'harmonie et la sécurité propres au chez-soi, la rousse, « l'ange de sa maturité<sup>7</sup> », symbolise notamment la part de relativité qui caractérise la vie en société. Alors qu'il entretient avec sa mère une relation privilégiée, voire exclusive, Jaromil découvre qu'il en va tout autrement de sa relation amoureuse avec la rousse. Bien que celle-ci lui assure son amour inconditionnel et absolu, le jeune poète réalise que son amoureuse ne lui appartient pas totalement. Parce qu'elle travaille dans un magasin, rencontre fréquemment son frère et vit seule dans une chambre, Jaromil prend conscience qu'il ne pourra jamais contrôler l'existence entière de sa copine. C'est donc pour fuir le sentiment d'insécurité résultant de cette difficile découverte de l'altérité que Jaromil demeure attaché à l'univers clos et rassurant de son enfance :

---

<sup>4</sup> Cette dernière correspond à l'immatrité inhérente à chaque être humain.

<sup>5</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Trad. du polonais par Georges Sédir, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 22.

<sup>6</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 288-289.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 289.

[...] Jaromil vivait au pays de la tendresse, qui est le pays de l'*enfance artificielle*. Nous disons artificielle, parce que l'enfance réelle n'a rien de paradisiaque et n'est pas tellement tendre non plus. La tendresse prend naissance à l'instant où nous sommes rejetés sur le seuil de l'âge adulte et où nous nous rendons compte avec angoisse des avantages de l'enfance que nous ne comprenions pas quand nous étions enfant. La tendresse, c'est la frayeur que nous inspire l'âge adulte<sup>8</sup>.

C'est ainsi que, tout comme Jojo, Jaromil ressent une sorte de fascination-répulsion à l'égard de sa propre immaturité. Alors que Jojo tend à vouloir protéger son intériorité chaotique et inachevée de la menace que constitue l'adhésion à des formes établies et mûres, Jaromil fuit la complexité de la vie en se cramponnant désespérément au souvenir heureux qu'il garde de son enfance.

Bien que Jojo et Jaromil chérissent cette immaturité qui les protège contre les affres de la vie adulte, il demeure que ces derniers éprouvent parallèlement un vif sentiment de honte vis-à-vis elle. Tous deux se rendent bien compte que leur immaturité représente un obstacle majeur à leur quête de maturité. Au début de *Ferdydurke*, Jojo réalise que cette phase transitoire et passagère, laquelle consiste à osciller constamment entre son désir de maturité et d'immaturité, ne peut se prolonger indéfiniment. Malgré son attirance pour ce « demi-monde trouble » qui l'habite, Jojo en vient à ressentir du dégoût pour cette force intérieure qui, nonobstant sa propension à s'attaquer aux conventions sociales et aux formes préétablies, confine l'homme à une forme unique et particulière, celle du « blanc-bec » :

Pas une minute, je ne pouvais oublier cet univers inachevé d'hommes inaccomplis et, pris de panique, d'un horrible dégoût, frémissant à la seule idée de cette verdure marécageuse, je ne pouvais cependant m'en détacher, je restais fasciné par elle comme un oiseau par un serpent. Comme un démon qui me poussait vers l'immaturité<sup>9</sup>!

En plus de freiner son entrée dans la « sphère supérieure », constituée d'hommes accomplis et achevés, l'immaturité apparaît aux yeux de Jojo comme une force puissante et malicieuse contre laquelle il ne peut se défendre.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 171-172.

<sup>9</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 17.

Ce sentiment de dégoût est également exprimé par Jaromil, car ce dernier prend rapidement conscience de son manque flagrant de virilité. Même si elle peut parfois être source de réconfort, l'immatunité de Jaromil apparaît à ses yeux comme une preuve irréfutable de sa faiblesse et de sa médiocrité. Dans *La vie est ailleurs*, cette aversion se traduit notamment par le fait que le jeune poète a honte de sa propre timidité : paralysé par la peur et la gêne, Jaromil est en effet incapable de surprendre Magda, la bonne de la villa, dans sa baignoire ou d'embrasser une élève de sa classe. Il découvre que sa timidité malade représente tout le contraire de la virilité et que seul celui qui ne rougit pas devant la femme désirée peut se targuer d'être véritablement mature. En outre, bien qu'il soit attaché à l'univers maternel qui lui procure soutien et réconfort, Jaromil est profondément humilié par son incapacité à mettre un terme à la relation fusionnelle qu'il entretient avec sa mère. Le sentiment d'ambivalence que Jaromil ressent pour celle qu'il nomme « l'ange de son enfance » est d'ailleurs illustré dans ce passage : « Jaromil haïssait et aimait sa mère [...]»<sup>10</sup>. » À l'instar de Jojo qui éprouve une sorte de fascination-répulsion à l'égard de sa propre immaturité, Jaromil est déchiré entre son désir de préserver la relation fusionnelle qu'il entretient avec sa mère et sa volonté de se tailler une place dans le monde extérieur qui, nonobstant le fait qu'il soit parfois générateur d'angoisse, incarne l'accession à l'autonomie et à la virilité.

## 1.2 La création d'une forme

Pour Witold Gombrowicz, l'homme est fondamentalement immature, c'est-à-dire que son intériorité est chaotique, informe. Dans son *Journal*, il soutient que si l'immatunité répugne tant les hommes, c'est parce qu'ils la portent en eux. Or, même si elle fait partie intégrante de la nature humaine, il n'en demeure pas moins que l'immatunité inhérente à l'homme constitue pour tout individu une source constante de souffrance, de frayeur et de frustration. Dans *Ferdydurke*, cette réaction négative vis-à-vis l'aspect chaotique, voire fragmentaire, propre à l'immatunité est illustrée par le fait que Jojo se sent attaqué par cette

---

<sup>10</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, p. 363.

force mystérieuse qui menace son équilibre physique et psychique : « C'était la crainte du néant, la panique devant le vide, l'inquiétude devant l'inexistence, le recul devant l'irréalité, un cri biologique de toutes mes cellules devant le déchirement, la dispersion, l'éparpillement intérieurs<sup>11</sup>. » Bien que Jojo chérisse cet espace intérieur qui le protège en quelque sorte des formes établies provenant de l'extérieur, il demeure néanmoins complexé par cette absence de cohésion interne qui représente pour lui une preuve tangible de sa propre médiocrité. C'est donc pour pallier cette fragmentation, laquelle est perçue par le sujet comme une faiblesse honteuse, que Jojo entreprend de se créer une forme. Se sentant menacé tant par sa propre immaturité que par les formes extérieures qui exercent sur lui une grande influence, Jojo décide de prendre la plume afin d'épouser une forme qui naîtra de lui. Pour Gombrowicz, cette nécessité de développer la forme est quelque chose de tout à fait naturel. Il postule en effet que l'homme a une propension à tendre vers l'absolu, la plénitude, la maturité :

[...] l'homme, dans son essence la plus profonde, possède quelque chose que je dénommerais volontiers l'« impératif de la Forme ». Un quelque chose qui est, me semble-t-il, indispensable à toute création organique. Par exemple, le besoin inné que nous avons de développer la Forme toujours inaboutie : chaque forme amorcée exige un complément, quand je dis A, quelque chose m'oblige à dire B, et ainsi de suite<sup>12</sup>.

Dans *Ferdydurke*, cet « impératif de la forme » se manifeste notamment à travers le fait que tous les personnages cultivent un idéal. Que ce soient Pimko qui glorifie une vieille culture nationale polonaise en voie de disparition, Zuta qui est l'incarnation de la jeunesse moderne, Tintin qui représente la classe prolétaire menaçant les propriétaires terriens ou encore Siphon qui exalte le sublime et Mientus, le grotesque, chaque personnage de ce roman ressent un besoin viscéral de se définir en adoptant une forme précise. Or, parce que chaque forme demeure en soi « inaboutie » – aucun signe ne peut couvrir à lui seul l'ensemble des possibles –, Gombrowicz s'efforce de démontrer qu'il est absurde de vouloir créer une forme qui soit complètement indépendante des autres formes.

---

<sup>11</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 7.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 61-62.

Ce n'est pas uniquement parce qu'il a honte de son immaturité que Jojo cherche à se créer une forme; c'est aussi parce qu'il sait pertinemment que cet espace intime et inachevé qu'il porte en lui l'empêche d'atteindre une certaine maturité et, par conséquent, le maintient à l'écart du reste du monde. Comme le fait remarquer Gombrowicz, pour se manifester à l'extérieur, l'homme a besoin de se présenter sous une forme quelconque. Autrement dit, pour pouvoir entrer en relation avec l'autre, l'homme doit s'efforcer de présenter une image cohérente de lui-même et d'emprunter un langage qui peut être compris de tous : « Si l'homme ne parvient pas à s'exprimer pleinement, ce n'est pas seulement parce que les autres le déforment, mais surtout parce que nous ne pouvons formuler sans peine que ce que nous avons déjà aplani et dûment mûri en nous [...]»<sup>13</sup>. » Afin de se faire entendre et comprendre des autres, il est primordial que l'homme adopte des formes déjà reconnues dans son environnement social. C'est précisément cette idée qui est au cœur de *Ferdydurke* : dans ce roman, Jojo réalise progressivement que ses tentatives de se créer une forme unique et originale sont vaines et qu'il est, malgré lui, contraint d'emprunter des formes provenant de structures indépendantes de lui. C'est en effet à partir du moment où Jojo décide de s'inventer une forme nouvelle, c'est-à-dire d'écrire un roman, que surgit Pimko et que débute le cycle des déformations qui perdurera jusqu'à la fin du récit. Comme le souligne Jean-Pierre Salgas, ce roman est constitué de trois grandes rencontres – Pimko, Zuta et Tintin – qui bouleversent le parcours du personnage-narrateur et ont pour effet de le déformer. Pour Gombrowicz, cette tension entre la volonté de Jojo de se forger une forme originale et son besoin de tendre vers des formes stables issues de l'extérieur est représentative de l'un des paradoxes inhérent à la condition humaine : l'homme est à la fois producteur et esclave de la forme.

Dans cette perspective, il nous apparaît que la définition gombrowizéenne de l'immaturité est chargée d'une connotation anthropologique. En démontrant que l'homme est constamment pétri par des formes étrangères, Gombrowicz réfléchit sur la condition humaine. Bien que dans *Ferdydurke* il s'amuse à démolir certaines instances culturelles polonaises

---

<sup>13</sup> Witold Gombrowicz, *Journal*. T.1 (1953-1958), Trad. du polonais par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1995, p. 486-487.

jugées périmées – notamment la littérature nationaliste érigée en culte – qui continuent néanmoins d’être présentées comme des modèles à suivre, il demeure que Gombrowicz ne cherche pas seulement à ironiser ces formes devenues absurdes : son projet consiste principalement à mettre en lumière cette mystérieuse pulsion qui, nonobstant leur nationalité ou leur époque, pousse les hommes à s’approprier des formes issues de l’extérieur. Parce que l’immaturité gombrowiczéenne tient à la fois compte de l’aspect social, culturel et existentiel de l’individu, nous avons cru pertinent d’expliquer cette notion à la lumière de la théorie de la néoténie. Dans son essai *Lettres sur la nature humaine à l’usage des survivants*, Dany-Robert Dufour démontre que, contrairement à la plupart des espèces animales, l’homme naît prématurément, ce qui entraîne un important retard sur son développement. Tout au long de sa vie, l’homme porte les traits de la juvénilité qui, chez les autres espèces, sont généralement transitoires. À l’instar de Gombrowicz qui soutient que l’homme est fondamentalement chaos et immaturité, Dufour postule que l’homme est incapable de se débarrasser des signes de sa juvénilité. Honteux de cette faiblesse qui l’empêche d’accéder à la puissance et à la plénitude, l’homme tente désespérément de trouver un moyen pour pallier cette carence. Pour ce faire, il s’invente un ensemble de codes et de formes qui, parce qu’ils ont pour fonction d’organiser en système ce qui est chaotique, camouflent l’inachèvement de l’être humain : « [...] ces insuffisances permettraient tout simplement l’avènement de la culture humaine désormais incompréhensible autrement que comme la suppléance à une essentielle carence naturelle<sup>14</sup>... » Ainsi, parce que son inachèvement le rend vulnérable et l’empêche d’habiter le monde réel, l’homme se sert de formes préétablies, telles que le langage, les gestes et les lois, pour créer un monde de substitution dans lequel il a l’impression d’avoir atteint une certaine maturité. Dans *Ferdydurke*, cette propension à adopter des formes accomplies se manifeste à travers le fait que Jojo est complètement obnubilé par la lycéenne moderne. Contrairement à l’identité de ce dernier qui demeure informe, le style moderne de Zuta est, quant à lui, extrêmement défini. Que ce soit en raison de son langage moderne, de ses vêtements sportifs ou de son attitude spontanée, désinvolte et cynique, Jojo devient fasciné par le style de la lycéenne, car celui-ci est régi par des règles strictes. Honteux devant la

---

<sup>14</sup> Dany-Robert Dufour, *Lettres sur la nature humaine à l’usage des survivants*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Petite bibliothèque des idées », 1999, p. 34.

« division schizophrénique » de son moi, Jojo est charmé par la cohérence et l'apparente maturité de la lycéenne moderne :

[...] elle était mûre dans son immaturité, sûre d'elle-même, indifférente, impassible, tandis que moi j'étais assis pour elle, pour elle, pour elle sans pouvoir faire autrement, j'étais en elle, elle me contenait, moi et mes moqueries, ses goûts avaient pour moi valeur décisive et je ne pouvais plus me plaire que dans la mesure où je lui plaisais<sup>15</sup>.

Ce passage démontre bien l'un des postulats énoncés par Dany-Robert Dufour : pour se « finaliser » – c'est-à-dire transcender sa nature défaillante – l'homme doit s'accorder aux codes adoptés par ses congénères.

Parallèlement à Jojo qui tente de se créer une forme singulière en écrivant un roman, Jaromil passe aussi par la voie créative pour fuir cette honteuse immaturité qui lui colle à la peau. Complexé par sa timidité, son manque d'autonomie et son pucelage, qui sont autant de manifestations de son inexpérience, Jaromil se tourne vers la poésie dans le but de tendre vers cette maturité tant désirée. Déçu par le miroir qui lui renvoie toujours l'image de son visage frêle et délicat, Jaromil considère la poésie comme le moyen idéal de remodeler à sa manière son propre portrait afin de se projeter dans la peau d'un homme mûr. Vue sous cet angle, la poésie devient en quelque sorte un miroir dans lequel il s'épie dans le but de trouver les signes d'une virilité naissante. C'est d'ailleurs après sa tentative avortée de surprendre Magda dans sa baignoire que Jaromil entame l'écriture d'un long poème dans lequel il invente le personnage de Xavier. Aux yeux de Jaromil, Xavier est l'incarnation même de la maturité, car c'est un être libre et indépendant. En plus de vivre, par la voie du rêve, plusieurs vies simultanées, Xavier a la particularité de ne pas avoir de parents. À l'opposé de Jaromil qui demeure sous l'emprise étouffante de sa mère, Xavier, lui, ne connaît pas cette présence contraignante : « [...] Xavier n'avait pas de mère, et pas de père non plus, et ne pas avoir de parents est la condition première de la liberté<sup>16</sup>. » Exempté de toute autorité parentale, ce personnage imaginaire est totalement libre puisque la gratitude est un sentiment qui lui est tout à fait étranger. Par ailleurs, sa virilité est incontestable, car il aime et est aimé par

<sup>15</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 197.

<sup>16</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, p. 187.

plusieurs femmes. Contrairement à Jaromil qui n'a aucune expérience amoureuse et reste paralysé devant les jeunes filles, Xavier ne se laisse pas dominer par ses sentiments. En dépit des nombreuses relations amoureuses, il tient à rester totalement libre : c'est pourquoi il n'hésite pas à abandonner et à trahir les femmes qu'il aime. Ainsi, bien que la personnalité et l'attitude de Xavier soient diamétralement opposées à celles de Jaromil, ce dernier s'identifie néanmoins à ce héros imaginaire qu'il considère comme son alter ego. Cherchant désespérément à devenir mature, Jaromil se sert donc de la poésie lyrique pour masquer sa honteuse immaturité et, ultimement, projeter l'illusion qu'il est, lui aussi, libre et indépendant. Pour Éva Le Grand, le personnage de Jaromil constitue sans aucun doute le paradigme par excellence de l'attitude lyrique, car ce jeune poète « pousse à son paroxysme cette indéradicable capacité humaine de substituer l'image de son idéal à la réalité, à voiler sous un *masque de beauté kitsch* l'insupportable image de sa propre immaturité<sup>17</sup> ».

Dans la poétique romanesque de Kundera, il existe de nombreuses corrélations entre l'attitude lyrique et ce que cet auteur nomme le kitsch. Lié historiquement au romantisme sentimental du XIX<sup>e</sup> siècle, le comportement kitsch désigne le besoin de l'homme de « se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue<sup>18</sup> ». Kundera attribue une connotation péjorative à ce terme puisqu'en niant les imperfections et les vicissitudes de la vie humaine, « l'homme-kitsch » se détourne de la réalité et s'enferme dans un monde irréel dans lequel il cultive les absolus et les images de pureté. Cette définition cadre tout à fait avec l'attitude de Jaromil, car celui-ci utilise la poésie lyrique afin de créer un univers parallèle où il règne en Dieu tout-puissant et évacue tout ce qui lui rappelle son inexpérience ou la platitude de sa vie. Pour lui, la poésie représente l'occasion idéale d'échapper à la petitesse de sa vie quotidienne :

Il y avait là une consolation : *en bas*, là où il vivait sa vie quotidienne, où il allait en classe, où il déjeunait avec sa mère et sa grand-mère, s'étendait un vide inarticulé; mais *en haut*, dans ses poèmes, il posait des jalons, plantait des poteaux indicateurs avec des inscriptions [...] il passait d'une période poétique à une autre et pouvait (en regardant en bas du coin de l'œil, dans cette épouvantable stagnation sans événements) s'annoncer à

<sup>17</sup> Éva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 212.

<sup>18</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1986, p. 160.

lui-même, dans une extase exaltée, l'avènement d'une époque nouvelle qui ouvrait à son imagination des horizons insoupçonnés<sup>19</sup>.

N'ayant pratiquement aucune vie sociale en dehors du nid familial, Jaromil constate non seulement qu'il n'a qu'une connaissance partielle du monde, mais aussi que sa vie est incroyablement ennuyante. Conscient de cet incommensurable vide, il trouve refuge dans la poésie, laquelle lui offre une sorte de bonheur compensatoire. À l'instar de Xavier qui possède plusieurs existences, Jaromil s'invente toutes sortes d'aventures : « Le monde de ses sentiments et de ses rêves, matérialisé dans ses poèmes, a souvent une apparence tumultueuse et remplace les actes et les aventures qui lui sont refusés<sup>20</sup>. » C'est donc pour substituer la banalité de son quotidien à l'exaltation d'une vie irréelle que Jaromil invente un univers fictif où toute imperfection se trouve évacuée. Cependant, bien que la poésie lyrique constitue pour Jaromil une sorte d'exutoire, il demeure qu'elle a aussi pour effet de le couper de la réalité et, par conséquent, de l'empêcher de faire son entrée dans le monde. À l'instar de Jojo qui découvre que, pour entrer en contact avec les autres, il doit emprunter des formes établies provenant de l'extérieur, Jaromil prend conscience que, parce qu'il lui renvoie sans cesse l'image de sa propre admiration, son univers poétique lui offre « la grimaçante laideur de son immaturité<sup>21</sup> ». Devenue un miroir qui ne reflète plus que « l'image du moi narcissique du poète<sup>22</sup> », la poésie de Jaromil a perdu tout contact avec le monde réel. C'est donc pour renverser cette situation et espérer enfin devenir mature que Jaromil décide de prendre ses distances avec la poésie lyrique.

### 1.3 Deux conceptions distinctes de la dialectique immaturité/maturité

Comme nous avons pu le constater, il est possible d'établir plusieurs corrélations entre la façon dont Gombrowicz et Kundera abordent le thème de l'immaturité. Or, même s'il existe plusieurs similitudes entre les romans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs*, il demeure que

---

<sup>19</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, p. 151.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.321.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>22</sup> Éva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, p. 50.

Gombrowicz et Kundera ont une conception fort différente de la dialectique immaturité/maturité. Pour Witold Gombrowicz, l'immaturité, parce qu'elle désigne tout ce qui, dans l'intériorité de l'homme, demeure au stade embryonnaire, s'oppose à la Forme – c'est-à-dire à tous les codes, les lois, les conventions qui sont établis et reconnus par une collectivité. Bien que l'être humain cherche toujours à atteindre une certaine plénitude, ce dernier porte aussi en lui une force mystérieuse, laquelle tente constamment de désagréger la Forme. Dans *Ferdydurke*, ce dualisme entre l'immaturité et la maturité attribuée aux formes stables est notamment illustré par le fait que, bien qu'il soit d'abord fasciné par le style moderne de la jeune lycéenne, Jojo réalise par la suite qu'il devient peu à peu esclave de celui-ci. Obnubilé par une forme qui n'est pas la sienne, Jojo cherche un moyen de remédier à l'influence que les charmes de la lycéenne exercent sur lui. En réaction contre le style extrêmement défini de cette dernière<sup>23</sup>, Jojo entreprend de se servir du chaos qui l'habite pour contaminer la grâce et la « beauté virginale » de Zuta. Il fait donc appel à tout ce qui, dans son for intérieur, est « trouble, déformant, ridicule, caricatural et inharmonieux<sup>24</sup> » afin de s'attaquer à la cohésion du style moderne de la jeune fille : « [...] c'était l'absence de sens, d'apparence et de règle, c'était un élément informe, dépourvu de style et de signification, qui menaçait sa forme moderne, voilà tout<sup>25</sup> ! » Pour parvenir à briser cette unité harmonieuse, Jojo décide notamment d'arracher les ailes et les pattes d'une mouche pour ensuite déposer l'insecte sur la fleur que Zuta avait placée dans sa sandale. En intégrant au style vestimentaire de la lycéenne un élément étranger, lequel est par ailleurs symbole de douleur et de souffrance, Jojo espère miner, voire détruire, la forme achevée de cette dernière. Il est en effet convaincu que la mouche contaminera peu à peu la propreté et l'ordre régnant dans la chambre de Zuta : « Par son supplice aveugle et brut, la mouche disqualifiait la sandale, la fleur, la pomme, les cigarettes, toutes les affaires de la lycéenne [...]<sup>26</sup>. » Cet exemple démontre que, se sentant prisonnier d'une forme qui ne l'exprime pas totalement, l'homme doit puiser en lui-même la force nécessaire pour contrer cet élément extérieur qui l'assujettit :

---

<sup>23</sup> Bien que la lycéenne soit la représentante de la jeunesse – et donc, pourrait-on croire, de l'immaturité –, sa forme impose sa domination : ce n'est donc plus une immaturité capable de subvertir la forme, mais bien une nouvelle forme tyrannique qui ne fait qu'emprunter les traits de l'irresponsabilité.

<sup>24</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 248-249.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 225.

lorsqu'elle désigne ce qui est informe et fragmentaire, l'immatunité gombrowiczéenne est donc subversive puisqu'elle s'oppose aux formes définies.

À l'opposé de Gombrowicz, l'immatunité ne représente pas pour Kundera ce qui s'attaque aux formes établies : elle sert plutôt à désigner l'attitude de ceux qui poursuivent un idéal, c'est-à-dire cherchent naïvement à adopter une idée ou une forme précise qu'ils érigent ensuite en valeur absolue. Jaromil constitue de ce fait le personnage immature par excellence puisqu'en se cloîtrant dans un univers imaginaire clos et défini, il se prive d'une des caractéristiques qui est à la base de la maturité kundérienne : l'acceptation du caractère pluriel et relatif de l'existence. Dans *La vie est ailleurs*, la dialectique immatunité/maturité se manifeste surtout à travers l'immense écart existant entre le mouvement de repli de Jaromil et l'ouverture sur le monde dont font preuve les personnages de Xavier et du quadragénaire. Contrairement à Jaromil qui, vivant une existence monotone, se crée une vie fictive dans laquelle il lui arrive toutes sortes d'aventures merveilleuses, Xavier, lui, n'est pas confiné à une seule existence : « [...] il [Xavier] allait ainsi de rêve en rêve et vivait successivement plusieurs vies; il habitait dans plusieurs vies et passait de l'une à l'autre. N'était-ce pas merveilleux de vivre comme vivait Xavier? De ne pas être emprisonné dans une seule vie<sup>27</sup>? » Conscient que sa peur de l'altérité l'enferme dans un univers parallèle où il devient en quelque sorte prisonnier de l'exiguïté de sa perception, Jaromil crée le personnage de Xavier qui, parce qu'il multiplie les expériences et a conséquemment une identité plurielle et insaisissable, incarne à ses yeux la figure de la maturité. Parallèlement à Xavier, lequel symbolise le fantasme de maturité de Jaromil, le quadragénaire représente le seul véritable personnage mature de ce roman. Comme l'indique son nom, c'est un homme d'âge mûr et il a derrière lui un grand vécu : il a résidé clandestinement en Angleterre, a combattu pour l'armée de la Tchécoslovaquie et est maintenant ouvrier dans une usine. Ayant perdu sa femme dans un bombardement, le quadragénaire a renoncé à l'idée du grand amour et n'aspire plus qu'à jouir des livres et des femmes. Cumulant les aventures, cet hédoniste a une vie amoureuse fort variée et n'exige pas la fidélité des femmes qu'il côtoie. Contrairement à Jaromil qui se fait une conception romantique de l'amour, basée sur l'idée d'absolu, et qui est

---

<sup>27</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, p. 298-299.

extrêmement jaloux, le quadragénaire aime librement et repousse toutes formes d'engagement. Cette attitude libertine, laquelle se caractérise par un refus catégorique d'ériger les sentiments amoureux en valeur absolue et de nier la complexité de la vie humaine en adhérant à des idées préétablies, s'oppose à l'attitude lyrique de Jaromil. Paralysé par une timidité maladive qui l'empêche d'être à l'aise avec les jeunes filles, Jaromil trouve une consolation en idéalisant sa relation avec la rousse qu'il trouve pourtant laide et bavarde. C'est ainsi que, saisi de regrets après avoir refusé de coucher avec la cinéaste – il portait ce soir-là un caleçon usé et laid –, Jaromil expose au vieux poète sa vision de la grandeur de l'amour monogame :

Jaromil répondit au vieux poète qu'à son avis un seul grand amour où nous mettons tout ce qu'il y a en nous vaut mieux que mille amours éphémères; qu'en son amie, il possédait toutes les femmes; que son amie était si diverse, que son amour était si infini, qu'il pouvait vivre avec elle plus d'aventures inattendues qu'un don Juan avec mille et trois femmes<sup>28</sup>.

Frustré par son immature timidité, Jaromil érige la relation amoureuse qu'il entretient avec la rousse en vertu suprême et devient extrêmement possessif. Il en vient effectivement à croire que l'amour « signifie tout ou rien<sup>29</sup> » et il voudrait que la vie de la rousse lui appartienne entièrement. C'est d'ailleurs pour ne faire qu'un avec elle que Jaromil souhaite qu'ils se promettent mutuellement la mort, si l'un d'entre eux en venait à être un jour abandonné par l'autre. Ainsi, que ce soit parce qu'il fuit les vicissitudes du quotidien en se réfugiant dans un univers poétique où il règne en Dieu tout-puissant ou parce qu'il croit en un amour unique et absolu afin d'extirper de sa vie amoureuse toutes ambiguïtés possibles, Jaromil cherche désespérément à nier la relativité propre à la vie humaine.

En outre, bien que ces deux romanciers mettent en scène des héros immatures qui aspirent à la maturité, il demeure que leurs façons de concevoir la dialectique immaturité/maturité diffèrent, voire s'opposent : alors que Gombrowicz postule que l'homme porte en lui ces deux éléments qui sont étroitement liés et, ultimement, se complètent,

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.360.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.381.

Kundera juge qu'ils sont inconciliables au sein d'un même individu. Dans *Ferdydurke*, cet amalgame d'immatunité et de maturité, lequel constitue l'essence même de l'être humain, est notamment illustré par le fait que Jojo a constamment l'impression que son moi se disloque : « Signes et symptômes d'une double influence, visage que se disputaient deux forces, l'une extérieure et l'autre intérieure. Cela était moi, ou c'est moi qui étais cela, ou bien ce n'était pas moi, et j'étais cela quand même<sup>30</sup>. » Jojo se retrouve déstabilisé par ces deux « forces » qui, bien qu'elles s'opposent, semblent néanmoins faire partie intégrante de son identité. Il devient en effet un témoin impuissant du violent combat que se livrent en lui-même deux tendances qui, tel que le conçoit Gombrowicz, sont fondamentales à l'existence humaine : il y a « la tendance qui s'attache à la forme, à la figure, aux lignes, et celle qui nie la forme et la refuse<sup>31</sup> ». Gombrowicz s'efforce ici de démontrer que l'homme a besoin de la forme et cherche constamment à gommer la réalité chaotique de la vie en faisant appel à sa raison pour organiser ce qui est informe. Toutefois, parce qu'elle ne s'accorde pas avec l'essence de la vie et finit par déformer l'être, la forme se retrouve rapidement menacée par une force qui s'attaque à tout ce qui tend vers la stabilité et l'ordre. Tirailé par deux forces qui se repoussent tout en s'attirant mutuellement, le sujet gombrowiczéen n'est donc jamais complètement mature ou immature. En fait, ces deux notions sont, dans l'œuvre de Gombrowicz, indissociables puisque complémentaires. Comme le souligne Jean-Pierre Salgas : « l'immatunité n'a pas d'existence hors les défilés de la Forme » et, parallèlement, « il n'est de Forme que déformée, fondue par l'Immatunité<sup>32</sup> ». De ce fait, irrémédiablement partagé entre l'inférieur et le supérieur, l'immatunité et la maturité, le sujet gombrowiczéen ne peut véritablement accéder à une certaine maturité que s'il reconnaît et accepte la coexistence de ces forces antagoniques.

Tandis que chez Gombrowicz l'immatunité et la maturité sont étroitement liées, elles sont associées, dans l'œuvre de Kundera, à deux attitudes antinomiques. Tout comme l'affirme Chvatik Kvetoslav<sup>33</sup>, la littérature européenne est truffée de personnages qui incarnent deux traits fondamentaux de la nature humaine radicalement opposés. À l'instar du

---

<sup>30</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 23-24.

<sup>31</sup> Witold Gombrowicz, *Journal*. T.1 (1953-1958), p. 206.

<sup>32</sup> Jean-Pierre Salgas, *Witold Gombrowicz*, Paris, Édition du Seuil, 2000, p. 233.

<sup>33</sup> Chvatik Kvetoslav, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995, p. 122.

couple que forment Faust et Méphisto, Jaromil et le quadragénaire représentent deux attitudes fort différentes : l'attitude lyrique et l'attitude libertine. Contrairement à Jojo qui est à la fois « mûre Immaturité et une Maturité immature<sup>34</sup> », les personnages kundériens constituent souvent des paradigmes permettant d'observer une des possibilités de l'existence. Considérant le protagoniste comme un « ego expérimental », Kundera renonce à tout réalisme psychologique : parce que Kundera se propose, dans *La vie est ailleurs*, de définir ce qu'est l'attitude lyrique, la plupart de ses personnages ne sont que des représentations imaginaires contribuant à définir ce qu'est pour lui le lyrisme. Toutefois, afin de mettre en lumière toute l'absurdité que comporte l'attitude lyrique, Kundera introduit quelques personnages matures dont les agissements et les opinions sont à l'extrême opposé des protagonistes dits immatures. Les personnages de Jaromil et du quadragénaire constituent sans contredit le meilleur exemple pour montrer que Kundera considère les notions d'immaturité et de maturité comme étant incompatibles. Introduit dans la sixième partie du roman, le quadragénaire incarne l'antithèse de Jaromil. En plus d'être un homme d'âge mûr, d'incarner la sagesse et l'expérience et de vivre en retrait du monde, il se distingue du jeune poète lyrique par la conception qu'il a de l'amour. Comme le souligne Banerjee, il s'agit, pour Kundera, de montrer « l'amour romantique rabaisé par le libertinage, la jeunesse amoindrie par l'âge mûr<sup>35</sup> ». Ainsi, diamétralement opposés à ceux de Jaromil, les agissements du quadragénaire ont pour effet de ridiculiser l'innocence et l'inexpérience de ce jeune poète lyrique, ce qui démontre que, pour Kundera, l'immaturité correspond à un ensemble de comportements totalement incompatibles avec l'attitude mature. De ce fait, pour accéder à la maturité, le sujet kundérien doit nécessairement se départir de ses illusions lyriques et cesser de gommer la relativité du monde en transfigurant ses croyances personnelles en vérités absolues. Vue sous cet angle, la dialectique immaturité/maturité représente, dans l'œuvre romanesque de Kundera, deux attitudes existentielles antagoniques alors que, chez Gombrowicz, elle désigne deux pulsions qui, bien qu'elles s'opposent, font

---

<sup>34</sup> Witold Gombrowicz, *Journal*. T.1 (1953-1958), p. 566.

<sup>35</sup> Maria Nencova Banerjee. 1993. « *La vie est ailleurs* ou poésie et révolution ». Chap. in *Paradoxes terminaux : les romans de Milan Kundera*, p.87-120. Trad. de l'anglais par Nadia Akrouf. Paris : Gallimard, p. 115.

partie intégrante de chaque être humain : Gombrowicz considère que l'homme doit concilier en lui la forme et l'absence de forme, la loi et l'anarchie, la maturité et l'immaturité.

#### 1.4 L'immaturité imposée par l'extérieur

Parallèlement à l'immaturité inhérente à chaque homme, Gombrowicz et Kundera reconnaissent aussi l'existence d'une immaturité qui, imposée par le monde extérieur, est en quelque sorte artificielle. Tous deux mettent en scène des héros qui sont freinés dans leur quête de maturité par des phénomènes qu'ils ne contrôlent pas. Pour Gombrowicz, il ne fait aucun doute que, prisonnier de sa culture et de son environnement social, l'homme se voit, le plus souvent, imposer des formes qui ne correspondent à aucune réalité intérieure :

Or, moi je déclare que notre forme ne nous exprime pas, qu'elle nous est imposée. Il y a un abîme entre notre être profond et notre forme extérieure et toute la réalité, fondée sur ces manifestations extérieures de l'individu, est – du point de vue de l'individu – fausse, artificielle et dangereuse<sup>36</sup>.

C'est précisément la souffrance résultant de cette déformation qui s'opère entre les hommes qui est la clef de voûte du roman *Ferdydurke*. À titre d'exemple, dans le deuxième « intermède philosophico-burlesque<sup>37</sup> » intitulé *Introduction à « Philibert doublé d'enfant »*, le narrateur précise justement que le tourment de base de son livre est « celui qui nous vient des limitations que nous impose un autre homme, du fait que nous étouffons, suffoquons dans l'espace resserré et rigide où l'imagination d'autrui nous enserre<sup>38</sup> ». Pour Gombrowicz, il s'agit en fait de créer des personnages qui sont en étroite relation afin d'étudier le procédé qui consiste à « faire une gueule » à une autre personne, c'est-à-dire à affubler cette dernière d'un visage qui n'est pas le sien. C'est d'ailleurs cette déformation qui est la pierre angulaire du drame de Jojo : ce dernier réalise progressivement que son identité est versatile puisqu'il est

---

<sup>36</sup> Witold Gombrowicz, « Lettre à Bruno Schulz », In *Gombrowicz*, sous la dir. de Constantin Jelenski et Dominique de Roux, Paris, Éditions de L'Herne, coll. « Les Cahiers de L'Herne », 1971, p. 53.

<sup>37</sup> Jean-Pierre Salgas, *op. cit.*, p.53.

<sup>38</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 126.

constamment assujetti à des formes qui lui sont étrangères. Parallèlement à cette perpétuelle mutation qui semble inévitable dès lors qu'un individu entre en relation avec une autre personne, il existe une deuxième sorte de déformation qui s'avère tout aussi douloureuse pour le sujet qui la subit : la « cuculisation ». Bien que similaire à l'imposition d'une « gueule », la « cuculisation » se distingue par le fait qu'elle consiste à traiter un adulte comme un enfant, à l'infantiliser. Dans *Ferdydurke*, cette déformation intentionnelle est représentée à travers le fait que Pimko cherche à mater l'immatunité subversive de Jojo en lui faisant adopter, malgré lui, un comportement enfantin et, du même coup, en lui imposant une attitude docile. C'est d'ailleurs au moment où Jojo se rebelle contre les formes établies et décide d'écrire un roman que Pimko surgit de nulle part pour le contaminer de sa pédanterie banale et conformiste. Il s'agit en effet pour Pimko de tuer le désir d'indépendance et de révolte de Jojo en le traitant comme un enfant afin de le rendre plus facilement malléable :

Mon cucul puéril et inepte me paralysait, m'enlevant toute possibilité de résistance; je trottais auprès du géant qui marchait à grands pas, je ne pouvais rien faire. Adieu esprit, adieu œuvre à peine commencée, adieu forme propre et véritable, au revoir, au revoir, forme affreuse, infantile, verte et pas encore muée! Banalement empédanté, je fais de petits pas aux côtés du grand géant [...] <sup>39</sup>.

En annihilant ainsi le désir de révolte de Jojo, Pimko en vient à se placer dans une position où il lui est possible de contrôler les désirs et les agissements de son protégé afin que celui-ci devienne plus innocent et, par le fait même, plus immature. Cette manipulation machiavélique est également représentée lorsque Pimko se rend dans la cour d'école et confronte les jeunes en traitant ceux-ci d'innocents. Voulant se défendre contre cette étiquette qu'ils jugent honteuse, les élèves cherchent tant bien que mal à prouver qu'ils ne sont pas naïfs puisqu'ils connaissent les femmes et ont déjà commis des actes de violence. Or, ce faisant, ils ne font que tomber dans le piège que leur tend Pimko car, en tentant de se définir en tant que groupe, ils perdent leur individualité et se conforment, malgré eux, à la forme que Pimko cherche à leur inculquer : l'innocence. Leur immaturité est révélée par le fait qu'ils se construisent en réaction à la provocation : ils continuent ainsi de se définir par rapport au regard de Pimko. Contrairement à l'immatunité inhérente à chaque homme, l'immatunité

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 33.

imposée par Pimko a donc pour effet d'emprisonner Jojo et les élèves dans « cette sympathique maladresse ou impuissance, cette ignorance de la vie [...] »<sup>40</sup>.

Quant à lui, Jaromil n'est pas seulement ralenti dans sa quête de maturité par son sentiment d'insécurité et son inexpérience : il est aussi victime d'une mère qui tente tant bien que mal de transmettre, voire d'imposer, à son fils sa propre fascination pour le lyrisme. Dès les premières pages du roman, on apprend donc qu'avant sa naissance, Jaromil était prédestiné à devenir un poète lyrique. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si elle choisit d'appeler son fils Jaromil – ce prénom signifie en tchèque « *celui qui aime le printemps* »<sup>41</sup> – car, comme le souligne Éva Le Grand, le printemps constitue l'image par excellence pour illustrer le temps du recommencement, du lyrisme et de la jeunesse éternelle. Déçue par un mari qui la néglige et accepte difficilement la venue de leur enfant, la mère trouve une sérénité compensatoire en s'investissant pleinement dans l'éducation de son fils. C'est donc par fascination pour ce miroir embellissant que constitue la poésie lyrique et pour conserver le lien unique qui l'unit à son fils que la mère tisse autour de lui la prison rassurante de la poésie :

Elle est tranquille; elle sait que son fils est toujours à elle; ni les femmes ni le monde ne le lui ont pris; au contraire, les femmes et le monde sont entrés dans le cercle magique de la poésie et c'est un cercle qu'elle a tracé elle-même autour de son fils, c'est un cercle à l'intérieur duquel elle règne en secret<sup>42</sup>.

En s'efforçant de restreindre l'autonomie de Jaromil, la mère essaie vraisemblablement d'entraver la quête de maturité de son fils. Pour ce faire, non seulement la mère encourage-t-elle fortement Jaromil à écrire de la poésie lyrique, mais elle le traite aussi comme un petit garçon afin de garder le maximum de contrôle sur la vie personnelle de ce dernier. Que ce soit parce qu'elle choisit encore les sous-vêtements que son fils portera, est réticente à l'idée qu'il invite la rousse à la maison et viole son intimité en lisant les poèmes qu'il cache dans son tiroir, la mère brime constamment la liberté de Jaromil et, par conséquent, le maintient

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>41</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, p. 18.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 252.

dans un état de dépendance. Bien que, durant son enfance, la présence protectrice de sa mère lui semblait rassurante, elle vient à poser problème lorsque Jaromil devient adolescent. Plus ce dernier vieillit, plus il est conscient que l'amour possessif de sa mère l'étouffe et l'empêche de voler de ses propres ailes. Il réalise alors que ce n'est pas seulement sa timidité maladive qui est responsable de son attitude immature; c'est d'abord et avant tout sa mère qui, craignant qu'il lui échappe, le renvoie constamment à la naïveté et à l'innocence propre au monde de l'enfance. Vue sous cet angle, la quête de maturité de Jaromil est étroitement liée au combat qu'il entreprend pour échapper au piège maternel et espérer ultimement jouir de la vie en tant qu'individu séparé. Dans *La vie est ailleurs*, cette lutte pour l'autonomie s'avère toutefois vaine puisque chaque fois que le jeune poète tente de s'éloigner du nid familial, sa mère réagit fortement et l'accuse de la trahir, de sorte que, rongé par les remords, il renonce à une plus grande liberté et se résigne :

Ah, petit, jamais tu ne te débarrasseras de ce sentiment-là. Tu es coupable, tu es coupable! À chaque fois que tu sortiras de chez toi, tu sentiras derrière toi un regard réprobateur qui te criera de revenir! Tu iras par le monde comme un chien attaché à une longue laisse! Et même quand tu seras loin, tu sentiras toujours le contact du collier sur ta nuque<sup>43</sup>!

De même que Jojo se voit imposer une forme qui, en plus de l'infantiliser, le prive de ce qui fait de lui un être singulier, Jaromil est assujéti aux illusions lyriques d'une mère qui, voulant préserver la relation exclusive l'unissant à son fils, fait tout pour entraver l'accession à la maturité de ce dernier.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 185-186.

## CHAPITRE II

### LA DIALECTIQUE IMMATURITÉ/MATURITÉ ET L'ÉCRITURE ROMANESQUE

Pour Gombrowicz et Kundera, la dialectique immaturité/maturité ne concerne pas seulement les aspects existentiel et anthropologique de l'homme; elle se rapporte aussi à leur manière de concevoir l'écriture romanesque. Tant dans leurs œuvres de fiction que dans leurs essais critiques, ces auteurs ont voulu définir leur poétique romanesque. En plus de chercher à se situer par rapport à l'évolution de ce genre littéraire, ils se sont efforcés de mettre en lumière l'apport majeur du roman en ce qui a trait à l'exploration de la condition humaine. Bien qu'il ait d'abord pour objectif de raconter une histoire, le roman est, à leurs yeux, bien plus qu'un simple divertissement : c'est un observatoire permettant de rendre compte de la vie humaine dans son ensemble. Nous verrons que, s'ils affectionnent particulièrement la forme romanesque, c'est surtout parce que celle-ci leur permet de conserver une distance critique vis-à-vis toutes formes établies. Tout au long de ce chapitre, nous tenterons donc d'établir des corrélations entre leur façon de concevoir l'écriture romanesque et leur définition respective des notions d'immaturité et de maturité, lesquelles témoignent de l'attitude de l'homme vis-à-vis le monde.

#### 2.1 Une Europe en crise

Si Gombrowicz et Kundera ressentent autant le besoin de redéfinir le genre romanesque en s'inspirant d'écrivains – notamment Cervantès et Rabelais – qui ont su se servir du roman pour remettre en question certaines idées reçues et, par conséquent, proposer une vision plurielle du monde, c'est principalement parce qu'ils sont convaincus que ce qui constitue la

richesse du « roman européen » se trouve menacé. Dans *L'art du roman*, Kundera soutient que l'Europe connaît, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, une crise majeure qui découlerait directement de la Première Guerre mondiale. Alors que l'Europe des Temps modernes formait une entité culturelle au sein de laquelle coexistaient non seulement un nombre important de nations, mais également différentes visions du monde, l'Europe se retrouve, au lendemain de la Première Guerre mondiale, désarticulée. Déclenchée par l'empire des Habsbourg, la guerre de 14-18 déstabilisa à jamais l'unité culturelle de l'Europe : suite à ce conflit, plusieurs États indépendants – notamment la Pologne, la Tchécoslovaquie et la Hongrie – ont surgi des ruines de l'empire habsbourgeois. Pour la plupart de ces pays d'Europe centrale, cette nouvelle autonomie constituait un éveil prometteur, l'espoir d'une nouvelle vie. Cette exaltation fut toutefois de courte durée car, jouissant d'une entière liberté et livrés en quelque sorte à eux-mêmes, plusieurs de ces jeunes États, se voyant sombrer dans le chaos et la confusion, sentirent le besoin de réaffirmer leur identité en s'appropriant de nouvelles formes. C'est donc pour combler le vide engendré par la disparition de l'empire habsbourgeois et, par le fait même, freiner la montée du sentiment d'incertitude résultant de leur situation précaire que ces pays centre-européens furent tentés d'adopter de nouvelles idéologies, le plus souvent d'ordre nationaliste. Or, situés entre deux puissances – soit l'Allemagne et la Russie –, ces derniers ne purent résister longtemps à la tentation d'épouser les idéologies politiques gravitant autour d'eux. Dans ses entretiens avec Dominique de Roux, Gombrowicz raconte comment la Pologne entra, elle aussi, dans « l'ère de la mobilisation démoniaque des formes<sup>1</sup> ». Il affirme à cet effet que « les hitlériens, les communistes se composaient un visage menaçant, la fabrication des croyances, des enthousiasmes et des idéaux égalait la fabrication des canons et des bombes. L'obéissance aveugle et la foi aveugle étaient devenues de rigueur [...]»<sup>2</sup>. Pour Gombrowicz, cette montée des idéologies politiques et nationalistes ne menace pas seulement la diffusion des valeurs propres à l'Europe occidentale, elle met également en péril l'esprit même du genre romanesque : il s'inquiète de voir le roman se laisser gagner par toutes ces croyances qui conduisent ultimement à l'uniformisation. C'est ainsi que voyant que « du jour au lendemain, les écrivains se

---

<sup>1</sup> Witold Gombrowicz, *Testament : entretiens avec Dominique de Roux*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/essais», 1996, p. 48.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.48.

mettaient à croire aux machins les plus divers<sup>3</sup> », Gombrowicz en vient à se demander comment le roman peut parvenir à protéger l'homme de la fascination qu'il a pour la Forme. Dans ses œuvres – *Ferdydurke* en est un excellent exemple –, il se propose donc « d'affaiblir toutes les constructions de la morale préméditée et d'autres dépendances interhumaines, afin que notre réflexe moral immédiat, le plus spontané, puisse dire son mot<sup>4</sup> ». Ce faisant, il espère insuffler au roman un peu de scepticisme.

Tandis que Gombrowicz craint de voir le roman perdre de son autonomie et l'écrivain cesser de poser un regard critique sur le monde, Kundera considère quant à lui avoir déjà assisté à la mort du roman<sup>5</sup>. Contrairement à Gombrowicz qui a écrit *Ferdydurke* au moment où le fascisme et le stalinisme étaient à leur apogée, Kundera entame l'écriture de *La vie est ailleurs* après l'effondrement des grandes idéologies qui ont marqué le milieu du XX<sup>e</sup> siècle et après le Printemps de Prague. Ayant vu son pays occupé par les Russes et ayant été témoin de la censure imposée par ce régime totalitaire, ce romancier tchèque pose un regard a posteriori sur l'évolution du roman durant cette période féconde en idéologies de toutes sortes. Il postule que c'est au lendemain de la Première Guerre mondiale – alors que l'Europe des temps modernes décline – que débute la période des « paradoxes terminaux ». Inaugurée par la « pléiade des romanciers centre-européens<sup>6</sup> » – Hasek, Kafka, Musil, Broch et Gombrowicz –, cette période de l'histoire du roman se caractérise par le fait que ces écrivains ont tous cherché à restituer « l'esprit du roman » :

[...] ils étaient tous *poètes* du roman, c'est-à-dire : passionnés par la forme et par sa nouveauté; soucieux de l'intensité de chaque mot, de chaque phrase; séduits par l'imagination qui tente de dépasser les frontières du «réalisme»; mais en même temps imperméables à toute séduction *lyrique* : hostiles à la transformation du roman en confession personnelle; allergiques à toute ornementation de la prose; entièrement concentrés sur le monde réel. Ils ont tous conçu le roman comme une grande *poésie anti-lyrique*<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Witold Gombrowicz, *Journal*. T.1 (1953-1958), Trad. du polonais par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1995, p. 35.

<sup>4</sup> Witold Gombrowicz, *Testament. entretiens avec Dominique de Roux*, p. 78.

<sup>5</sup> Après avoir été systématiquement soumis à la censure à l'époque du communisme, Kundera estime que le roman se trouve maintenant menacé par l'émergence des médias de masse. Bien qu'il ne veuille pas se prononcer sur l'avenir du roman, il craint que ce dernier se retrouve éventuellement dans un monde qui ne soit plus le sien.

<sup>6</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1986, p. 23.

<sup>7</sup> Milan Kundera, *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 66.

Aux yeux de Kundera, ces romanciers centre-européens se distinguent par le fait qu'ils tentent tous de réintroduire une part de réflexion, d'interrogation et de doute dans leurs récits : à l'uniformisation engendrée par l'adhésion massive aux idéologies politiques, ces auteurs opposent le caractère relatif du roman afin de remettre en cause tout système de valeurs. Avec ces « démystificateurs des façades et des illusions lyriques<sup>8</sup> », Kundera partage donc une même vision du roman, fondée notamment sur le refus de la tradition romantique et le scepticisme à l'égard des idéologies progressistes.

## 2.2 La démystification des illusions idéologiques

Devant l'émergence de nouvelles idéologies qui ont considérablement bouleversé l'Europe au XX<sup>e</sup> siècle, Gombrowicz et Kundera ont tous deux trouvé refuge dans la littérature. Pour eux, il est primordial que cette dernière demeure farouchement indépendante par rapport à tous les systèmes d'idées préconçues, qu'ils soient d'ordre politique, philosophique, religieux, scientifique ou artistique. D'une part, Gombrowicz se porte, notamment dans son *Journal*, à la défense de l'autonomie de l'artiste. Voyant l'art de plus en plus assujéti à l'idéologie et à la science, il insiste sur le fait que l'artiste ne doive en aucun cas se référer à un langage qui ne soit pas le sien. L'artiste a selon lui un devoir : celui de se prémunir contre tout ce qui menace sa liberté d'expression. C'est pourquoi ce dernier doit – s'il veut préserver son authenticité – demeurer imperméable aux innombrables idéologies qui polluent la sphère littéraire : l'écrivain a la responsabilité de rester « au-dessus de l'art, de l'œuvre, du style, de l'idée<sup>9</sup> ». D'autre part, Kundera essaie quant à lui de préserver ce qui assure la singularité du langage romanesque en démontrant que le roman parvient à traduire ce qu'aucune théorie sociologique, philosophique ou « politologique » ne peut exprimer. Or, pour pouvoir continuer à explorer la condition humaine, le romancier doit se rappeler qu'il n'est « le porte-parole de personne<sup>10</sup> » et se méfier des idées préétablies qui pourraient fausser le regard que celui-ci porte sur le monde. Dans *Les testaments trahis*, Kundera raconte

<sup>8</sup> Éva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ éditeur, 1995, p. 108.

<sup>9</sup> Witold Gombrowicz, *Journal*. T.2 (1959-1969), Trad. du polonais par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1995, p. 216.

<sup>10</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, p. 190.

comment, durant les années qui ont suivi la révolution pragoise de 1948, les poètes lyriques en sont peu à peu venus à s'associer avec le régime totalitaire en place. Traumatisé par ce qu'il nomme « la lyrisation de la Terreur », il évoque avec quel effroi il a entendu Paul Éluard, son poète chéri, renier publiquement son ami pragois que la justice stalinienne a ensuite condamné à mort<sup>11</sup>. C'est alors que Kundera a définitivement tourné le dos à la poésie lyrique afin de chercher un refuge où il lui serait enfin possible de poser un regard lucide sur le monde et c'est dans le roman qu'il l'a trouvé. Devenir romancier constitua pour lui l'occasion idéale d'observer les comportements humains avec distance et scepticisme :

[...] ce fut une attitude, une sagesse, une position; une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une idéologie, à une morale, à une collectivité; une non-identification consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte<sup>12</sup>.

Non seulement Gombrowicz et Kundera cherchent-ils à conserver une certaine distance par rapport aux autres systèmes de la pensée existants; ils s'efforcent également de déconstruire toutes les croyances, les idéologies, les formes et les conventions qui empêchent les hommes de poser un regard éclairé sur le monde. Puisqu'ils se servent du roman comme d'un outil permettant d'explorer l'âme humaine, Gombrowicz et Kundera jugent primordial que leurs œuvres expriment un sentiment de révolte contre tous les discours qui privilégient les réponses simples et rapides au détriment d'une réflexion profonde susceptible de remettre en question certaines représentations du monde. Fidèle à la pensée de Nietzsche, l'auteur de *La vie est ailleurs* croit que le roman doit rejeter toute normalisation : il considère d'ailleurs le roman comme un art anti-idéologique car, contrairement à l'idéologie qui présente la réalité sous l'angle d'une seule vérité, le roman explore de nouvelles avenues, renverse l'ordre établi et s'attaque aux préjugés ainsi qu'aux fausses croyances. Selon Kundera, la pensée romanesque est donc toujours asystématique puisqu'elle « force des brèches dans tous les systèmes d'idées qui nous entourent; elle examine (notamment par l'intermédiaire des personnages) tous les chemins de réflexion en essayant d'aller jusqu'au bout de chacun

<sup>11</sup> Milan Kundera, « Postface pour les éditions américaine, italienne et allemande de *La vie est ailleurs* », In *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Chvatik Kvetoslav, Paris, Galimard, 1995, p. 226-227.

<sup>12</sup> Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1993, p. 190.

d'eux<sup>13</sup> ». En outre, la vision que Gombrowicz se fait du roman est semblable à celle de Kundera : tout comme ce dernier, il condamne avec véhémence ceux qui se vouent exclusivement à une idée ou à une cause et croit qu'il est nécessaire que l'homme – et, plus particulièrement, l'artiste – conserve une distance critique par rapport aux formes convenues. L'écriture étant pour lui une façon de dévoiler tous les artifices qui gomment la réalité, Gombrowicz soutient que, dès ses débuts, il a fait le choix de « ne point débiter de clichés ni de lieux communs<sup>14</sup> ».

Dans *L'art du roman*, Kundera postule que les grands romanciers centre-européens ont en commun une aversion profonde pour le romantisme et une méfiance à l'égard de l'exaltation de l'avenir. Il qualifie d'ailleurs ces romanciers – desquels il se dit l'héritier – de « modernes antimodernes », car il estime que, bien qu'ils soient passionnés par la recherche de formes nouvelles, ceux-ci se distancient de toutes idéologies d'avant-garde. En dépit du fait que Gombrowicz ne se soit reconnu aucune parenté littéraire avec ces romanciers centre-européens qui, comme lui, sont considérés par Kundera comme étant des auteurs « modernes antimodernes », il demeure néanmoins que l'écrivain polonais est sceptique vis-à-vis les idéologies progressistes qui annoncent des lendemains radieux. Ceci dit, il serait toutefois vain de voir en Gombrowicz un écrivain nostalgique regardant sans cesse vers le passé : à l'instar de Kundera, l'auteur de *Ferdydurke* croit que le romancier doit « à la fois intégrer la tradition et conserver face à elle une certaine distance qui sera la marge de manœuvre à partir de laquelle, la contestant, il défendra sa souveraineté »<sup>15</sup>. Ainsi, bien qu'ils se considèrent comme des romanciers modernes tournés vers l'avenir et préoccupés à proposer une nouvelle représentation du monde, cela n'empêche pas qu'ils considèrent certains mythes modernes comme extrêmement dangereux pour la survie de la culture européenne. C'est pourquoi devant la montée de « ces extrémismes de la modernité<sup>16</sup> », lesquels proposent un avenir radicalement nouveau, Gombrowicz et Kundera s'inscrivent en faux contre cette foi aveugle et démesurée dans le progrès qui menace, selon eux, des valeurs fondamentales telles que la liberté et la lucidité.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>14</sup> Witold Gombrowicz, *Journal*. T.1 (1953-1958), p. 37.

<sup>15</sup> Dominique Garand, *Portrait de l'agoniste: Gombrowicz*, Montréal, Liber, 2003, p. 199.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 146.

Les œuvres romanesques de Gombrowicz et de Kundera partagent un ensemble de thèmes, tels que le lyrisme, l'immatunité, l'inexpérience et le sentimentalisme. S'affairant à démystifier les illusions lyriques, ces deux romanciers se sont particulièrement attardés à tourner en dérision tout ce qui relève de la tradition romantique. Profondément influencés par l'humour caustique de Rabelais qui n'épargnait aucune idée reçue, Gombrowicz et Kundera s'opposent radicalement à la tradition romantique : assoiffés d'idéal et d'absolu, les poètes romantiques incarnent à leurs yeux la figure par excellence de l'immatunité. Dans *Ferdydurke*, cet héritage romantique est notamment symbolisé par le personnage de Pimko :

[...] avec lui, c'est tout le sacré national, toute la momification de la culture romantique polonaise qui est en cause, tout le XIX<sup>e</sup> siècle, voire, pour parler comme Philippe Muray, « le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges » qui caractérise la Pologne plus encore que la France. La construction d'un passé totalement artificiel, fictif. D'un « patrimoine ». Partagée en effet, dépecée, la Pologne s'est réfugiée dans sa langue et dans sa littérature, plus particulièrement dans ses poètes-prophètes romantiques exilés et momifiés *post-mortem* : le trio Mickiewicz, Slowacki, Krasiński [...] <sup>17</sup>.

Pour Gombrowicz, le retour en force de la littérature romantique constitue tout le contraire d'une accession progressive de la culture polonaise vers la maturité : en idéalisant le passé national et, par conséquent, en refusant de considérer la réalité telle qu'elle se présente, ces « grands prophètes messianistes <sup>18</sup> » proposent une image étriquée d'une Pologne révolue. Parce que la représentation du monde proposée par ces poètes lyriques masque tous les aspects triviaux ou peu reluisants faisant partie de l'histoire de la Pologne, Gombrowicz estime que la glorification de cette littérature ne fait que « cuculiser » davantage la nation polonaise. Il croit en effet qu'en emprisonnant la réalité du monde dans un ensemble de formes et d'idéologies réductrices, la poésie romantique conduit les hommes vers une fausse maturité. Dans *Ferdydurke*, la survivance de cette culture surannée est assurée par Pimko. Figure par excellence du pédant, Pimko s'efforce de transmettre, voire d'imposer aux étudiants son amour pour la poésie romantique. Pour ce faire, il répète sans cesse aux élèves que les poètes romantiques polonais sont les plus grands afin d'annihiler leur esprit critique et, ultimement, de les « cuculiser ». Gombrowicz cherche ici à tourner en dérision un système

<sup>17</sup> Jean-Pierre Salgas, *op. cit.*, p. 72.

<sup>18</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Trad. du polonais par Georges Sédar, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1995, p. 69.

d'enseignement qui, en décrivant les poètes polonais comme des héros, présente une vision tronquée de la réalité :

Les mots entraient par les oreilles et déchiraient les esprits, les visages se déformaient de plus en plus, rompaient avec le modèle consacré et, froissés, accablés, rabotés, semblaient prêts à recevoir n'importe quelle autre forme... On pouvait en faire tout ce qu'on voulait, de ces visages : quel exercice pour l'imagination ! Et la réalité, rabotée elle aussi, elle aussi accablée, froissée, déchirée, se transformait peu à peu en univers de songe, ah, laissez-moi rêver<sup>19</sup> !

Dans ce passage, il ne fait aucun doute que Gombrowicz dénonce une « pédagogie cuculique<sup>20</sup> » résolument tournée vers une culture surannée qui, entretenant de fausses croyances, freine l'accession à la maturité de tout un peuple.

Parallèlement, *La vie est ailleurs* constitue sans contredit le roman dans lequel Kundera livre sa critique la plus acerbe de la poésie romantique et de l'héritage qu'elle a laissé dans la littérature européenne. Étroitement liée au kitsch, la poésie romantique incarne, dans l'œuvre de Kundera, une fuite en dehors des vicissitudes de la vie. Il soutient à cet effet qu'à travers leur imaginaire fantastique et leur exaltation lyrique, les romantiques allemands du XIX<sup>e</sup> siècle se sont détournés de la vie réelle : devant l'inaptitude du réel à répondre à leurs attentes, ceux-ci se sont mis à rêver d'un monde idéal. Pour Kundera, cette position est toutefois inacceptable puisque la littérature doit selon lui permettre de découvrir des parcelles de l'existence humaine demeurées jusque-là inconnues. C'est pourquoi, à travers le personnage de Jaromil – qu'il compare à d'autres poètes romantiques tels que Rimbaud, Lermontov, Wolker et Shelley –, ce romancier s'attaque violemment au fait que les romantiques fuient le désordre du monde en rêvant d'une vie radicalement nouvelle. Vu sous cet angle, il est possible de considérer le titre de ce roman comme une attaque directe à l'endroit de ceux qui préfèrent s'illusionner plutôt que d'affronter la réalité. Comme le souligne Banerjee, « Kundera interprète la formule magique « La vie est ailleurs » comme l'énigme du tempérament romantique à jamais frustré par le désir de fuite qui ronge sa volonté de

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

<sup>20</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 71.

puissance<sup>21</sup> ». Ainsi, à l'instar de Gombrowicz, Kundera lutte contre le kitsch propre à la culture romantique qui, multipliant les illusions réductrices, est synonyme d'oubli et d'immatunité.

Comme nous l'avons vu précédemment, le « modernisme antimoderne » de ces deux romanciers fait en sorte qu'ils ne cherchent pas seulement à s'attaquer aux fondements de la culture romantique qu'ils jugent incapable de rendre compte de la réalité; ils s'opposent aussi à l'impératif de nouveauté caractérisant la modernité. Dans *Ferdydurke*, cette foi aveugle dans le progrès est symbolisée par la famille Lejeune. Étant parvenu à « cuculiser » Jojo, Pimko entreprend de lui « faire une gueule » : il espère qu'en habitant chez les Lejeune, Jojo adoptera rapidement leur forme moderne. Contrairement à Pimko qui encense une culture passéiste, la famille Lejeune est quant à elle entièrement tournée vers les idéologies qui sont dans l'air du temps et qui, surtout, promettent des lendemains qui chantent. Le personnage de Mme Lejeune constitue un excellent exemple pour illustrer notre propos, car elle symbolise la quête effrénée de modernité que Gombrowicz s'amuse à tourner en dérision. Ce dernier cherche en effet à mettre en lumière l'absurdité de cette attitude progressiste, laquelle consiste à vouloir construire un monde totalement nouveau où tout ce qui relève du passé serait évacué. C'est ainsi que devant Pimko qui feint de s'insurger contre le caractère désinvolte et arrogant de Zuta, Mme Lejeune réagit en défendant les valeurs propres à leur époque :

C'est l'époque, professeur, l'époque! Vous ne connaissez pas la génération actuelle. Les changements profonds. La grande révolution des mœurs, cette tempête qui se déchaîne, ces ébranlements souterrains, et nous au milieu. L'époque! Il faut tout reconstruire! Démolir dans notre pays tous les endroits anciens, n'y laisser que les modernes, démolir Cracovie<sup>22</sup>!

Pour Gombrowicz, il s'agit ici de montrer que, pas plus que la glorification de la tradition romantique, le modernisme extrémiste de Mme Lejeune ne permet de poser un regard lucide sur le monde. Tout comme Pimko qui prend visiblement plaisir à forcer les étudiants à

---

<sup>21</sup> Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxes terminaux : les romans de Milan Kundera*, Trad. de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 1993, p. 116.

<sup>22</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 166.

adopter son point de vue sur la culture romantique, Mme Lejeune tend à gommer la réalité complexe du monde en l'assujettissant à son idéal de modernité. Ainsi, en plus de s'opposer à la culture romantique qu'il juge dépassée et sclérosée, Gombrowicz s'attaque, dans *Ferdydurke*, aux idéologies modernistes qui se présentent comme des absolus et misent sur la nouveauté pour assurer des lendemains meilleurs.

Bien qu'il s'affaire aussi à combattre les idéologies qui enferment la réalité dans des formes préétablies, Kundera envisage différemment la relation existant entre la tradition romantique et le modernisme. Alors que Gombrowicz semble y voir une opposition entre une culture ancienne et une culture fondée sur l'idée d'innovation, Kundera considère que celles-ci sont intimement liées : en s'opposant à la tradition romantique, ce n'est pas seulement le lyrisme que Kundera cherche à déconstruire, c'est aussi l'impératif de modernité qui en découle. Dans le roman *La vie est ailleurs*, cet écrivain tchèque ironise l'impératif rimbaldien d'être « absolument moderne » en le transformant en devise-cliché de Jaromil. Comme le fait remarquer Banerjee, en établissant constamment des parallèles entre Jaromil et Rimbaud, Kundera relève d'abord et avant tout le pathétisme de ceux qui, mus par un désir de puissance, préfèrent s'illusionner et croire à toutes sortes d'idéologies proposant une vision idyllique de l'avenir plutôt que d'affronter la réalité telle qu'elle se présente. C'est donc dans le but de s'attaquer à cet impératif de modernité que Kundera juge aussi sévèrement le héros de *La vie est ailleurs* :

En désacralisant l'icône de Jaromil, c'est la formidable triade – jeunesse, poésie, révolution – sous la bannière de laquelle le modernisme européen a si longtemps avancé, qu'il veut démolir. En son cœur, *La vie est ailleurs* est un essai polémique qui s'interroge sur la puissante irrationalité de l'impulsion lyrique et démystifie la relation tragique qui existe au XX<sup>e</sup> siècle entre l'avant-garde artistique et le pouvoir révolutionnaire<sup>23</sup>.

Ayant lui-même écrit de la poésie lyrique et ayant été membre du Parti communiste dans sa jeunesse, Kundera ressent vraisemblablement le besoin, dans *La vie est ailleurs*, de faire toute la lumière sur les événements pragois de 1948. À travers le personnage de Jaromil, c'est

---

<sup>23</sup> Maria Nemcova Banerjee, *op. cit.*, p. 89.

l'alliance incongrue entre la poésie et le dogmatisme révolutionnaire que Milan Kundera s'efforce de déconstruire : il tente de montrer qu'en participant à la révolution, laquelle repose sur une volonté de transformer radicalement la société, le poète se laisse gagner par cette idéologie qui consiste à penser que « l'avenir sera neuf ou il ne sera pas; l'avenir sera pur ou il sera souillé<sup>24</sup> ». Dans *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Chvatik Kvetoslav soutient que, contrairement aux poètes du XIX<sup>e</sup> siècle, ceux du début du XX<sup>e</sup> siècle ne réussissent plus à être les porte-parole de leur communauté. Constatant leur isolement par rapport au reste de la société, ces jeunes poètes découvrent le lyrisme d'avant-garde, c'est-à-dire qu'ils s'allient aux projets utopiques pour faire de la poésie un langage des masses et rêver d'une nouvelle société harmonieuse. Ainsi, en mettant en scène, dans le roman *La vie est ailleurs*, un jeune poète qui se laisse aveugler par les idéologies communistes, Kundera veut montrer l'absurdité de ce qu'il désigne comme « la lyrisation de la Terre<sup>25</sup> » : il espère faire la démonstration qu'en s'associant à la révolution, le poète en vient à régner avec le bourreau. C'est donc pour contrecarrer cette foi aveugle en un avenir radieux caractérisant la poésie révolutionnaire que Kundera pose un regard désabusé sur les mythologies modernes.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, Gombrowicz et Kundera partagent un même objectif : ils cherchent tous deux à libérer la littérature de l'emprise des idéologies et des formes établies afin que celle-ci puisse témoigner avec lucidité de la réalité. Pour ces romanciers, cette volonté de créer une œuvre mature – c'est-à-dire une œuvre qui, en plus de s'affranchir de tout lyrisme, parviendrait à se distancier des formes sclérosées – est étroitement liée à leur aversion profonde pour la poésie. Pour ce qui est de Gombrowicz, son dégoût pour la poésie découle directement de sa méfiance à l'égard de la culture qui, parce qu'elle se présente comme un système de signes et de conventions, apparaît aux yeux de ce romancier comme le triomphe de la Forme. L'auteur de *Ferdydurke* considère qu'à force de rechercher une forme sublime, la culture risque de se couper de la réalité au point de ne plus être en mesure d'accomplir sa mission première, laquelle consiste à faire voler en éclat les formes préétablies afin de saisir « la réalité *in crudo*<sup>26</sup> » :

---

<sup>24</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1987, p. 261.

<sup>25</sup> Milan Kundera. *Les testaments trahis*, p. 191.

<sup>26</sup> Dominique Garand, *op. cit.*, p. 71.

Alors, comme l'a écrit Gombrowicz, il s'agit pour nous de ne plus mythifier l'Art et sa forme sublime, de savoir qu'une œuvre devenue culturelle, universellement admirée, louée, enseignée, a perdu son pouvoir de scandale et ne fait que nous « cuculturiser »; il s'agit de reconnaître (Flaubert le faisait déjà pour son compte) ce qui est vivant pour nous, et ce qui ne l'est pas, ce qui peut nous aider à changer notre vie et le reste. Il faut détruire la Forme de la Culture pour laisser leur pouvoir aux mots<sup>27</sup>.

Dans *Ferdydurke*, ce scepticisme vis-à-vis la mythification de l'art se manifeste à travers le ton ironique que le personnage-narrateur emploie lorsque celui-ci évoque « les bonnes tantes de la culture ». Ces dernières sont présentées dans les premières pages de *Ferdydurke* et servent à désigner tous les critiques littéraires qui, en cherchant à confiner l'œuvre à un courant ou à une théorie particulière, finissent par tuer la spontanéité et la vitalité de cette dernière :

[...] je pense à d'autres : les bonnes tantes de la culture, ces nombreuses demi-femmes de lettres et ces demi-critiques accrochées à leur proie, qui exposent leurs jugements dans les revues. La culture mondiale est envahie par un troupeau de bonnes femmes cramponnées, collées à la littérature, remarquablement informées des valeurs spirituelles et au courant de l'esthétique, possédant le plus souvent un certain nombre d'idées et de théories [...] Celui qui ne s'est jamais trouvé sur le chantier d'une bonne tante culturelle pour y être accommodée sans bruit par une mentalité qui banalise tout et enlève toute vie à la vie [...] <sup>28</sup>.

Ce passage démontre bien la vision que Gombrowicz se fait de l'art : pour rendre compte de la vie réelle et, par le fait même, parvenir à une certaine maturité, l'artiste doit s'affranchir de toutes les formes prétendument mûres gravitant dans la sphère littéraire. Puisque la vie est toujours aléatoire et hasardeuse, l'artiste a la responsabilité de renoncer à la perfection inhérente à toutes formes. Afin de rendre compte avec justesse des contingences de la vie, l'auteur doit s'appuyer sur tout ce qui, dans son écriture, possède un caractère spontané, insaisissable, voire immature. Paradoxalement, Gombrowicz croit que c'est en faisant appel à l'imperfection qu'un artiste tend vers la perfection et, par le fait même, c'est en assumant son immaturité qu'il accède à la véritable maturité. Dans *Ferdydurke*, cette idée est d'ailleurs

---

<sup>27</sup> Ariel Denis, « Destruction de la forme Formation de la réalité », In *Gombrowicz*, sous la dir. de Constantin Jelenski et Dominique de Roux, Paris, Éditions de L'Herne, coll. « Les Cahiers de L'Herne », 1971, p. 272.

<sup>28</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 14-15.

formulée dans le chapitre intitulé « Introduction à « Philidor doublé d'enfant » » dans lequel le narrateur livre ses réflexions sur l'art :

L'écrivain auquel je pense ne se mettra pas à écrire, lui, parce qu'il se considère comme mûri, mais au contraire parce qu'il connaît son immaturité, sachant bien qu'il n'a pas triomphé de la forme et qu'il est celui qui monte mais n'est pas arrivé au sommet, celui qui veut se réaliser mais n'a pas encore atteint la réalisation<sup>29</sup>.

Bien qu'il considère que la culture est par essence un outil qui leurre les hommes, Gombrowicz s'acharne particulièrement contre la poésie versifiée, car il estime que celle-ci repose essentiellement sur le perfectionnement de la forme. Il reproche notamment aux poètes modernes d'être devenus des esclaves de la Forme : il soutient que c'est à partir du moment où il a commencé à se mettre à « genoux devant l'autel de l'Art<sup>30</sup> », c'est-à-dire à privilégier la recherche de la forme parfaite au détriment de l'évocation de l'existence humaine, que le poète a perdu sa faculté de témoigner de la vie réelle. Dans le texte « Contre les poètes », Gombrowicz démontre qu'en dépit de sa prétention à être mue par un idéal de perfection, la poésie n'est finalement qu'abstraction et conformité :

Car celui qui aborde par ce biais notre sublime messe d'esthètes découvrira sans peine que ce Royaume de l'apparente maturité se révèle plus précisément la plus verte, la plus désolée des basses-cours que connaisse l'humanité, et où règnent uniquement bluff, mensonge, snobisme, bêtise et mythification<sup>31</sup>.

En ironisant ainsi les tenants de l'art pur, Gombrowicz expose clairement la vision qu'il a de la littérature : il croit que ce n'est qu'en reconnaissant sa propre immaturité, laquelle fait partie intégrante de l'être humain, que l'artiste peut s'affranchir enfin de l'emprise de la Forme et, ultimement, parvenir à créer une œuvre véritablement mûre.

À l'instar de Gombrowicz, la gnose romanesque de Kundera se construit aussi en opposition à la poésie. Qu'elle soit révolutionnaire ou non, ce romancier tchèque reproche à

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.120.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>31</sup> Witold Gombrowicz, *Journal*. T.1 (1953-1958), p. 467.

la poésie sa propension à gommer le caractère relatif de la vie humaine. Avec Lukàcs, il partage l'idée que la poésie, parce qu'elle est empreinte de lyrisme, constitue un refuge pour tous ceux qui, rêvant d'harmonie, représentent le monde de façon idyllique, évacuant ainsi toute objectivité : « [...] dans le lyrisme seulement, le sujet qui soutient cette expérience devient l'unique porteur du sens, l'unique réalité vraie<sup>32</sup>. » De tous ses romans, *La vie est ailleurs* constitue sans contredit celui où Kundera se montre le plus critique à l'égard de la poésie. En brossant le portrait de Jaromil, un jeune poète surréaliste qui, à partir de l'adolescence, s'adonne à la poésie révolutionnaire, Kundera ironise l'attitude lyrique qui consiste à présenter ses opinions, ses sentiments, bref sa subjectivité, comme étant la vérité absolue :

Jaromil était enthousiasmé par ce qu'il avait écrit, [...] il avait trouvé une autre maison de l'absolu, un absolu plus cruel et plus authentique. Car si l'absolu de la pureté et de la paix n'existe pas, il existe un absolu du sentiment infini où se dissout, comme dans une solution chimique, tout ce qui est impur et étranger<sup>33</sup>.

Contrairement à la poésie qu'il juge immature en raison de sa propension à décrire le monde sous un seul et unique point de vue<sup>34</sup>, Kundera croit que le roman est anti-lyrique : la singularité de l'univers romanesque repose sur sa capacité à résister aux symboles, aux croyances et aux lieux communs. En opposant ainsi la maturité du roman à l'immaturité de la poésie, Kundera s'inscrit dans la même ligne de pensée que Lukàcs, lequel affirme : « Le roman est la forme de la virilité mûrie; son auteur ne peut plus croire, avec la jeune foi rayonnante qui est celle de toute poésie, que destin et sentiment sont deux noms pour une même chose, un seul et même concept [...]»<sup>35</sup>. » D'une part, la polémique de Kundera contre la poésie – tant lyrique que révolutionnaire – a pour effet de mettre en lumière la capacité du langage romanesque à douter et à remettre en question certaines idées établies. Loin d'être un espace où l'on énonce de grandes vérités, le roman est décrit par ce romancier tchèque

---

<sup>32</sup> Georges Lukàcs, *La théorie du roman*, Trad. de l'allemand par Bernard Cohen, Paris, Éditions Gonthier, 1963, p. 57.

<sup>33</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, p. 316-317.

<sup>34</sup> Bakhtine soutient à cet effet que « le monde de la poésie, quels que soient les contradictions et les conflits désespérés qu'y découvre le poète, est toujours éclairé par un discours unique et irréfutable » (Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 108.).

<sup>35</sup> Georges Lukàcs, *op. cit.*, p. 81.

comme « le territoire du jeu et des hypothèses<sup>36</sup> ». Selon lui, le romancier n'a rien d'un prophète : il est plutôt un explorateur qui sonde les méandres de l'existence. Vu sous cet angle, le personnage n'est donc qu'un « ego expérimental » permettant d'observer l'une des possibilités de la vie humaine. D'autre part, Kundera estime que le langage romanesque se distingue du langage poétique par sa polysémie. À cet effet, Kvetoslav soutient que « la structure du roman est fondamentalement *polyphonique*, ce qui signifie en l'occurrence que le romancier recherche la vérité dans la pluralité, dans la conscience de *tous* les personnages du roman<sup>37</sup> ». Contrairement à Bakhtine qui prétend que le roman n'est polyphonique que depuis Dostoïevski, Kundera soutient quant à lui que le genre romanesque rejette, depuis ses débuts, la composition unilinéaire. Se percevant comme un dépositaire de l'héritage de Cervantès, il affirme que cet auteur espagnol est le premier à avoir véritablement saisi le caractère ambigu de la vie et à avoir représenté, à travers ses personnages, un monde dans lequel n'existent plus que des vérités relatives se contredisant. L'esthétique romanesque de Kundera se révèle d'ailleurs fidèle à cet enseignement : tous ses romans contiennent une multiplicité de points de vue. Parce que la polyphonie permet de faire coexister au sein d'une même œuvre plusieurs voix, celle-ci a notamment comme effet de subvertir la réduction et l'oubli propres au kitsch. En multipliant les points de vue autour d'un même objet, il s'agit pour Kundera d'observer la vie humaine dans son ensemble afin de pouvoir en rendre compte de façon éclairée. Ce qui caractérise selon lui le roman et le distingue des autres sciences humaines, c'est principalement sa capacité à représenter l'ensemble de la vie humaine : « Dans le monde moderne abandonné par la philosophie, fractionné par des centaines de spécialisations scientifiques, le roman nous reste comme le dernier observatoire d'où l'on puisse embrasser la vie humaine comme un tout<sup>38</sup>. » Dans *La vie est ailleurs*, l'idée selon laquelle le roman est en mesure de représenter la complexité du monde est notamment illustrée par le glissement du point de vue narratif qui s'effectue dans la sixième partie. Alors que dans les cinq premières parties le lecteur ne connaît des personnages secondaires que ce que Jaromil pense d'eux, la sixième partie présente le personnage de la rousse sous un nouvel angle. C'est d'ailleurs dans cette partie du récit que le lecteur découvre certains traits de personnalité de la rousse demeurés jusque-là cachés. On y apprend notamment que la jeune fille était, avant son

---

<sup>36</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, p. 97.

<sup>37</sup> Chvatik Kvetoslav, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995, p. 21.

<sup>38</sup> Milan Kundera, *Le rideau*, p. 101.

emprisonnement, la maîtresse du quadragénaire et que c'est chez lui qu'elle se trouvait lorsque Jaromil l'attendait impatiemment. Devant la rage de Jaromil, elle avait alors expliqué son retard en prétextant qu'elle faisait ses adieux à son frère qui s'apprêtait à passer la frontière. Or, comprenant que la rousse lui échappait de plus en plus, Jaromil décidait le lendemain de dénoncer la rousse et son frère. Cet exemple démontre que, contrairement à l'être humain qui est toujours prisonnier de l'exiguïté de sa perception, le roman a la possibilité de multiplier les points de vue et, par conséquent, de proposer une vision complète de la vie humaine. À cet effet, Kundera soutient, au début de la sixième partie de *La vie est ailleurs*, qu'à l'instar du lecteur qui regrette de ne pouvoir vivre d'autres existences, le roman cherche à explorer diverses possibilités de la vie :

Notre roman est comme vous. Lui aussi il voudrait être d'autres romans, ceux qu'il aurait pu être et qu'il n'a pas été. [...] Supposez que nous placions notre poste d'observation, par exemple, dans la vie du peintre, dans la vie du fils du concierge, ou dans la vie de la petite rousse. En effet, que savons-nous d'eux? Guère plus que ce sot de Jaromil qui, en réalité, n'a jamais rien su de personne<sup>39</sup>!

Ainsi, contrairement à la poésie qui propose une vision utopique du monde, fondée sur un idéal d'absolu, le roman, parce qu'il se refuse à adopter un seul et unique point de vue, constitue aux yeux de Kundera l'art de la sagesse et de la maturité.

Tant dans l'œuvre romanesque de Gombrowicz que dans celle de Kundera, l'humour occupe une place centrale : pour ces derniers, le rire constitue en effet la meilleure alternative pour lutter contre toutes formes de discours idéologique. Parce que le comique « révèle brutalement l'insignifiance de tout<sup>40</sup> » et, par conséquent, échappe à la « contamination du mensonge<sup>41</sup> », Kundera soutient que l'ironie et l'humour sont à la base de ce qui fait la spécificité du roman centre-européen. Or, c'est justement parce qu'il craint de voir disparaître la culture centre-européenne que Kundera clame l'importance de réintroduire un peu d'humour dans les œuvres romanesques. Vu sous cet angle, *Ferdydurke* constitue donc aux yeux de Kundera une œuvre majeure car, grâce au ton satirique qu'il emploie, Gombrowicz

<sup>39</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, p. 400.

<sup>40</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, p. 150.

<sup>41</sup> Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 378.

parvient à insuffler au roman cette touche de légèreté qui est à l'origine même de ce genre littéraire :

Gombrowicz a écrit un vrai roman qui renoue avec l'ancienne tradition du roman comique (dans le sens de Rabelais, de Cervantès, de Fielding) si bien que les problèmes existentiels, dont il était passionné non moins que Sartre, apparaissent chez lui sous un jour non-sérieux et drôle<sup>42</sup>.

Avec *Ferdydurke*, il s'agit en effet pour Gombrowicz de créer une œuvre dont la vision comique tranche radicalement avec la dureté des discours sociaux et politiques qui prédominaient dans les années 30 en Pologne. À travers cette satire mordante, Gombrowicz cherche vraisemblablement à prendre ses distances avec toutes les formes, les idéologies et les fausses croyances qui finissent par « cuculiser » le peuple polonais : il s'attaque plus particulièrement « au rapport malaisé que les Polonais entretiennent avec la forme, à leur soumission aux diktats d'une idéologie nationale qui exige d'eux le sacrifice de leur souveraineté personnelle<sup>43</sup> ». Autrement dit, il se sert du burlesque pour mettre en relief l'absurdité d'un peuple qui, en refusant de reconnaître sa propre immaturité et en jouant avec des maturités empruntées, se couvre le visage d'un masque aussi ridicule que faux.

Démystificateur de tous les absolus, Kundera considère quant à lui que le genre romanesque est né de l'esprit de l'humour. Influencé notamment par l'humour corrosif que recèlent les romans de Sterne et de Diderot, l'auteur de *La vie est ailleurs* oppose à la prétendue gravité de la vie – il n'y voit là qu'un moyen de mieux dissimuler l'ignorance et la sottise – le non-sérieux du roman. Comme le fait remarquer Jocelyn Maixent, Kundera définit d'ailleurs l'humour comme « l'ivresse de la relativité des choses humaines; le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude<sup>44</sup> ». Pour ce romancier tchèque, l'ambiguïté du roman est assurée par le rire, lequel a la faculté de soulever le masque kitsch sous lequel l'homme dissimule les aléas de la vie et la bêtise humaine. Plus particulièrement, Kundera considère que, parce qu'elle débusque les illusions lyriques et transforme toutes certitudes en

<sup>42</sup> Milan Kundera, *Les testaments trahis*, p. 301.

<sup>43</sup> Dominique Garand, *op. cit.*, p. 40.

<sup>44</sup> Jocelyn Maixent, *Le XVIII<sup>e</sup> siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 277.

vérités multiples, « l'ironie, c'est la perspective du roman<sup>45</sup> ». En conférant aux romanciers la possibilité de saisir la vie selon une nouvelle perspective, l'ironie fait du roman le genre par excellence de la maturité. Dans *La vie est ailleurs*, l'ironie est omniprésente : que ce soit lorsqu'il s'attaque à la poésie, à l'impératif de modernité ou aux idéologies révolutionnaires, le jeu ironique de Kundera cherche à introduire le doute dans tous les discours qui séduisent les foules en prétendant détenir la vérité absolue. Contrairement à l'attitude immature de Jaromil – en entendant à la radio les clameurs de la foule, ce dernier se laisse gagner par cet enthousiasme général et décide d'adhérer au parti communiste –, le roman se doit de toujours conserver une distance critique vis-à-vis « la beauté-kitsch ». Placés sous le signe du désenchantement, les romans kundériens brossent le tableau d'un monde pathétique, absurde, dérisoire où ne subsistent que le doute et l'incertitude. Vu sous cet angle, « découvrir la vérité du monde, c'est découvrir qu'il n'y a pas de vérité dans le monde. Ce qui est vrai, c'est que tout est relatif, jugement et actions [...]»<sup>46</sup>.

### 2.3 La démystification des illusions esthétiques

Le scepticisme de Gombrowicz et de Kundera est si radical qu'il englobe même l'entreprise de l'écriture : non seulement cherchent-ils à démystifier les illusions idéologiques; ils s'efforcent également de lutter contre les illusions esthétiques qui empêchent l'artiste de s'exprimer librement. D'une part, grandement influencé par Rabelais, lequel s'amusait à dépouiller le langage de toutes formulations convenues, Gombrowicz tente d'éroder les formes sclérosées qui pétrifient la littérature. S'opposant fermement à l'idée de l'art pur, cet auteur polonais emploie la parodie pour se libérer de la pesanteur des formes littéraires établies : c'est en effet par la parodie et le pastiche qu'il parvient à dynamiter de l'intérieur divers genres consacrés. Il s'agit par là de faire voler en éclat les repères conventionnels afin de présenter la réalité sous un nouvel éclairage et, par le fait même, évacuer toute interprétation stéréotypée. Sur ce point, il est possible d'établir des corrélations entre la

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 256.

pensée de Gombrowicz et celle de Bakhtine, car ce dernier reconnaît le rôle majeur que le pastiche littéraire a joué dans l'histoire du roman européen :

[...] la parodie oblige de percevoir les aspects de l'objet qui ne se casent pas dans le genre, le style en question. L'œuvre qui pastiche et parodie introduit constamment dans le sérieux étriqué du noble style direct, le correctif du rire et de la critique, le correctif de la réalité, toujours plus riche, plus substantielle, et surtout plus contradictoire et plus multilingue, que ce que peut contenir le genre noble et direct<sup>47</sup>.

Tout comme Bakhtine, Gombrowicz apprécie particulièrement le caractère subversif de la parodie. Avec son roman *Ferdydurke*, Gombrowicz ridiculise volontairement toutes les formes prétendument mûres que les Polonais emploient afin de camoufler leur propre insuffisance. Pour ce faire, il tourne en dérision tous ceux qui présentent la culture polonaise comme un tout homogène et qui, de ce fait, tentent d'emprisonner l'art dans des formes précises. Ainsi, par le biais de la parodie, Gombrowicz s'inscrit en faux contre cette conception uniforme de la culture : il estime qu'au corps morcelé de la Pologne doit correspondre une littérature tout aussi fragmentaire. Dans le roman *Ferdydurke*, cette idée est d'ailleurs illustrée dans le premier intermède kantien où le narrateur interrompt le récit pour exposer ses réflexions sur l'état de la littérature polonaise :

Voici donc les raisons essentielles et philosophiques qui m'ont conduit à construire cet ouvrage sur la base de parties séparées, en concevant l'œuvre comme une partie d'œuvre, l'homme comme un groupement de parties, l'humanité comme un mélange de parties et de morceaux. Et si l'on m'adresse le reproche que cette conception parcellaire n'est pas une conception du tout, mais une sottise, une plaisanterie, une attrape, et que, au lieu d'obéir aux lois et canons sévères de l'art, j'essaie ainsi de les tourner en ridicule, je répondrai qu'en effet, oui, telle est précisément mon intention<sup>48</sup>.

Parallèlement à Gombrowicz qui emploie la parodie pour dépouiller la littérature de tous les masques verbaux et idéologiques qui finissent par la dénaturer, Kundera s'attaque à toutes les illusions esthétiques qui empêchent les auteurs de donner libre cours à leur imagination. Plus particulièrement, ce romancier tchèque s'oppose au souci de vraisemblance :

---

<sup>47</sup> Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 414.

<sup>48</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 109.

contrairement aux auteurs naturalistes du XIX<sup>e</sup> siècle qui prétendent apporter des réponses précises sur certains mystères entourant la vie humaine en reproduisant le monde tel qu'il se présente, Kundera croit que, pour pouvoir explorer différentes possibilités de l'existence, un romancier doit se distancier du monde réel. Comme le fait remarquer Jocelyn Maixent, l'esthétique romanesque de Kundera se rapproche beaucoup de celle de Diderot, car ces deux auteurs partagent notamment l'idée que, pour dire la vérité, le romancier doit nécessairement s'affranchir de la vraisemblance qui, en plus de donner faussement l'impression que le monde fonctionne selon une logique parfaite, gomme la complexité de la vie humaine. Pour ces auteurs, il ne s'agit pas de proposer une représentation réaliste du monde; il importe simplement de donner au lecteur une impression de la réalité : « [...] il s'agit de dire la vérité sur des tendances fondamentales du monde et des comportements humains sans pour autant avoir à reconstituer une histoire cohérente et à créer l'illusion qui ferait croire à la réalité de ce qu'on raconte<sup>49</sup>. » Dans *La vie est ailleurs*, cette esthétique, que Maixent nomme le « nouveau réalisme », se traduit notamment par le fait que Kundera renonce à tout réalisme psychologique. Ce dernier s'oppose farouchement à toutes les normes strictes, telles que la nécessité de connaître le passé d'un protagoniste et de savoir le maximum d'informations sur ce dernier, qui ont été imposées pendant près de deux siècles aux écrivains. Selon Kundera, « le personnage n'est pas une simulation d'un être vivant. C'est un être imaginaire. Un ego expérimental<sup>50</sup> ». De ce fait, les rares éléments biographiques ou descriptifs évoqués sont ceux qui révèlent un aspect primordial de la personnalité des sujets et permettent de mieux comprendre leurs agissements. Bien que cette volonté d'affranchir le roman du réalisme psychologique se manifeste dans tous les récits kundériens, *La vie est ailleurs* constitue sans contredit l'un des exemples les plus éloquentes pour illustrer notre propos. Cela résulte notamment du fait que, hormis Jaromil, les personnages de ce roman – la mère, la rousse, le peintre, l'oncle, la cinéaste et le quadragénaire – sont tous dépourvus d'un prénom. Ces derniers sont identifiés à l'aide d'un qualificatif faisant référence à leur métier, au lien familial qui les lie à Jaromil ou encore à un aspect physique qui les distingue. Ce faisant, Kundera ne cherche donc pas à multiplier les descriptions dans le but de faire croire au

---

<sup>49</sup> Jocelyn Maixent, *op. cit.*, p. 108.

<sup>50</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, p. 47.

lecteur que ses personnages sont réels; il ne retient d'eux que les éléments qui s'avèrent utiles pour cerner leur « problématique existentielle ».

#### 2.4 La voix narrative

Comme nous l'avons mentionné dans notre premier chapitre, ces deux romanciers conçoivent différemment la dialectique immaturité/maturité : contrairement à Kundera qui oppose radicalement ces deux notions, Gombrowicz les considère comme étant complémentaires et, par le fait même, indissociables. Non seulement cette divergence de points de vue a-t-elle des répercussions sur la valeur que chacun de ces auteurs accorde à la notion d'immaturité; elle transparaît également à travers la voix narrative de leurs romans. Dans *Ferdydurke*, la relation étroite existant entre l'immaturité et la maturité – Gombrowicz postule que, pour accéder à la maturité, l'homme doit nécessairement assumer son immaturité –, se manifeste à travers ce que Dominique Garand nomme « l'écriture agonique ». Se définissant comme une manière d'écrire qui soit profondément « marqué[e] par le combat, la lutte, le conflit, à partir d'une angoisse reconnue ou déniée, causée par le contact d'une altérité, d'une menace, d'une étrangeté, d'une inimitié<sup>51</sup> », l'écriture agonique s'avère, dans *Ferdydurke*, tout à fait appropriée pour témoigner du dilemme insoluble auquel fait face Jojo. À la fois narrateur et personnage de l'histoire, ce dernier, nonobstant le fait qu'il critique la propension des Polonais à s'approprier des formes leur étant étrangères, n'est pas maître pour autant de la situation : tout comme le peuple polonais, il est lui aussi soumis au pouvoir de la Forme. Sans cesse partagé entre son attirance et son aversion pour les formes provenant de l'extérieur, le personnage-narrateur de *Ferdydurke*, « loin de maîtriser le sens de ce qu'il observe autour de lui, est complètement désorienté, emporté par une kyrielle d'événements absurdes ou grotesques<sup>52</sup> ». À titre d'exemple, la confusion du personnage-narrateur est notamment illustrée à la fin du récit. Venant tout juste de réussir à échapper à l'influence qu'exerçaient sur lui la société bourgeoise et ses conventions sclérosées, Jojo se retrouve confronté à un dilemme : bien qu'il ait pris la décision de quitter le manoir de sa

---

<sup>51</sup> Dominique Garand, *op. cit.*, p. 12.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.40.

tante, conscient de s'être une fois de plus laissé imposer une « gueule » autre que la sienne, il est profondément déstabilisé par le sentiment de vide résultant de sa rupture avec le monde bourgeois. Se retrouvant soudainement libre, c'est-à-dire n'étant plus soumis à aucune forme extérieure, Jojo éprouve un vertige. C'est ainsi que, confronté à la solitude et à l'absence de repères, ce dernier se met en quête d'une nouvelle « gueule » :

Où m'adresser, que faire, comment prendre place dans le monde? Où trouver un endroit? J'étais seul, et pis même que seul, puisque infantilisé. Je ne pouvais rester longtemps ainsi, sans lien avec rien. Je m'élançai sur la route, sautant comme un criquet par-dessus les branches sèches. Je cherchais un quelconque lien, une relation nouvelle, même provisoire pour ne pas rester dressé dans le vide. Une ombre se détacha d'un arbre. Sophie! Elle m'attrapa<sup>53</sup>.

Ce passage démontre bien que, dans *Ferdydurke*, l'instance narrative ne fait pas figure d'autorité : en effet, le point de vue critique de ce roman n'épargne personne, pas même le narrateur. Prisonnier de l'exiguïté de sa perception, le personnage-narrateur est tout aussi aliéné par la Forme que les autres héros. Vu sous cet angle, il est donc possible de considérer la narration de ce récit burlesque comme étant à la fois critique et autocritique.

Parallèlement, Kundera postule que le roman, « c'est le territoire où personne n'est possesseur de la vérité [...] »<sup>54</sup>. Il estime en effet que le caractère mature du roman réside dans sa faculté à démystifier certains mythes et à lutter contre toutes formes d'orthodoxie. Pour ce faire, il insiste sur le fait que, pour poser un regard lucide et désabusé sur le monde, le romancier doit s'affranchir des préjugés, des fausses croyances, des idéologies, bref de toutes idées préconçues susceptibles de fausser le jugement critique de ce dernier. Ceci dit, Kundera ne cherche toutefois pas à insinuer que le narrateur doive se taire complètement. S'opposant farouchement à la tradition réaliste, il critique, dans *L'art du roman*, l'idée selon laquelle les considérations de l'auteur doivent disparaître afin de créer une impression de vraisemblance. Contrairement à son premier roman intitulé *La plaisanterie* – dans lequel Kundera déployait plusieurs perspectives narratives –, il n'y a qu'une seule voix narrative dans *La vie est ailleurs*. Par le biais de l'ironie, le narrateur s'arroge en effet le droit

<sup>53</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 389.

<sup>54</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, p. 192.

d'intervenir souverainement tout au long du roman : ce faisant, il agit « comme un maître de cérémonie sarcastique<sup>55</sup> ». En tournant en dérision le comportement de tous les personnages dits immatures, le narrateur cherche vraisemblablement à mettre en lumière l'absurdité de ces héros qui, en s'autorisant des certitudes, s'enfoncent toujours plus profondément dans le mensonge. Il s'agit pour Kundera de confronter l'immaturation des personnages avec une soi-disant instance mature afin de montrer à quel point ceux-ci sont dans l'erreur la plus totale. Ainsi, tout au long de ce roman, l'intrigue et les personnages sont constamment exposés aux réflexions sarcastiques du narrateur. Parmi tous les protagonistes, Jaromil est sans contredit celui qui est le plus soumis à cette investigation ironique. Traitant ce jeune poète avec un scepticisme radical, le narrateur interrompt fréquemment le récit de la vie de Jaromil – ces interventions sarcastiques sont généralement placées entre parenthèses – afin de commenter les agissements ou les pensées de ce dernier :

Il bredouilla qu'il préférerait écouter plutôt que parler (bien qu'il n'écoutât pas du tout) et il se dit qu'il lui était impossible d'échapper à la condamnation que l'étudiante avait prononcée sur lui, et que le verdict le renvoyant à son pucelage qu'il portait sur lui comme un stigmaté (mon Dieu, rien qu'à le regarder, tout le monde voyait qu'il n'avait pas encore eu de femmes !) était encore une fois confirmé<sup>56</sup>.

Cet exemple démontre bien que, dans ce récit, les réflexions du narrateur visent principalement à ironiser l'attitude faussement mature de Jaromil et à montrer que, malgré les apparences, ce dernier demeure prisonnier de sa propre immaturité. Or, parce que Kundera insiste, dans ses essais, pour dire que le roman n'apporte pas de réponses précises, il est possible de voir une contradiction entre le caractère prétendument relatif du roman et l'incommensurable autorité du narrateur. En soumettant ainsi les personnages à une investigation quasiment judiciaire et en tournant en dérision chacun de leurs faits et gestes, les commentaires ironiques du narrateur de *La vie est ailleurs* viennent ni plus ni moins parasiter leur autonomie. Dans *Professeurs de désespoir*, Nancy Huston relève cette contradiction :

---

<sup>55</sup> Maria Nemcova Banerjee, *op. cit.*, p. 89.

<sup>56</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, p. 223.

En fait, pour quelqu'un qui décrit le roman comme un espace de liberté, Kundera *accorde singulièrement peu de liberté à ses personnages*; jamais il ne se laisse déborder ni surprendre par eux; il les force (un peu comme ses « mamans » forcent leurs enfants?) à nous dire ce que *lui* a envie de nous dire<sup>57</sup>.

En somme, bien que Gombrowicz et Kundera considèrent tous deux que la maturité du roman réside dans sa capacité à lutter contre toutes formes d'illusion, tant idéologique qu'esthétique, il demeure néanmoins que ceux-ci conçoivent différemment la dialectique immaturité/maturité, ce qui transparaît dans leur poétique romanesque. Alors que Gombrowicz estime que l'homme est toujours partagé entre son désir de maturité et son attirance pour l'immaturité, Kundera est d'avis que ces deux notions sont diamétralement opposées : pour accéder à la maturité, l'homme doit, selon lui, s'affranchir totalement de toutes les illusions lyriques qui pourraient compromettre sa quête de lucidité. Dans ce chapitre, l'étude comparative de la poétique romanesque de ces deux auteurs nous a permis de montrer que, dans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs*, l'écart entre les visions gombrowiczéenne et kundérienne de la dialectique immaturité/maturité est surtout perceptible sur le plan de la narration. Ainsi, contrairement au personnage-narrateur de *Ferdydurke* qui se retrouve constamment plongé dans l'incertitude, le narrateur auctorial de *La vie est ailleurs* contrôle, par le biais de ses commentaires ironiques, les moindres faits et gestes des héros. Ce faisant, il condamne leur immaturité et fait apparaître la figure de la *vraie* maturité : l'auteur.

---

<sup>57</sup> Nancy Huston, « L'identité refusée : Milan Kundera », Chap. in *Professeurs de désespoir*, Montréal, Leméac, 2004, p. 239.

### CHAPITRE III

#### QUÊTE DE MATURITÉ ET QUÊTE D'AUTONOMIE

À l'instar de Gombrowicz, Kundera estime que le roman moderne est apparu au moment où le pouvoir et l'influence de l'Église ont commencé à décliner : privé de cette valeur suprême qui régissait depuis plusieurs siècles la vie sociale, l'homme se voit obligé de réévaluer la place qu'il occupe dans le monde. Puisque les liens étroits qui existaient jusque-là entre Dieu et les hommes s'effritent progressivement, chaque être humain est désormais considéré comme un individu libre et autonome. Ne pouvant plus s'appuyer ni sur la transcendance, ni sur l'appartenance à un groupe homogène, ni sur un ensemble de valeurs communément reconnues, l'homme moderne est plus que jamais livré à lui-même. Cette quête existentielle ne se fait toutefois pas sans heurt car, se sentant désorienté par cette incommensurable liberté, l'individu se retrouve tiraillé entre sa volonté de se définir indépendamment de tout ce qui l'entoure et sa nostalgie d'un monde uni. Dans les romans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs*, Gombrowicz et Kundera se sont penchés sur la difficulté de l'homme moderne à saisir et à habiter le monde : à travers les personnages de Jojo et de Jaromil, ils mettent en scène la lutte que chaque homme doit mener pour préserver son individualité, et ce, tout en résistant à la tentation de se couper complètement du monde extérieur. Vue sous cet angle, la quête de maturité de ces deux personnages est intimement liée à leur volonté de se définir en tant qu'individu et, du même coup, de se réappropriier le réel.

### 3.1 Le roman à l'ère de la mort de Dieu

Afin de bien saisir les rapports étroits existant entre la mort de Dieu, la naissance du roman moderne et la crise identitaire dans laquelle se retrouve plongé l'individu au XX<sup>e</sup> siècle, il nous apparaît crucial d'étudier l'histoire du roman pour montrer à quel point le clivage entre le héros et son milieu s'est accentué au fil des siècles. Bien qu'il existe une infinité d'études portant sur l'évolution du genre romanesque, deux ont retenu notre attention : celles de Georges Lukàcs et de Thomas Pavel. Ces derniers ont en effet postulé que les facteurs sociaux et culturels exercent une influence importante sur l'art. Plus particulièrement, ces deux théoriciens se sont efforcés de démontrer que l'écriture romanesque repose essentiellement sur la représentation de l'abîme existant entre le sujet et le monde, entre l'âme et l'action, entre le moi et autrui. Afin de mettre en lumière cette correspondance entre le roman et la position de l'homme vis-à-vis le monde extérieur, Lukàcs se propose, dans *L'histoire du roman*, de présenter d'abord l'épopée pour ensuite l'opposer au roman. Il soutient que, dans l'esprit hellénique et dans la civilisation chrétienne, le monde est perçu comme un tout homogène. Il n'existe alors aucun hiatus, aucune situation conflictuelle entre la transcendance et le sujet : ce dernier évolue dans un système qui, parce qu'il est clos, lui donne l'impression d'être cohérent et équilibré. Pour les Grecs comme pour les Chrétiens, la totalité constitue donc l'aspect positif sur lequel repose leur vie : évoluant dans un monde où les codes sociaux et les valeurs sont universels, les hommes vivent en symbiose avec le monde qui les entoure et ignorent ce que sont la solitude et le rejet. Reprenant la théorie de Lukàcs, Pavel soutient que le roman « prend la place de l'épopée aux époques où le monde devient problématique, son sens n'étant plus donné de manière immédiate<sup>1</sup> ». Contrairement à l'épopée qui témoigne d'une réalité achevée en elle-même, le roman, apparaissant au moment où les fondements de la religion chrétienne sont vivement remis en cause, s'inscrit dans un monde qui cesse soudainement d'être perçu comme un tout cohérent et homogène et où le bien et le mal ne sont plus nettement discernables. Tout comme Kundera et Gombrowicz, Pavel et Lukàcs considèrent que *Don Quichotte*, parce qu'il parodie les

---

<sup>1</sup> Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 39.

épopées chevaleresques et, par le fait même, sape leur prestige, constitue l'œuvre fondatrice du genre romanesque :

Ainsi le premier grand roman de la littérature universelle se dresse au seuil de la période où le Dieu chrétien commence de délaisser le monde, où l'homme devient solitaire et ne peut plus trouver que dans son âme, nulle part apatriée, le sens et la substance, où le monde, détaché de son paradoxal ancrage dans l'au-delà actuellement présent, est désormais livré à l'immanence de son propre non-sens. [...] Le temps où a vécu Cervantès fut celui qui assista à la dernière floraison d'une grande mystique désespérée, à l'effort fanatique d'une religion en train de sombrer pour se rénover par ses propres forces; le temps qui vit se développer une nouvelle connaissance du monde, sous des formes mystiques; la dernière époque des aspirations occultes, réellement vécues, mais déjà privées de leur fin, tout ensemble curieuses et captieuses<sup>2</sup>.

Privé de l'existence de Dieu, lequel régissait à la fois l'univers et les rapports interhumains, l'homme ne parvient plus à s'intégrer à un monde qui lui paraît soudainement aléatoire et discontinu. De cette rupture naît un profond sentiment de solitude : en l'absence d'une divinité qui assure l'ordre et la cohésion sociale, les hommes sont désormais livrés à eux-mêmes. Alors que jadis il était un membre à part entière d'une communauté, l'homme est maintenant considéré comme un individu autonome et libre. Plutôt que d'être une source de bonheur et de délivrance, cette nouvelle liberté provoque chez le sujet un profond sentiment d'angoisse : se sentant isolé et coupé d'autrui, l'individu est désespérément en quête d'une communauté. Et c'est précisément ce désir frénétique de faire partie d'une collectivité qui caractérise le héros de roman et le distingue de celui de l'épopée.

Voyons maintenant comment, durant les siècles qui ont suivi sa naissance, le roman – genre qui n'a cessé de s'interroger sur le rôle du divin dans le monde humain et sur les rapports existant entre l'homme et le monde extérieur – a représenté cette relation toujours difficile entre l'individu et sa communauté. Contrairement à Lukàcs qui ne retient que trois grands moments dans l'histoire du roman – soit l'*idéalisme abstrait*, le *romantisme de la désillusion* et le *bildungsroman* –, Pavel en identifie quatre. Il nous apparaît important de les

---

<sup>2</sup> Georges Lukàcs, *La théorie du roman*, Trad. de l'allemand par Bernard Cohen, Paris, Éditions Gonthier, 1963, p. 99.

nommer ici, car ces derniers sont révélateurs de la manière dont le roman a mis en scène, au fil des siècles, la relation malaisée existant entre l'homme et ses congénères. Pour Pavel, l'histoire du roman débute avec ce qu'il désigne comme le roman prémoderne. Inauguré par Cervantès, ce type de roman assure en quelque sorte une transition entre l'épopée chevaleresque et le roman moderne tel qu'il s'est développé par la suite. S'opposant aux romans chevaleresques dans lesquels l'homme est assujéti à une « norme transcendante » qui se manifeste à travers les devoirs de chevalerie et de courtoisie et qui lui est imposée par quelques grands hommes – notamment les seigneurs –, les œuvres de Cervantès prêchent en faveur d'un individualisme frénétique. En parodiant les rituels qui sont récurrents dans les récits de chevalerie, Cervantès remet en question la valeur accordée à certaines lois morales et, du même coup, démontre que l'individu peut se détourner de ces normes qu'il considère surannées et devenir lui-même le juge des valeurs qu'il décide d'endosser. Ainsi, parce qu'il refuse les normes transcendantales qui jusque-là assuraient la cohésion sociale, le roman prémoderne est le premier à représenter l'autonomie du héros vis-à-vis sa communauté.

Selon Pavel, ce n'est qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle que le roman moderne fait véritablement son apparition. À cette époque, « les théories du contrat social rendirent désuète la notion d'alliance collective avec la divinité et firent dépendre l'existence de la communauté humaine d'un ensemble convergent de décisions prises par l'individu<sup>3</sup> ». Après avoir longtemps été soumis aux normes dictées par le Tout-Puissant, l'individu occupe une place de plus en plus importante dans la société. Désormais pourvu de droits naturels, l'être humain est appelé à sonder sa propre intériorité afin de dégager les préceptes moraux qu'il juge acceptables. Vue sous cet angle, la société, puisqu'elle a pour mission de protéger les droits inaliénables des individus et devient le lieu où tous peuvent contribuer à établir les normes morales, cesse d'être perçue comme un obstacle à l'émancipation de l'homme en tant qu'individu libre. Ne sentant plus cette impulsion qui poussait les héros de Cervantès à vouloir se séparer de leurs semblables, plusieurs auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle se tournent vers ce que Pavel nomme les « romans idéalistes modernes ». En plus de s'affairer à représenter la pureté de l'intériorité de leurs personnages, ces romanciers idéalistes se sont évertués à

---

<sup>3</sup> Thomas Pavel, *op. cit.*, p. 140.

représenter les rapports existant entre la subjectivité humaine et l'objectivité du monde. Autrement dit, ils ont cherché à savoir si un individu peut parvenir à se tailler une place dans le monde, sans toutefois perdre complètement sa candeur originelle. Bien que le roman idéaliste occupe une place centrale dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle, il demeure que, selon Pavel, l'enthousiasme des idéalistes par rapport à la pureté de l'âme humaine et sa capacité d'adaptation à la société suscite une réaction polémique chez certains romanciers, tels que Sterne et Diderot. Contrairement aux idéalistes, ces derniers ironisent les comportements de leurs personnages et délaissent la description de la supériorité de l'individu au profit de la représentation de l'imperfection du monde humain. Par la suite, cette distanciation des auteurs vis-à-vis les idéalistes n'a cessé de s'accroître.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'homme fait face à un nouveau dilemme : « [...] parce que la norme à laquelle il obéit maintenant est l'œuvre d'une collectivité humaine, elle n'a à ses yeux qu'une valeur relative, mais puisque cette norme est anonyme et contraignante, il lui est impossible de l'éviter, voire de la changer<sup>4</sup>. » Dans cette perspective, l'homme se sent à la fois maître et esclave des normes créées par la collectivité à laquelle il appartient. Étudiant minutieusement l'enracinement de l'homme dans sa communauté, les romanciers de cette époque ont représenté, avec un souci de vraisemblance, les liens existant entre un individu et la société. À l'opposé de ceux que Pavel nomme les « partisans de l'idéalisme », les « adversaires de l'idéalisme romanesque » – Flaubert fait partie de ces écrivains qui mettent en scène la dissociation entre l'individu et la communauté – décrivent avec ironie « l'imperfection morale dans ses incarnations sociales<sup>5</sup> ».

Ce n'est toutefois qu'au XX<sup>e</sup> siècle qu'apparaissent les premiers signes d'une révolte imminente contre cette idée de l'enracinement de l'homme dans sa communauté. Alors qu'autrefois l'homme cherchait tant bien que mal à modeler ses aspirations morales sur celles adoptées par la collectivité, l'homme moderne est maintenant conçu indépendamment de son milieu naturel. Jeté dans un monde fragmenté, dans un monde où la transcendance a

---

<sup>4</sup> Thomas Pavel, *op. cit.*, p. 215.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 217.

définitivement perdu la place qu'elle occupait, l'homme se retrouve passablement désorienté. En plus d'être privé de la *vérité* divine, l'homme ne peut désormais plus compter sur des traditions immémoriales pour établir ce qui est moralement acceptable. Tandis qu'auparavant « l'expérience des générations antérieures recouvrait en grande partie ce que l'on était en droit d'attendre de l'avenir<sup>6</sup> », le passé n'est désormais plus perçu comme garant de l'avenir. Comme le souligne Jean-François Hamel, l'avenir occupe, depuis la révolution industrielle, une place importante dans la « conscience historique » :

Dès lors, dans le régime moderne d'historicité, c'est l'avenir, comme idée directrice selon l'expression kantienne, qui permettra de juger le passé et de comprendre la marche du monde. [...] Le passé sera en quelque sorte dépassé par la course du présent vers le futur. C'est une distance croissante, pouvant aller jusqu'à la rupture, qui opposera les champs d'expérience et les horizons d'attente. Le présent de l'histoire paraîtra écartelé entre un passé toujours déjà obsolète et un avenir à la course irrépissible<sup>7</sup>.

Ne pouvant plus se fier à un ensemble de lois morales universellement admises, l'individu se sent déboussolé : il a désormais le sentiment d'être complètement étranger dans un monde qui lui paraît toujours plus insaisissable. C'est donc la représentation de cette rupture radicale entre l'homme et son milieu qui caractérise le roman du XX<sup>e</sup> siècle. Alors que certains auteurs ont tenté de retrouver « la grandeur du moi dans celle de son action historique<sup>8</sup> », d'autres se sont inspirés de la tradition comique et sceptique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et ont représenté « l'imperfection de l'homme dans un monde hostile et absurde<sup>9</sup> ». C'est notamment le cas de Witold Gombrowicz et de Milan Kundera car, dans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs*, ces romanciers brossent le portrait de héros pour qui l'accession à la vie sociale – et, par le fait même, à la vie adulte – s'avère problématique.

Si nous avons choisi de présenter la manière dont Pavel décrit l'évolution du genre romanesque, c'est précisément parce qu'il est possible d'établir des corrélations entre cette dernière et la vision que Gombrowicz et Kundera proposent de l'histoire du roman moderne.

---

<sup>6</sup> Hamel, Jean-François, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 29.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>8</sup> Thomas Pavel, *op. cit.*, p. 400.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 400.

Ces derniers ont en effet cherché, à la fois dans leurs romans et dans leurs essais, à témoigner du malaise que ressent l'homme moderne qui, privé de l'existence de Dieu, découvre qu'il ne peut plus se fier qu'à son propre jugement ou à celui des autres pour déterminer ce qui est bien et ce qui est mal. Comme le souligne Jean-Pierre Salgas, Gombrowicz n'a cessé, à travers son œuvre, de s'interroger sur les conséquences anthropologiques, politiques et esthétiques qu'engendre la mort de Dieu. Plus particulièrement, il se demande comment assurer l'harmonie et la cohésion dans un monde où « Dieu, c'est-à-dire la forme du monde, est mort<sup>10</sup> » et où ne subsistent que des formes aléatoires évoluant au gré des relations entre les hommes. Ne pouvant donc plus s'en remettre à un ordre suprême pour jauger la valeur de ses actes, l'homme ne peut plus faire confiance qu'au regard de l'autre. Autrement dit, parce qu'il habite un monde où tout est aléatoire, relatif, insaisissable, l'homme réagit en fonction des formes qui sont créées, au gré des hasards de la vie, par les hommes. Dans ses œuvres, Gombrowicz s'est donc efforcé de montrer que chaque individu est « défini par une forme (structure) qui naît du rapport entre les hommes et qui lui est transcendante<sup>11</sup> ». C'est précisément cette création de l'homme par un autre homme – que Gombrowicz nomme « l'Église interhumaine » – qui constitue la problématique centrale de *Ferdydurke*. À titre d'exemple, au début du roman, le personnage-narrateur affirme ceci :

La malédiction de l'humanité est que notre existence dans ce monde n'admet aucune hiérarchie définie et stable, mais que tout s'écoule, tout se répand, tout bouge sans cesse et chacun doit être éprouvé et jugé par chacun, la conclusion des êtres ignares, bornés et obtus n'étant pas moins importante que celle des êtres intelligents, brillants et subtils. L'homme dépend très étroitement de son reflet dans l'âme d'autrui, cette âme fût-elle celle d'un crétin<sup>12</sup>.

Comprenant qu'il habite un monde dans lequel toutes les opinions se valent, le sujet gombrowiczéen se sent dépouillé de ses anciens repères et réalise qu'il est, malgré lui, influencé par le jugement des autres. Bien que Jojo soit tout à fait conscient de ce phénomène d'interdépendance et essaie d'y échapper, il n'y parvient pas. En dépit du fait qu'il cherche à

---

<sup>10</sup> Jean-Pierre Salgas, *Witold Gombrowicz*, Paris, Édition du Seuil, 2000, p. 103.

<sup>11</sup> Joanna Peiron, *Gombrowicz, écrivain et stratège*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.17.

<sup>12</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Trad. du polonais par Georges Sédur, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1995, p. 13.

s'affranchir de tout ce qui fait de lui un être immature, Jojo agit comme un élève dès qu'il se retrouve en présence de Pimko. Ainsi, tout au long de ce récit, Jojo rencontre différentes personnes qui, loin de le laisser indifférent, exercent une influence considérable sur sa manière de penser et d'agir et, par le fait même, bouleversent profondément son intériorité. Par le biais de ces rencontres, Gombrowicz s'efforce de mettre en lumière la manière dont « les individus en viennent à créer entre eux des univers de sens destinés à prendre en charge leurs désirs et passions, mais qui finissent, bien souvent, par les dominer complètement<sup>13</sup> ».

À l'instar de Pavel et de Gombrowicz, Kundera établit d'étroites corrélations entre l'effritement de la croyance des hommes en un Dieu tout-puissant, l'apparition du roman et le désespoir toujours grandissant du sujet moderne qui éprouve de la difficulté à entrer en contact avec ses semblables. Ce romancier tchèque postule en effet que la notion d'individu apparaît lorsque Dieu cesse d'incarner aux yeux des hommes la Vérité absolue. À partir de ce moment, l'unité entre l'homme et le monde se désagrège progressivement, de sorte que chaque être se retrouve désorienté, abandonné dans un univers où il n'existe plus de valeurs communes. À cet effet, Kundera soutient, dans *L'art du roman*, que « c'est précisément en perdant la certitude de la vérité et le consentement unanime des autres que l'homme devient individu<sup>14</sup> ». Selon lui, la naissance du roman correspond à l'émergence de cette nouvelle conscience individuelle qui surgit au lendemain de la mort de Dieu, car il soutient que « le roman, c'est le paradis imaginaire des individus<sup>15</sup> ». Or, plutôt que de jouir de sa nouvelle liberté, l'individu souffre profondément du sentiment d'étrangeté résultant de cette absence de valeurs universelles et du fait qu'il n'a plus l'impression d'appartenir à une collectivité. C'est donc pour cette raison que, tout comme Lukács et Pavel, Kundera considère que le « roman moderne est l'histoire de la vaine quête d'identité de l'individu qui voudrait trouver sa place dans le monde<sup>16</sup> ». Bien que ce romancier tchèque situe la rupture entre l'homme et le monde extérieur au moment où l'art et la philosophie commencent à remettre en doute la religion – c'est-à-dire vers la fin du XVI<sup>e</sup> et le début du XVII<sup>e</sup> siècle –, il postule néanmoins que ce rapport conflictuel ne cesse de s'accroître au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Kundera attribue

<sup>13</sup> Dominique Garand, *Portrait de l'agoniste: Gombrowicz*, Montréal, Liber, 2003, p. 78.

<sup>14</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 192.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>16</sup> Chvatik Kvetoslav, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995, p. 44.

cet accroissement de l'incapacité de l'homme à habiter le monde et à interagir avec les autres au fait que, durant le XX<sup>e</sup> siècle, les deux guerres mondiales, la multiplication des révolutions et la montée du totalitarisme ont eu pour effet de restreindre considérablement les libertés individuelles. Sous prétexte d'assurer la survie de leur nation, certains dirigeants ont contraint les individus à renoncer à la liberté de penser et de s'exprimer : ne pouvant plus échapper au « pouvoir total », l'homme s'est retrouvé prisonnier d'un monde de plus en plus uniformisé. Ainsi, suivant les traces de grands romanciers centre-européens, tels que Kafka, Gombrowicz, Musil et Broch, Kundera illustre, dans ses romans, ce phénomène aussi incompréhensible que sournois qui, au XX<sup>e</sup> siècle, a compromis l'existence de l'homme en tant qu'individu libre. Pour ce faire, il a cherché, notamment dans *La vie est ailleurs*, à représenter à quel point les rapports sociaux peuvent en venir à aliéner complètement l'individu. À cet effet, il affirme, dans *L'art du roman*, que ses œuvres romanesques sont toutes animées d'une volonté de répondre à cette question : « Quelles sont encore les possibilités de l'homme dans un monde où les déterminations extérieures sont devenues si écrasantes que les mobiles intérieurs ne pèsent plus rien<sup>17</sup>? »

### 3.2 La vaine quête d'autonomie de Jojo et de Jaromil

Les romans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs* constituent d'excellents exemples pour illustrer à quel point l'accession à la vie sociale devient, pour l'homme moderne, une tâche pénible, voire impossible, à accomplir. Ces deux romans mettent en effet en scène des héros qui sont partagés entre leur désir d'indépendance et leur incapacité à résister à la tentation de s'identifier à autrui. Vu sous cet angle, il est juste de penser que, tant dans *Ferdydurke* que dans *La vie est ailleurs*, la quête de maturité des personnages est étroitement liée à leur désir d'affirmer leur autonomie et à leur volonté de se soustraire à l'influence que les autres exercent sur eux.

---

<sup>17</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, p. 39.

Pour Witold Gombrowicz, il ne fait aucun doute que l'homme est toujours en interaction directe avec ses semblables. Il postule en effet que, bien qu'il aspire parfois à une liberté entière, l'homme ne peut se priver totalement de la présence des autres, car ce sont eux qui créent son identité<sup>18</sup>. Dans chacune de ses œuvres, Gombrowicz a voulu montrer à quel point chaque individu élabore sa forme en fonction de celle des autres hommes : c'est pourquoi il s'est tant affairé à observer ce qui se produit lorsque deux êtres, c'est-à-dire deux formes considérablement différentes, entrent en contact. *Ferdydurke* s'avère un exemple fort pertinent pour illustrer notre propos car, bien qu'il soit d'abord convaincu que pour devenir plus mature il doit se créer une forme unique et personnelle, Jojo fait la rencontre de plusieurs personnages, tels Pimko, Zuta, Mientus, Tintin et Sophie, qui auront une influence considérable sur sa manière de réagir et de réfléchir. À titre d'exemple, cette transformation de la personnalité de Jojo au contact d'autrui est notamment illustrée lorsque ce dernier fait la rencontre inopinée de Pimko : jusqu'alors déterminé à écrire un livre qui sortirait des sentiers battus et exprimerait son intériorité, Jojo se sent déstabilisé lorsque Pimko se propose de lire et, par le fait même, de juger son manuscrit. Devant cet homme qui, contrairement à lui, glorifie les œuvres conservatrices reproduisant les anciens modèles, Jojo sent la forme qu'il s'est lui-même choisie s'éroder au contact de ce pédant : « Le monde s'écroulait. La tante et l'auteur m'avaient bouleversé. [...] Moi, en le voyant lire ainsi, je me sentis mal. Mon univers s'était brisé et réorganisé aussitôt selon les principes d'un pédant classique<sup>19</sup>. » Le fait que l'univers de Jojo soit complètement bouleversé par la visite de Pimko illustre bien ce que Gombrowicz nomme « l'Église interhumaine ». Ce passage montre à quel point l'homme est toujours soumis à l'interhumain : à partir du moment où il entre en contact avec une autre personne, Jojo cesse d'être complètement lui-même et devient perméable aux opinions, aux valeurs, aux réactions de cette dernière. Ainsi, parce que le sujet gombrowizéen voit constamment sa forme changer au contact de celle des autres, il n'a d'autre choix que d'accepter sa condition. Dans cette optique, devenir mature consiste à reconnaître sa propre immaturité et, surtout, à prendre conscience du lien d'interdépendance existant entre lui et les autres.

---

<sup>18</sup> L'univers romanesque de Gombrowicz ne comporte pas d'*ailleurs* où il serait possible de fuir l'autre.

<sup>19</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 27-28.

Dans *La vie est ailleurs*, la dialectique immaturité/maturité symbolise notamment le dilemme de Jaromil, lequel est constamment tiraillé entre son désir d'autonomie et son besoin incessant d'attirer sur lui l'attention des autres. Tout au long de ce récit qui constitue en quelque sorte une biographie, ce jeune poète cherche désespérément à se libérer de l'emprise de sa mère qui le tient prisonnier et l'empêche de se réaliser pleinement. Or, éprouvant parallèlement une vive insécurité dès qu'il n'est plus soumis à aucune autorité, Jaromil ressent le besoin de voir tous ses moindres faits et gestes approuvés par les autres. Ce besoin de plaire lui vient de son enfance car, dès son plus jeune âge, sa mère, convaincue qu'il deviendra un poète talentueux, surveille chacune de ses paroles afin de trouver la preuve que son fils a bel et bien un talent inné pour le rythme. Ainsi, un jour que son grand-père oubliait de lui donner un petit pain au chocolat, Jaromil se mit en colère et prononça cette phrase : « Le grand-papa est vilain, il a volé mon petit pain<sup>20</sup>. » Devant l'amusement et les rires de sa famille, Jaromil comprit à partir de ce moment qu'il pouvait se servir du pouvoir des mots pour plaire aux autres :

Jaromil ne tarda pas à s'apercevoir que ses paroles étaient enregistrées avec une grande attention et il commença à se comporter en conséquence; s'il avait d'abord usé de la parole pour se faire comprendre, il parlait à présent pour susciter l'approbation, l'admiration ou le rire. Il se réjouissait par avance de l'effet que ses paroles allaient produire sur les autres, et comme il lui arrivait souvent de ne pas obtenir la réaction souhaitée, il essayait de dire des incongruités pour attirer l'attention sur lui<sup>21</sup>.

Ainsi, dès son tout jeune âge, Jaromil est obsédé par l'image qu'il projette. Il éprouve constamment le besoin de voir le regard des autres posé sur lui et de sentir que ceux-ci l'apprécient et partagent ses idées. Bien qu'il aspire à devenir un être mature et autonome, Jaromil finit toujours par succomber à la tentation d'adopter les idées d'autrui. Ce désir paradoxal est notamment illustré au moment où Jaromil se questionne sur son « originalité intérieure » et se demande si ses pensées lui appartiennent ou si elles sont empruntées à d'autres. Soucieux de cultiver ce qui fait son originalité et le distingue des autres, Jaromil décide alors de suivre des cours de dessin. Cette expérience s'avère toutefois extrêmement

---

<sup>20</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1987, p. 29.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.30.

déstabilisante pour le jeune poète : passionné d'art moderne, son professeur de peinture l'invite à dessiner sans réfléchir et sans se référer à un modèle. Habitué de voir chacune de ses actions validée ou condamnée par sa mère, Jaromil se sent incapable de se faire sa propre idée de ce qu'est une œuvre réussie. Incapable de créer un langage artistique singulier, il s'acharne à peindre des toiles qui ressemblent beaucoup aux œuvres surréalistes que lui présente le peintre. Bien qu'il demeure perplexe devant cet univers fantasmagique qu'il ne parvient pas à percer, Jaromil est néanmoins charmé par l'aspect subversif de l'art moderne : en lisant les livres que lui prête le peintre et en s'efforçant de créer des toiles qui lui plairont, Jaromil a la conviction de faire enfin partie d'un groupe défini :

Il était fier que le peintre lui prêtât des livres de sa bibliothèque (le peintre lui avait dit plusieurs fois qu'il ne prêtait ses livres à personne et qu'il était le seul qui eût droit à ce privilège) [...]. L'art moderne, en ce temps-là, n'était pas encore devenu le patrimoine des foules bourgeoises, et il avait encore le charme envoûtant d'une secte, ce charme si aisément compréhensible pour un enfant qui est encore à l'âge où l'on rêve du romantisme des clans et des confréries<sup>22</sup>.

Pourtant déterminé à se détacher d'un milieu familial étouffant, Jaromil réalise rapidement qu'il n'est pas facile de voler de ses propres ailes : il prend conscience que la liberté est souvent synonyme de responsabilité. C'est ainsi que, ressentant le besoin de s'identifier aux autres et de se sentir appartenir à une collectivité, il en vient à penser qu'il ne peut se sentir véritablement libre que lorsqu'il est soumis au regard et au jugement d'autrui; qu'il ne peut être authentique et fidèle à lui-même que lorsqu'il entre en contact avec les autres : « Et il se dit que l'on ne peut être totalement soi-même qu'à partir du moment où l'on est totalement parmi les autres<sup>23</sup>. » Or, en renonçant ainsi à son indépendance, Jaromil s'éloigne de plus en plus de ce qu'il convoite pourtant avec frénésie : la maturité.

Bien que nous ayons vu, dans notre premier chapitre, que les personnages de Jojo et de Jaromil voient parfois leur quête de maturité freinée par des gens qui cherchent à leur imposer une forme ne convenant pas du tout à leur personnalité, il demeure que tous deux

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.76-77.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 179.

sont parallèlement très influencés par les idées, les goûts et les désirs des gens qui les entourent. Pour Gombrowicz, il ne s'agit pas seulement de mettre en scène des personnages qui, au contact de la forme des autres, subissent une transformation; ce romancier s'efforce également de montrer que, selon la personne avec qui il se trouve, l'homme modifie son comportement. Autrement dit, Gombrowicz ne veut pas seulement mettre en lumière le fait que l'homme est façonné par les autres hommes, il s'évertue aussi à démontrer que l'individu a parfois tendance à se façonner pour les autres. Confrontés à une forme qui est en tous points différente de la leur, les sujets gombrowiczéens voient inévitablement leur équilibre intérieur bouleversé. Devant une forme qui leur est étrangère, ceux-ci réagissent différemment : alors que certains, craignant de voir leur forme s'altérer au contact des autres, ont un mouvement de repli qui se traduit par une exaltation de leur forme initiale, d'autres sont influencés, voire subjugués par la forme d'autrui. D'une part, dans *Ferdydurke*, les formes de Pimko et des Lejeune s'avèrent diamétralement opposées : tandis que Pimko prône des valeurs rétrogrades, madame Lejeune louange tout ce qui a trait à la modernité. Plutôt que d'imiter la forme de l'autre, les personnages de Pimko et de la mère Lejeune s'efforcent de garder intacts leurs valeurs et leurs idéaux en les défendant avec vigueur et obstination. C'est ainsi que lorsque Pimko se rend chez les Lejeune pour y reconduire Jojo, un étrange phénomène se produit. Le conservatisme de Pimko semble vivifié par les valeurs progressistes de la famille Lejeune et, inversement, le modernisme des Lejeune est en quelque sorte excité par la présence de ce pédant :

[...] je ne pouvais pas comprendre si c'étaient les Lejeune qui provoquaient chez lui cette attitude traditionaliste ou si, au contraire, c'était lui qui provoquait le modernisme des Lejeune, ou si finalement les deux phénomènes ne se renforçaient pas mutuellement pour des raisons de symétrie. Aujourd'hui encore je ne sais toujours pas si Pimko, pédant plutôt rigoureux, était tombé dans ce « genre » d'avant-garde parce que la Lejeune se déchaînait avec son après-guerre ou s'il avait, à l'inverse provoqué ce déchaînement en adoptant à dessein une attitude misérable et maladroite de vénérable aïeul<sup>24</sup>.

À travers les personnages de Pimko et de madame Lejeune, ce romancier montre qu'à force de vouloir préserver la forme qu'il s'est choisie, l'homme en vient à se cantonner dans une

---

<sup>24</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 194.

forme qui, parce qu'elle évolue en marge des formes existantes, devient aussi superficielle que ridicule. D'autre part, contrairement à Pimko et à madame Lejeune qui nient l'influence que les autres peuvent avoir sur eux, Jojo est quant à lui subjugué par les idées et les agissements d'autrui. Cette attirance est telle que, dès qu'il fait une nouvelle rencontre, Jojo ne peut s'empêcher de reproduire les moindres faits et gestes de cette personne. Dans *Ferdydurke*, cet incompréhensible besoin de moduler ses actions sur celle des autres est notamment illustré lorsque Jojo décide de quitter la demeure de sa tante et d'emmener avec lui sa cousine Sophie. Se retrouvant isolés du reste du monde, Jojo et Sophie développent rapidement une relation quasi fusionnelle :

Le pis est que, par esprit de réciprocité et pour compléter le système de ravissement mutuel, elle se mit à m'admirer et à m'interroger sur moi-même avec intérêt, avec intention, non qu'elle fût réellement intéressée, mais à charge de revanche, car elle savait que si elle s'intéressait à moi je m'intéresserais d'autant plus à elle. Je fus ainsi obligé de parler de moi et elle m'écouta, sa petite tête appuyée sur mon épaule, en posant de temps en temps une question pour bien montrer qu'elle écoutait. Puis à son tour, blottie contre moi, aimante, elle me rassasia de son admiration [...]<sup>25</sup>.

Livrés à eux-mêmes et n'ayant plus personne pour valider leurs agissements, Jojo et Sophie s'abandonnent complètement l'un à l'autre et en viennent à créer entre eux une nouvelle forme, laquelle aura éventuellement pour effet de les tenir prisonniers.

Tout comme Jojo qui, malgré ses intentions initiales, ne peut résister à la tentation de s'identifier à autrui, Jaromil cherche constamment des modèles auxquels se référer. Plutôt que de chercher à exprimer le fond de sa pensée et de trouver en lui-même les réponses aux questions existentielles qu'il se pose, Jaromil préfère s'appropriier les idées d'autrui et croire que celles-ci constituent des vérités. Dans *La vie est ailleurs*, ce besoin d'imiter l'autre pour se sentir exister est notamment illustré au moment où Jaromil est invité à participer à une discussion organisée par un groupe de jeunes marxistes. Captivé par ces étudiants qui débattent afin de déterminer s'il est possible de parler de progrès en art, Jaromil éprouve une incommensurable envie de se mêler à la discussion pour se sentir lié à ce petit groupe. Or,

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 397.

terrorisé à l'idée de prendre la parole pour défendre ses convictions personnelles, Jaromil a le réflexe de non seulement emprunter au peintre, lequel incarne aux yeux du jeune poète une figure d'autorité et de savoir, ses opinions, mais également sa voix :

[...] il répéta les idées qu'il entendait lors de ses visites à l'atelier. Le fait qu'il se servait d'idées qui n'étaient pas les siennes est bien moins remarquable que le fait qu'il ne les exprimait pas avec sa propre voix. Il était lui-même un peu surpris de constater que la voix qui sortait de sa bouche ressemblait à celle du peintre et que cette voix entraînait aussi ses mains qui commençaient à décrire dans l'air les gestes du peintre<sup>26</sup>.

Il ne fait aucun doute qu'en faisant siennes les idées du peintre, Jaromil a l'impression de ne pas avoir à assumer la responsabilité de ses paroles, ce qui accroît considérablement la confiance qu'il a en lui-même :

Au début, il lui était désagréable d'entendre le peintre qui parlait par sa bouche avec ses paroles et la mélodie de son discours, mais ensuite il trouva dans cet emprunt une assurance et une protection; il se dissimulait derrière ce masque comme derrière un bouclier [...]<sup>27</sup>.

Découvrant la part d'insécurité et de responsabilité qui vient avec la liberté et l'autonomie, Jaromil en vient à préférer s'approprier les idées d'autrui plutôt que de défendre ses propres convictions. Toutefois, plutôt que d'être associé à la maturité, ce désir d'être en accord avec l'autre correspond à ce que Kundera désigne comme étant l'attitude lyrique : « Le lyrisme est une ivresse et l'homme s'enivre pour se confondre plus facilement avec le monde<sup>28</sup>. » Dans *La vie est ailleurs*, le narrateur tourne constamment en dérision le comportement de Jaromil afin de montrer à quel point ce dernier s'illusionne lorsqu'il croit que c'est en se conformant aux idées de la majorité qu'il parviendra à devenir plus mature.

Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, René Girard estime que ce besoin de s'identifier à autrui s'explique par le fait que, se retrouvant privé de la transcendance,

<sup>26</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, p. 177.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.177.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 294.

l'homme moderne se sent en quelque sorte obligé de prendre la place de Dieu : dès lors, chaque individu devient juge de ses propres actions. Toutefois, parce que l'homme n'a plus le sentiment d'être relié à l'universel, sa liberté se transforme peu à peu en sentiment d'angoisse et de solitude. Bien que tous les hommes se retrouvent dans cette situation, Girard soutient que chaque individu a l'impression qu'il est le seul à vivre cette insécurité :

Tous les individus découvrent dans la solitude de leur conscience que la promesse est mensongère mais personne n'est capable d'universaliser cette expérience. La promesse reste vraie pour les Autres. Chacun se croit seul exclu de l'héritage divin et s'efforce de cacher cette malédiction<sup>29</sup>.

Afin de briser cet isolement qui le fait tant souffrir et provoque chez lui un sentiment d'impuissance, l'individu se tourne passionnément vers l'Autre : il en vient même à calquer ses désirs sur ceux d'autrui. Pour René Girard, il ne fait aucun doute qu'en renonçant ainsi à une part de son individualité, l'homme moderne se condamne lui-même. Et c'est précisément le fait de représenter cette attitude, laquelle consiste à renoncer à sa liberté individuelle pour faire sienne la vérité des autres, qui est à la base de ce que Girard nomme le « génie romanesque ». Selon lui, les romanciers modernes s'évertuent à mettre en lumière cette illusion qui fait en sorte que « le sujet ne reconnaît pas dans l'Autre le néant qui le ronge lui-même<sup>30</sup> ». C'est ainsi que, trop orgueilleux pour oser regarder en face son néant, le héros préfère imiter les désirs, les convictions et les comportements de ceux qui l'entourent. Paradoxalement, le héros réalise que cette fascination pour cet Autre s'avère perverse: c'est pourquoi après avoir tant cherché à s'identifier à un modèle, les héros s'efforcent ensuite de répudier les liens les unissant à cette personne. Dans les romans *Ferdynurke* et *La vie est ailleurs*, les personnages de Jojo et de Jaromil sont tous les deux habités par ce désir contradictoire qui consiste à vouloir à la fois s'identifier à un modèle et vivre de façon autonome. Ce phénomène est notamment illustré à travers le fait que, tout comme Jojo qui finit par s'en prendre au style moderne de la jeune lycéenne, Jaromil en vient à renier complètement le peintre. Ce faisant, ces héros cherchent tous deux à mettre un terme à une relation qui les maintient dans une position de soumission et d'infériorité. C'est donc pour

<sup>29</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961, p. 63.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 79.

reprendre possession d'eux-mêmes et, ultimement, cesser d'être immatures que Jojo et Jaromil tentent de rompre tous les liens les unissant respectivement à Zuta et au peintre. Or, ressentant un malaise existentiel dès qu'ils recouvrent leur liberté, Jojo et Jaromil ne tardent pas à chercher d'autres modèles. Tandis que Jojo qui, peu de temps après avoir quitté la famille Lejeune, part avec Mientus à la rencontre d'un valet de ferme, Jaromil cesse de glorifier l'art moderne au moment où il décide d'adhérer aux idéologies communistes.

### 3.3 Les rapports entre l'individu et le social

Bien qu'il soit possible d'établir plusieurs corrélations entre la quête de maturité de ces deux héros et leur attachement viscéral à leur propre immaturité, et le fait que ces deux héros soient partagés entre leur volonté d'affirmer leur individualité et leur besoin de s'identifier aux autres, il demeure que ces deux romanciers conçoivent différemment les rapports existant entre l'individu et la société. Alors que Gombrowicz prétend que l'individu est toujours soumis à l'interhumain, c'est-à-dire aux formes qui se créent entre les hommes, et estime que c'est une absurdité de penser qu'un homme puisse se dissocier complètement du social, Kundera postule que, s'il veut parvenir à poser un regard lucide et éclairé sur le monde, l'homme doit chercher à rompre avec sa communauté d'origine.

Bien que, dans *Ferdydurke*, Gombrowicz « milite pour le droit de chaque individu de se forger librement sa propre *gueule*<sup>31</sup> » – il tente ainsi de dénoncer ce qu'il nomme la « cuculisation » –, ce dernier considère néanmoins que l'homme n'est jamais totalement libre. Il estime en effet que, parce que chaque individu est nécessairement en étroite relation avec d'autres hommes, celui-ci ne peut être totalement lui-même. Vu sous cet angle, le sujet gombrowizéen n'est donc jamais authentique puisque chacune de ses pensées s'avère être le produit de la collision entre son moi et le monde extérieur : « Être homme signifie ne jamais être soi-même », car la forme dans laquelle nous nous manifestons se façonne entre d'autres

---

<sup>31</sup> Pawel Zdziechowski, « Un roc immuable », In *Gombrowicz*, Paris, Éditions de L'Herne, coll. « Les Cahiers de L'Herne », 1967, p. 92.

hommes et nous, elle nous est imposée<sup>32</sup>...» En choisissant de représenter des personnages dont l'identité est versatile, Gombrowicz a cherché à déconstruire l'idée selon laquelle l'homme peut vivre indépendamment d'autrui; il a voulu montrer que l'individu ne peut échapper à l'interhumain, car celui-ci « constitue pour le sujet le *seul lieu possible de son élaboration* »<sup>33</sup>. Dans *Ferdydurke*, cette incapacité du sujet à rompre tous les liens l'unissant aux autres est exprimée au moment où, étant enfin parvenu à se libérer de l'ascendant que Zuta exerce sur lui, Jojo se sent soudainement démuné, voire dépouillé. Bien que cette rupture lui apparaisse d'emblée comme une délivrance, elle s'avère rapidement génératrice d'un certain malaise. C'est ainsi que quittant définitivement Pimko et la famille Lejeune, Jojo a l'étrange impression d'avoir perdu quelque chose :

Léger, je m'éloignais. Secouer doucement, tout doucement la poussière de ses chaussures et s'éloigner sans rien laisser derrière soi, non, pas s'éloigner ni s'en aller, aller tout simplement... [...] Non, il n'y avait plus rien, ni jeune ni vieux, ni moderne ni ancien, ni élève ni garçon, ni mûr ni vert, j'étais neutre, je n'étais plus rien du tout<sup>34</sup> ...

Même s'il est enthousiasmé par le fait de ne plus être déterminé par des forces extérieures, Jojo a néanmoins le sentiment d'être dépossédé d'une partie de lui-même. Ce malaise ne dure toutefois qu'un bref instant car, en quittant les Lejeune, Jojo est poursuivi par Mientus, lequel essaie de le convaincre de partir à la recherche d'un valet de ferme avec qui ils pourront fraterniser. Ainsi, cet exemple illustre bien le fait que Gombrowicz croit qu'il est utopique de penser qu'un individu puisse parvenir à se créer une forme qui lui serait propre et qui serait perméable aux formes gravitant autour de lui. À l'instar de René Girard qui postule que, pour vaincre son orgueil, le sujet doit reconnaître qu'il « a toujours copié les Autres afin de paraître original à leurs yeux comme à ses propres yeux<sup>35</sup> », Gombrowicz considère que, pour devenir mature, l'homme doit d'abord accepter sa condition, laquelle consiste à vivre en étroite relation avec autrui, et ensuite chercher à se forger une forme qui exprimerait le mieux ses désirs les plus profonds.

---

<sup>32</sup> Witold Gombrowicz, *Journal*. T.2 (1959-1969), Trad. du polonais par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1995, p. 179.

<sup>33</sup> Dominique Garand. *op.cit.*, p. 59.

<sup>34</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 271.

<sup>35</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 44.

Contrairement à Gombrowicz, Kundera postule que, s'il aspire à devenir mature – autrement dit, s'il veut parvenir à se distancier des idées préconçues, lesquelles rallient souvent un grand nombre de personnes –, l'individu doit nécessairement s'efforcer de couper les liens l'unissant à sa communauté. Dans cette perspective, il est clair que, dans *La vie est ailleurs*, le personnage de Jaromil ne parvient pas à devenir mature : bien qu'il tente à plusieurs reprises de briser les liens de dépendance l'unissant d'abord à sa mère, puis au peintre et à la rousse, il demeure que ce jeune poète est incapable de vivre loin du regard des autres hommes. C'est d'ailleurs pour susciter l'admiration d'un grand nombre de gens que Jaromil entreprend de tourner le dos à son univers poétique pour écrire de la poésie révolutionnaire<sup>36</sup>. Cette attitude, qui consiste à renoncer à son individualité pour se conformer à de grands idéaux, est l'une des caractéristiques premières de ce que Kundera nomme le lyrisme et elle est présente dans toute son œuvre romanesque. Que ce soit Bettina qui, dans *L'Immortalité*, expose ses convictions romantiques; Franz, personnage de *L'insoutenable légèreté de l'être*, qui participe à une « grande marche » et se laisse aveugler par le kitsch totalitaire ou encore Ludvik qui, dans *La plaisanterie*, fait partie de ceux qui après la Deuxième Guerre mondiale ont cherché à imposer le règne de la raison dans l'histoire, l'œuvre de Kundera regorge de personnages qui tentent de faire leur entrée dans le monde en s'armant d'idées préconçues et de fausses croyances qui sont entérinées par la majorité. Or, à ces protagonistes immatures qui constituent ce que François Ricard nomme une « figure »<sup>37</sup>, ce romancier juxtapose une autre « figure » radicalement opposée, celle du banni. Contrairement aux personnages de Jaromil, Bettina, Franz, Ludvik et Fleischmann, ceux de Sabina (*L'insoutenable légèreté de l'être*), de Tamina (*Le livre du rire et de l'oubli*) et de Jakub (*La Valse aux adieux*) ont été chassés de leur chez-soi ou ostracisés. De ce fait, coupés de leur communauté d'origine, ils se retrouvent sans appartenance et n'ont d'autres choix que de se rabattre sur leur vie privée. Parce qu'ils ont renoncé à l'idée de faire partie d'une collectivité, ils deviennent en quelque sorte des héros anti-lyriques. Dans *La vie est ailleurs*,

---

<sup>36</sup> « La révolution a évidemment en vue une autre poésie que celle qu'écrivait autrefois Jaromil; il observait alors avec ivresse les paisibles aventures et les belles excentricités de son moi; mais maintenant, il avait vidé son âme comme un hangar pour faire place aux bruyantes fanfares du monde; il avait troqué la beauté de singularités qu'il était seul à comprendre pour la beauté de généralités compréhensibles de tous. » (Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, p. 294.).

<sup>37</sup> Selon François Ricard, une « figure » est constituée de plusieurs personnages qui, bien qu'ils aient chacun une identité singulière, un nom et une histoire propre, possèdent certains traits communs (François Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès*, Paris, Gallimard, 2003, p. 75.).

le quadragénaire incarne parfaitement cette figure du banni car, accusé après la guerre d'avoir noué des liens trop étroits avec l'Angleterre capitaliste, il est proscrit de l'armée socialiste de son pays. Suite à ce bannissement, « il s'était retrouvé dans un atelier d'usine, le dos tourné à l'Histoire et à ses représentations dramatiques, le dos tourné à son propre destin, tout occupé de soi-même, de ses divertissements privés et de ses livres<sup>38</sup> ». À l'instar d'Agnès qui, dès les premières pages de *L'Immortalité*, est présentée comme l'incarnation de la « non-solidarité avec le genre humain<sup>39</sup> », le quadragénaire constitue le héros anti-lyrique par excellence, car ce dernier choisit délibérément de « ne plus affronter le monde, d'abandonner le combat et de disparaître<sup>40</sup> ». Ainsi, contrairement aux personnages immatures qui ressentent constamment le besoin de voir leurs idées et leurs gestes approuvés par le plus grand nombre de gens possible et, par conséquent, développent une vision du monde conforme aux idées établies, les personnages matures ont le sentiment que, pour poser un regard lucide et personnel sur le monde, ils doivent en quelque sorte renoncer à la vie sociale et à ses contraintes.

### 3.4 L'anti-roman de formation

Que ce soit en raison de leur structure narrative, des thèmes qu'ils abordent ou du type de personnages qu'ils mettent en scène, il est possible d'établir certaines corrélations entre les romans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs* et le roman de formation. Apparu en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle, le roman de formation – appelé aussi *bildungsroman* – met en scène la quête de sens et d'identité d'un individu : l'idée centrale du roman de formation est en effet de former et d'éduquer l'homme au contact de la réalité. Et comme le souligne Florence Bancaud-Maënen, cette volonté d'amener l'homme à poser un regard plus éclairé sur le monde correspond tout à fait à l'esprit des Lumières :

---

<sup>38</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, p. 418.

<sup>39</sup> François Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès*, Paris, Gallimard, 2003, p. 21.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 24.

[...] en engageant tout individu à connaître tous les domaines de la réalité et à ne se fier qu'à sa raison, les Lumières inaugurent non seulement une véritable « crise de la conscience européenne », mais aussi l'essor d'un homme nouveau, exerçant ses facultés naturelles et remettant en cause tous les préjugés, superstitions et fanatismes liés aux systèmes de croyances ainsi que la hiérarchie des pouvoirs traditionnels<sup>41</sup>.

C'est ainsi qu'ayant pour objectif premier d'amener les hommes à développer une conscience accrue du monde afin que ceux-ci puissent ultimement espérer vivre en harmonie avec le monde qui les entoure, le roman de formation raconte généralement le passage de l'adolescence à l'âge adulte. Souvent conçu comme une biographie, le roman de formation évoque les différentes étapes du développement du héros : « Le récit s'ouvre sur l'entrée du protagoniste dans le monde, puis il évoque les événements marquants de son apprentissage de la vie, ponctués d'erreurs, de désillusions et de révélations [...]»<sup>42</sup>. » À mesure que le personnage chemine, il perd peu à peu ses illusions, ce qui l'amène à devenir de plus en plus mature. Vu sous cet angle, il est possible d'affirmer que, parce qu'ils mettent tous deux en scène des héros en quête d'identité qui aspirent à devenir matures, *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs* s'apparentent au roman de formation. Ces romans évoquent en effet le parcours tortueux de deux personnages qui peinent à se tailler une place dans le monde. Or, contrairement aux romans de formation qui s'achèvent traditionnellement au moment où, « devenu adulte et parvenu à la connaissance de lui-même et de sa place dans le monde, [le héros] peut vivre en adulte dans une société d'adultes<sup>43</sup> », Jojo et Jaromil ne parviennent pas à s'affranchir totalement de leur immaturité : non seulement ces derniers éprouvent-ils de la difficulté à cerner le monde tel qu'il se présente réellement, mais ils ne réussissent pas à vivre en parfaite symbiose avec le monde extérieur<sup>44</sup>. Ainsi, parce que les romans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs* se terminent par un constat d'échec, nous essayerons de démontrer qu'ils constituent une sorte d'anti-roman de formation.

---

<sup>41</sup> Florence Bancaud-Maënen, *Le roman de formation au XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1998, p. 10.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>44</sup> Puisque l'immaturité est, chez Gombrowicz, généralisée, le « monde adulte » n'est désormais qu'une fiction.

Créé initialement dans le but d'humaniser la société, le roman de formation vise non seulement à amener l'homme à développer une conscience individuelle, mais il a également comme objectif d'encourager ce dernier à se conformer aux normes éthiques et morales établies par la société dans laquelle il vit. À cet effet, Florence Bancaud-Maënen affirme :

La formation, au Siècle des Lumières, est non seulement une nécessité vitale, mais aussi un devoir éthique, puisqu'elle est liée à l'exigence d'autonomie, de dignité, d'harmonie et d'accomplissement de l'humanité du sujet : elle lui permet de tourner vers l'extérieur son énergie intérieure et de rejoindre une forme de totalité et d'harmonie avec lui-même et avec autrui<sup>45</sup>.

Autrement dit, le roman de formation invite l'homme à revendiquer sa liberté individuelle, sans pour autant remettre en question les normes et les conventions sociales. Considérant d'emblée ces dernières comme étant contraignantes, les héros des romans de formation apprennent progressivement à en déchiffrer les codes et, ultimement, à se les approprier. C'est ainsi qu'ils parviennent peu à peu à résorber le conflit existant entre leurs valeurs et celles adoptées par la société. Dans cette perspective, il est possible de considérer les romans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs* comme des anti-romans de formation, car ceux-ci mettent en scène des héros qui non seulement ne parviennent pas à revendiquer leur individualité, mais finissent également par se sentir définitivement exclus de leur communauté. Nous avons vu précédemment que, plutôt que d'affirmer leur singularité, Jojo et Jaromil succombent à la tentation de calquer leurs opinions et leurs désirs sur ceux d'autrui. En plus de prouver leur insécurité et leur incapacité à s'exprimer pleinement, ce besoin de s'identifier aux autres révèle leur méfiance à l'égard du monde extérieur qu'ils ne perçoivent plus comme un foyer, mais bien comme une prison. Face à la complexification du monde, à l'éclatement des valeurs et à la perte de sens qui en résulte, les sujets gombrowiczéen et kundérien perdent définitivement toute « capacité à agir dans le monde et à trouver une quelconque forme d'harmonie et de bonheur<sup>46</sup> ». Bien que Jojo et Jaromil cherchent désespérément à atteindre un sentiment de plénitude, il demeure qu'en s'appropriant les idées et les agissements

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.111.

d'autrui et en niant ainsi leur individualité, ils se raccrochent à l'utopie d'un bien-être de plus en plus improbable.

En plus de reposer sur l'espoir de voir émerger un homme nouveau, lequel vivrait en conformité avec les normes établies par sa communauté, le mouvement des Lumières est fondé sur l'empirisme : on croit en effet que c'est par la raison et l'expérience que l'homme parvient à avoir une meilleure connaissance du monde qui l'entoure. Le roman de formation n'échappe pas à cet idéal puisque l'un de ses objectifs premiers consiste justement à faire en sorte que l'homme parvienne à se départir de ses préjugés. Pour ce faire, ce type de roman met généralement en scène de jeunes héros naïfs et idéalistes qui, au gré des rencontres qu'ils font et des différentes expériences qu'ils vivent, vont peu à peu être amenés à « découvrir la face cachée des apparences<sup>47</sup> ». Vu sous cet angle, il est possible de penser que, parce qu'il met en scène les nombreux progrès du héros et se termine généralement avec l'accession à la maturité de ce dernier, le roman de formation propose une vision plutôt optimiste. Toutefois, comme le fait remarquer Florence Bancaud-Maënen, le roman de formation – lequel n'a cessé d'évoluer – s'est développé au fil du temps avec toujours plus d'ironie et de pessimisme. À cet effet, les romans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs* correspondent tout à fait à ce qu'elle nomme « le roman de la désillusion » car, contrairement aux romans de formation du XVIII<sup>e</sup> siècle, les personnages de Jojo et de Jaromil ne parviennent pas à se départir totalement ni de leurs illusions ni de leur immaturité.

En ce qui a trait au roman *Ferdydurke*, les personnages poursuivent tous un idéal qu'ils s'obstinent à vouloir défendre, ce qui finit par les empêcher de poser un regard lucide et éclairé sur le monde – celui-ci étant infiniment plus complexe que ce qu'ils perçoivent. Cette impression de distanciation par rapport au réel est exprimée par le personnage-narrateur au moment où ce dernier assiste au duel opposant Siphon et Mientus. Alors que Mientus entreprend de pervertir l'innocence de Siphon, chacun de ces deux protagonistes exalte un idéal qui, parce qu'il propose une vision extrêmement étroite et réductrice, lui fait perdre tout contact avec la vie réelle :

---

<sup>47</sup> Charles Ammirati, *Le roman d'apprentissage*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 3.

À l'instant précis où il prononçait ces mots, où il leur disait de commencer, la réalité déborda de ses limites, l'irréalité se transforma en cauchemar, les événements sortis de l'invraisemblance devinrent un véritable rêve – et moi je restais là, au beau milieu, comme une mouche dans une toile d'araignée, incapable de bouger<sup>48</sup>.

Ainsi, tout au long du récit, le personnage-narrateur est témoin de l'affrontement entre diverses formes opposées qui exercent une influence considérable sur lui et qui finissent par l'aliéner. C'est ainsi qu'au lieu de s'achever au moment où il renonce à adopter une « gueule » et, par conséquent, accède à une meilleure connaissance du monde, le récit se termine lorsque, convaincu que cela constitue la seule solution lui permettant enfin de devenir plus mature et viril, Jojo décide d'enlever sa cousine Sophie. Non seulement prend-il rapidement conscience qu'il se retrouve de nouveau assujéti à une forme qui lui est étrangère, mais il réalise également qu'il est utopique de penser pouvoir se débarrasser définitivement de ce qu'il nomme la « gueule » et le « cucul » : « Car il n'y a d'autre refuge contre la gueule que dans une autre gueule, et l'on ne peut se protéger de l'homme que par l'entremise d'un autre homme. Mais contre le cucul, il n'y a pas de refuge<sup>49</sup>. » Ainsi, en ce qui concerne *Ferdydurke*, il nous apparaît juste de parler d'anti-roman de formation, car les personnages voient constamment leur individualité « déformée » au contact de toutes sortes d'idéaux, de fausses croyances et d'idées établies qui naissent entre les hommes. Incapable de s'affranchir de ces formes qui gravitent autour de lui et le déforment, le personnage-narrateur réalise, à la fin du roman, que l'immaturité et le cucul font partie de la condition humaine et qu'il ne sert à rien de lutter contre ceux-ci.

Parallèlement, le roman *La vie est ailleurs* peut lui aussi être considéré comme un « roman de la désillusion » car, contrairement aux romans de formation, lesquels mettent en scène des héros qui découvrent peu à peu l'écart existant entre leurs rêves et la réalité, le personnage de Jaromil ne parvient pas à se départir de ses illusions. Bien que, tout au long de ce récit, ce jeune poète ait l'impression de s'approcher de plus en plus de ce qu'il croit être la maturité, il demeure que ce dernier s'illusionne complètement. Aveuglé par son désir de puissance et de reconnaissance, Jaromil est convaincu qu'en adhérant aux idéologies

---

<sup>48</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 93.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 401.

socialistes et en troquant sa poésie lyrique contre les slogans du Parti, il s'engage sur la bonne voie, celle devant mener à la maturité, à la vie réelle. C'est ainsi que plus il se laisse porter par les idéaux révolutionnaires, plus il en vient à renoncer à ses convictions et à nier la complexité de la vie. Grisé par l'enthousiasme que suscitent les discours révolutionnaires, Jaromil finit par croire que le socialisme constitue la Vérité :

Jaromil se leva à son tour; il avait un voile noir devant les yeux et la foule derrière lui; il disait que seule la révolution est moderne, mais que l'érotisme décadent et les images poétiques incompréhensibles ne sont qu'une vieillerie poétique et qu'une chose étrangère au peuple<sup>50</sup>.

En défendant ainsi des idées qui vont à l'encontre de la conception qu'il avait jusqu'alors de l'art moderne, Jaromil est vraisemblablement obnubilé par un idéal révolutionnaire, lequel semble lui avoir fait perdre tout esprit critique. Pour Milan Kundera, il s'agit en effet de mettre en lumière le fait que, parce qu'elle propose de bâtir un monde radicalement nouveau et exige une foi inconditionnelle, la révolution constitue tout le contraire d'une accession à la maturité. Ainsi, que ce soit parce qu'il se laisse séduire par le lyrisme révolutionnaire, parce qu'il croit que la dénonciation de la rousse le rendra plus viril ou parce qu'il a l'impression que Xavier est son alter-ego, on constate que Jaromil ne cesse de s'illusionner : plus il croit atteindre une certaine maturité, plus il s'en éloigne. À force de prendre son point de vue pour la Vérité, il devient de plus en plus difficile pour Jaromil de distinguer ce qui est vrai de ce qui est faux; ce qui est réel de ce qui est imaginaire. C'est ainsi qu'ignorant que le Parti arrête et torture des dizaines de milliers de gens, Jaromil décide de dénoncer la rousse, laquelle lui avait fait croire que son frère s'apprêtait à fuir le pays. Convaincu d'avoir pris la bonne décision et d'avoir enfin accompli « un acte réel », Jaromil ressent alors un sentiment d'exaltation : plus que jamais, il a l'impression de s'être acquitté d'un devoir et, par conséquent, d'être parvenu à la maturité. Malgré l'opacité et la relativité du monde dans lequel il vit, le personnage de Jaromil s'autorise des certitudes qui s'avèreront, à la fin du roman, totalement fausses. Une fois lancés, l'illusion et le mensonge peuvent difficilement être rattrapés : « C'est la grande leçon qui frappe les personnages du recueil et qui montre

---

<sup>50</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, p. 264.

comment la vérité finit par ne plus être établie une fois que le mensonge a pris consistance et s'impose à tous comme étant la réalité<sup>51</sup>. » Ce n'est donc qu'à la toute fin de ce roman que le personnage de Jaromil, qui jusque-là était aveuglé par ses illusions, réalise à quel point il est dans l'erreur la plus totale. Cette désillusion survient au moment où, croyant voir Xavier et la cinéaste faire l'amour, Jaromil réalise qu'il est loin de ressembler à ce personnage mature et indépendant qu'il a lui-même inventé. Il prend alors conscience que, contrairement à Xavier, il est prisonnier de sa propre immaturité. Comme le souligne François Ricard, la fin de *La vie est ailleurs* agit comme une sorte « d'anticonclusion », car celle-ci ne met pas en scène l'élévation du sujet vers la vérité ; elle représente plutôt la chute du poète révolutionnaire, lequel assiste à l'effondrement de ses illusions lyriques.

Contrairement aux romans de formation qui reposent sur une vision plutôt optimiste de la condition humaine et du monde, les romans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs* sont empreints d'un scepticisme qui est si radical qu'il se répercute même dans l'écriture. À l'instar de l'œuvre de Gombrowicz, celle de Kundera fait du « désenchantement non plus l'aboutissement ou la « conclusion » de l'existence du héros, mais bien le climat à la fois moral et esthétique dans lequel elle baigne tout entière<sup>52</sup> ». Parce qu'ils mettent en scène des personnages qui, malgré leur profond besoin de vérité, finissent toujours par retomber dans l'incertitude et le doute, ces récits reposent sur un constat d'échec. En représentant des personnages qui se trompent sans cesse et qui sont aveuglés par leurs illusions, Gombrowicz et Kundera cherchent vraisemblablement à montrer au lecteur la vanité de sa propre quête de vérité : parce que le récit se termine au moment où le héros découvre que tout ce qu'il croyait être vrai n'est que mensonges et illusions, le lecteur est, lui aussi, contraint à remettre en cause ce qu'il considérait jusque-là être la vérité. En rejoignant ainsi le personnage dans son incertitude, le lecteur devient « conscient de l'adhésion trop rapide qu'il a nourrie et apprend à se méfier des apparences trompeuses en suspendant prudemment son jugement<sup>53</sup> ». Ainsi, que ce soit parce les héros voient leurs certitudes s'effondrer ou parce que le lecteur doit constamment faire appel à son esprit critique, il est possible de considérer que, dans les

---

<sup>51</sup> Jocelyn Maixent, *Le XVIII<sup>e</sup> siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 253.

<sup>52</sup> François Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès*, p. 28.

<sup>53</sup> Jocelyn Maixent, *op. cit.*, p. 259.

romans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs*, la seule vérité énoncée est celle qui conduit à constater le caractère toujours relatif, incertain et dérisoire de la vie.

## CHAPITRE IV

### LES OPPOSITIONS IMMATURITÉ/MATURITÉ ET JEUNESSE/VIEILLESSE

En plus de faire référence à l'attitude de l'homme vis-à-vis le monde extérieur, de témoigner de la conception que Gombrowicz et Kundera ont de l'écriture romanesque et d'évoquer la relation existant entre un individu et sa collectivité, la dialectique immaturité/maturité est, dans les romans *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs*, enrichie de l'opposition jeunesse/vieillesse. Synonyme d'inachèvement, la notion d'immaturité commune à Gombrowicz et Kundera est porteuse d'une valeur biologique lorsqu'elle désigne l'inexpérience et l'inaccomplissement inhérents à la jeunesse. Parce que l'homme est, durant sa jeunesse, un être fondamentalement inachevé n'ayant qu'une connaissance partielle du monde qui l'entoure, l'immaturité est représentée par ces deux romanciers comme une phase transitoire durant laquelle, influencé par son milieu, l'individu se construit progressivement une identité. Dans cette perspective, l'immaturité s'oppose donc à la maturité du monde adulte, lequel est, en apparence du moins, constitué d'êtres accomplis. Bien que, dans leurs romans, Gombrowicz et Kundera mettent tous deux en scène cette opposition entre l'univers des jeunes et celui des vieux, nous verrons qu'ils accordent une valeur différente à la notion d'immaturité. Tandis que Gombrowicz estime que, bien que généralement synonyme d'insuffisance, la jeunesse immature symbolise également la beauté, la vitalité et la spontanéité, Kundera la condamne avec véhémence.

#### 4.1 La dialectique jeunesse/vieillesse

Bien que le personnage de Jojo ne soit plus très jeune – au moment où débute le récit, il vient tout juste de « franchir le Rubicon de la trentaine<sup>1</sup> » –, il demeure qu'en son for intérieur, celui-ci ne se sent pas du tout appartenir au monde des adultes. Contrairement aux gens de son âge qui sont déjà mariés et occupent une position bien précise dans la sphère sociale, Jojo a un « caractère indéfini<sup>2</sup> ». C'est ainsi que, réalisant que malgré son âge relativement avancé il demeure un jeune « blanc-bec » immature, Jojo décide de quitter le monde de l'enfance afin de faire son entrée dans le monde des hommes mûrs :

Quand eurent percé mes dernières dents, les dents de sagesse, il fallut réfléchir. L'évolution était accomplie, le moment était venu de l'inévitable meurtre, l'homme fait devait tuer le garçon inconsolable, puis s'envoler comme un papillon en abandonnant la chrysalide. Quittant les brumes, le chaos, les troubles effusions, les tourbillons, les courants, les tumultes, les roseaux et les croisements de grenouilles, je devais revêtir des formes claires, stylisées, me peigner, m'arranger, entrer dans la vie sociale des adultes et discuter avec eux<sup>3</sup>.

Les mots « chaos », « tourbillons » et « tumultes », parce qu'ils évoquent la confusion et le désordre, montrent que l'immaturité constitue un passage transitoire par lequel l'homme doit passer pour ensuite aspirer à la stabilité et à l'équilibre que confère l'âge adulte. Cette idée est d'ailleurs accentuée par le fait que Jojo emploie aussi des expressions synonymes d'inaccomplissement pour évoquer sa propre immaturité : il est notamment question de cette « verdure enfantine », ces « bourgeons », ces « germes » et ces « buissons verts ». Parce qu'elles font toutes référence à ce qui est juvénile, inachevé et imparfait, ces expressions sont révélatrices du statut d'infériorité que Gombrowicz attribue à la jeunesse :

---

<sup>1</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Trad. du polonais par Georges Sédir, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1995, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 10.

À cette vérité que « la jeunesse, c'est l'infériorité », j'ai cédé très tôt, et d'un seul coup, comme à quelque chose d'indubitable. Oui, être jeune signifiait être plus faible, inférieur, insuffisant, immature... être, donc, au-dessous du niveau de toute valeur... et (attention!) au dessous même de soi-même (dans l'avenir!). L'être jeune doit donc être soumis à l'Adulte, et le règne de l'Adulte sur le Jeune est juste<sup>4</sup>.

Du point de vue biologique, Gombrowicz estime que l'humanité se divise en deux groupes : les jeunes et les vieux. Selon lui, ces deux entités se retrouvent dans une situation complètement opposée puisque, contrairement au jeune qui n'est qu'incertitude et fragilité, l'homme d'âge mûr a, pour sa part, une identité beaucoup plus affirmée, ce qui lui assure un certain pouvoir sur le jeune.

Bien que Gombrowicz considère que la jeunesse et la vieillesse constituent deux formes opposées de l'existence humaine, ce romancier estime néanmoins qu'elles s'attirent mutuellement. Selon lui, l'homme oscille constamment entre deux pôles car, en dépit du fait qu'il cherche à se perfectionner et aspire à la plénitude, l'homme convoite secrètement cette imperfection inhérente à la jeunesse. D'une part, Gombrowicz soutient que, parce qu'il est conscient du statut inférieur que lui confère son âge, le jeune désire devenir plus mature : « Il [le jeune] veut être mûr, adulte; pour cela il a besoin de l'homme mûr comme professeur, comme maître<sup>5</sup>. » Paradoxalement, même s'il sait qu'il devra tôt ou tard quitter « cet univers inachevé d'hommes inaccomplis<sup>6</sup> », le jeune espère tout de même ne pas devenir adulte trop rapidement : il pressent en effet que, malgré qu'elle soit associée à l'inexpérience et à l'insuffisance, sa jeunesse lui confère un certain pouvoir sur l'adulte. Dans *Ferdydurke*, le personnage de Zuta constitue sans aucun doute le meilleur exemple pour illustrer notre propos car, grâce à sa spontanéité et à son cynisme, cette jeune lycéenne symbolise la capacité qu'a la jeunesse à établir un ordre nouveau, personnel. Parallèlement à Pimko qui est décrit comme un « pédant désuet », un « vieillard blasé » et un être « artificiel » et « conformiste », Zuta est quant à elle dépeinte comme une jeune fille « libre », « naturelle », « sincère » et « effrontée ». Par cet exemple, il s'agit de montrer que, chez Gombrowicz, l'infériorité associée à la jeunesse est investie d'une valeur positive dès lors qu'elle est

<sup>4</sup> Witold Gombrowicz, *Testament · entretiens avec Dominique de Roux*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, p. 137-138.

<sup>5</sup> Witold Gombrowicz, *Structuralisme, jeunesse, Dante*, Paris, Éditions de l'Herne, 1995, p. 37.

<sup>6</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 17.

décrite comme une force capable de se distancier des formes rigides établies par les adultes<sup>7</sup>. D'autre part, Gombrowicz postule que, tout comme le jeune qui est tiraillé entre son désir de maturité et sa fascination pour l'immaturité, l'homme d'âge mûr a deux idéaux : la divinité et la jeunesse.

Il veut être parfait, immortel, tout-puissant, il veut être Dieu. Et il veut être florissant, frais et rose, et toujours rester dans la phase ascendante de la vie – il veut être jeune! Il aspire à la perfection, mais il en a peur, car il sait qu'elle est la mort. Il refuse l'imperfection, mais elle l'attire, car elle est la vie et la beauté<sup>8</sup>.

Bien que le vieux cherche à dominer le jeune en ayant une certaine autorité sur lui, il est paradoxalement fasciné par la spontanéité et l'absence de responsabilité caractérisant la jeunesse. Contrairement au jeune qui sait qu'il deviendra inévitablement un adulte, l'homme d'âge mûr sait bien qu'il lui est impossible de redevenir un jeune homme. Parfaitement conscient de son déclin, le vieux est attiré par la jeunesse car, grâce à son naturel et à son énergie créatrice, celle-ci lui donne l'impression de renouer avec la vie. Dans *Ferdydurke*, ce désir mystérieux qui pousse les hommes d'âge mûr à se tourner vers ce qui est imparfait et inférieur et qui, par le fait même, entrave leur quête d'Absolu est notamment représenté à travers l'émerveillement de Pimko devant les charmes de la lycéenne. Bien qu'il s'efforce de se montrer outré par l'impudence de Zuta et cherche à imposer son autorité, ce « vieux pédant » est viscéralement séduit par « le cynisme, la hardiesse, la corruption de la diabolique moderne<sup>9</sup> ». Ressentant le besoin d'attirer à tout prix l'attention de la jeune lycéenne, Pimko est même prêt à s'humilier. En acceptant de chanter pour elle, il perd toute la puissance et l'autorité qu'il avait jusque-là :

Donc, finalement, il chantait? Elle avait obligé ce vieillard à chanter! Était-ce bien le menaçant, le puissant, l'invulnérable Pimko, ce vieillard abandonné sur un canapé et contraint de chanter pour une lycéenne? [...] Il était tout à fait changé, vieilli, amolli, il avait un air malheureux et maladroit, il faisait pitié<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Dans ses entretiens avec Dominique de Roux, Gombrowicz affirme : « La conviction intime que l'imparfait est supérieur au parfait (puisqu'il est plus créateur) figurait parmi les intuitions primordiales de *Ferdydurke*. » (Witold Gombrowicz, *Testament : entretiens avec Dominique de Roux*, p. 55.)

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>9</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 238.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 156-157.

Pour Gombrowicz, il s'agit de mettre en lumière le fait que, bien qu'en public il s'efforce de paraître responsable, sérieux et autoritaire, le vieux se sent opprimé par cette maturité. C'est pour cette raison qu'il est secrètement attiré par l'insouciance et la légèreté émanant de la jeunesse immature.

Outre Pimko qui tente désespérément de plaire à Zuta, l'intérêt que la vieillesse accorde à la jeunesse est illustré à travers les lettres que Jojo découvre dans le tiroir de la lycéenne. Écrites par des hommes d'âge mûr qui exercent un métier respectable – parmi ces hommes, il y a « des juges, avocats et procureurs, des pharmaciens, des commerçants, des notables urbains ou ruraux, des docteurs [...] »<sup>11</sup> –, ces lettres confidentielles exaltent la jeunesse de Zuta et mettent en valeur la « nature de garçon moderne<sup>12</sup> » du destinataire. Ainsi, en mettant en scène des hommes qui, malgré leur âge avancé et leur position sociale élevée, sont subjugués par la vigueur et la beauté inhérente à la jeunesse<sup>13</sup>, Gombrowicz bouleverse l'ordre établi. Dans *Ferdydurke*, il suggère en effet que ce n'est pas uniquement l'inférieur qui est soumis au supérieur, mais également le contraire :

N'est-il pas exact que tout être mûr, supérieur, âgé, se trouve de mille façons dépendre d'individus arrêtés à un stade inférieur d'évolution? Et cette dépendance nous atteint au plus profond, à tel point qu'on pourrait dire : « Le plus vieux est façonné par le plus jeune. » [...] Ne sommes-nous pas tragiquement épris de la jeunesse? Ne devons-nous pas à tout moment rechercher les faveurs de personnes inférieures, nous accommoder à elles, nous soumettre à leur pouvoir ou à leur charme – et cette violence exercée sur nous par des gens inférieurs et ignorants n'est-elle pas la plus féconde<sup>14</sup>?

À l'instar de Gombrowicz, Kundera confère aussi à la dialectique immaturité/maturité un caractère biologique. Dans *La vie est ailleurs*, l'immaturité de Jaromil est étroitement liée à son jeune âge : puisque Jaromil a un an de moins que les étudiants de sa classe, il paraît plus jeune qu'eux. Cette différence d'âge est par ailleurs accentuée par les traits délicats de

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 230-231.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>13</sup> Ce passage démontre que, chez Gombrowicz, la jeunesse a aussi un caractère érotique. En plus d'être attirés par la beauté inhérente à la jeunesse, ces hommes sont séduits par la vitalité, la légèreté et l'insouciance de la jeune lycéenne.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 122.

son visage et ses cheveux blonds qui accroissent l'aspect enfantin de sa physionomie. C'est d'ailleurs pour masquer cette honteuse puérité et, par conséquent, pour se donner un air viril que le jeune poète s'efforce de modifier sa coiffure :

[...] il tentait de se relever les cheveux au-dessus du front pour donner l'impression d'une broussaille épaisse et sauvage; mais hélas, ses cheveux que maman chérissait plus que tout, au point d'en conserver une mèche dans un médaillon, étaient ce qu'il pouvait imaginer de pire : jaunes comme le duvet des poussins nouveau-nés et fins comme les graines de pissenlits; il était impossible de leur donner une forme [...]<sup>15</sup>.

Tout comme l'immatunité gombrowiczéenne, celle de Kundera est évoquée à l'aide de termes qui rappellent ce qui est informe et juvénile. Il n'y a toutefois pas que sur le plan physique que l'immatunité de Jaromil est perceptible : elle se manifeste aussi à travers son inexpérience vis-à-vis les aléas de la vie. Cette méconnaissance du monde est généralement associée, dans l'œuvre de Kundera, à la jeunesse : « Depuis longtemps, la jeunesse est pour moi l'âge lyrique, c'est-à-dire l'âge où l'individu, concentré presque exclusivement sur lui-même, est incapable de voir, de comprendre, de juger lucidement le monde autour de lui<sup>16</sup>. » Cette attitude correspond tout à fait à celle de Jaromil car, complètement absorbé par sa poésie, il entretient peu de liens avec le monde extérieur. Contrairement aux personnages du peintre et du policier, lesquels incarnent à ses yeux un modèle de virilité, Jaromil prend conscience qu'il n'exerce aucun métier, n'a encore jamais eu de relations sexuelles et vit toujours chez sa mère. C'est donc au contact de ces deux personnages, lesquels cumulent diverses expériences, que Jaromil réalise progressivement que son immatunité provient notamment de la piètre connaissance qu'il a de la vie. Tandis que la maturité kundérienne est associée à l'expérience, l'immatunité désigne ce qui reste inachevé, voire imparfait. Cette idée est d'ailleurs illustrée lorsque le peintre traite Jaromil de « jeune puceau immature et imparfait<sup>17</sup> ». Faisant à la fois référence à son manque d'expérience et à sa juvénilité, cette phrase montre bien que l'immatunité de ce poète est étroitement liée à son jeune âge.

<sup>15</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 149-150.

<sup>16</sup> Milan Kundera, *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005, 197 p.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 221.

Dans l'œuvre de Kundera, la jeunesse et la vieillesse sont présentées comme deux réalités diamétralement opposées. Bien que Jaromil désire ardemment faire son entrée dans le monde des adultes et convoite l'assurance et l'indépendance des hommes qu'il considère matures – il admire notamment l'aisance et le statut social des personnages du peintre et du policier –, il ne parvient pas à se départir de son immaturité qui le retient dans l'univers rassurant de l'enfance. C'est ainsi que frustré de voir que, malgré tous les efforts qu'il fournit pour paraître plus vieux et, par le fait même, plus mature, il est toujours perçu comme un enfant aux yeux des adultes qui l'entourent, Jaromil entreprend de se rebeller. L'adhésion de ce jeune poète aux idéologies communistes marque sans contredit le moment à partir duquel Jaromil cesse de se soumettre à l'autorité des adultes. Cette révolte est notamment représentée lorsque, prenant part à une discussion animée sur l'art moderne, le jeune poète se sent humilié par le fait que les amis du peintre le traitent comme un enfant. C'est ainsi que décidé à se débarrasser du « masque maternel » qui lui colle au visage et de l'immaturité inhérente à son jeune âge, Jaromil s'oppose aux idées défendues par le peintre : « Jaromil n'aurait éprouvé aucune difficulté pour développer la pensée du peintre dont il connaissait bien la logique, mais il lui répugnait de se produire ici dans le rôle de l'élève touchant, du petit garçon docile dont on fera l'éloge. Il était envahi par le désir de révolte [...]»<sup>18</sup>. » Alors qu'il avait jusque-là défendu avec énergie l'art moderne – il répétait aveuglément les opinions du peintre –, Jaromil, en voyant son maître affirmer que la révolution a trahi le surréalisme, fait soudainement volte-face : « La révolution est un acte de violence, dit Jaromil, c'est une chose bien connue, et le surréalisme, précisément, savait bien que les vieillards doivent être chassés brutalement de la scène, seulement il ne se doutait pas qu'il fût lui-même du nombre<sup>19</sup>. » Parce que la révolution repose sur l'idée que, pour bâtir un monde radicalement nouveau, il faut détruire tout ce qui appartient au vieux monde, elle offre à Jaromil la chance de se révolter contre l'autorité qu'exerce sur lui les adultes de son entourage. À titre d'exemple, c'est en entendant à la radio la foule qui revendique un gouvernement communiste que Jaromil commence véritablement à défendre les idéologies révolutionnaires. Alors que quelques minutes plus tôt il ne s'intéressait guère à ces bouleversements d'ordre politique, Jaromil constate que ces derniers constituent l'occasion

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 225.

idéale de confronter enfin son oncle. En entendant son oncle dénoncer « ce putsch », Jaromil décide de le « vaincre » en défendant farouchement les intérêts de la révolution : « Il avait soudain le sentiment d'être fort et de pouvoir se moquer ouvertement d'un homme devant lequel, hier encore, il rougissait timidement<sup>20</sup>. » Ce n'est donc pas vraiment parce qu'il croit aux vertus du communisme que Jaromil s'engage dans la révolution; c'est d'abord et avant tout parce que cela lui procure un sentiment de puissance et lui donne l'impression d'avoir enfin de l'emprise sur les adultes.

Parallèlement à Jaromil qui cherche à la fois à intégrer le monde des adultes et à se révolter contre celui-ci, les personnages d'âge mûr de *La vie est ailleurs* posent un regard plutôt sceptique sur la jeunesse immature. Contrairement à Gombrowicz qui postule que le vieux convoite secrètement la spontanéité et le cynisme de la jeunesse, Kundera estime que l'homme mûr éprouve de la méfiance à l'égard du jeune. Parce qu'il sait que la jeunesse constitue l'âge de la révolte, du lyrisme et de l'idéal et « que l'absolu n'est rien qu'un leurre, que rien d'humain n'est grand ou éternel [...]»<sup>21</sup>, l'adulte cherche à se distancier du jeune, lequel menace de déstabiliser le monde qu'il s'est créé. Dans *La vie est ailleurs*, ce scepticisme de la vieillesse vis-à-vis la jeunesse est notamment illustré par le fait que le grand-père et le père considèrent tous deux que les illusions lyriques de Jaromil menacent les valeurs auxquelles ils croient. D'une part, voyant que son petit-fils dit des incongruités pour attirer l'attention sur lui, le grand-père « tente naïvement d'inculquer à Jaromil un peu de son propre rire méfiant devant toute pureté lyrique en lui apprenant, en cachette de maman bien sûr, des rimettes aussi drôles que franchement stupides<sup>22</sup> ». Pour le grand-père, il s'agit non seulement de tourner en dérision l'attitude narcissique du jeune poète, mais également de mettre en garde son petit-fils contre sa propension à formuler des phrases dont la perfection rythmique finit par évincer le contenu. D'autre part, rebuté par tout ce qui a trait au mythe de l'enfance, le père considère la grossesse accidentelle de son amante comme une catastrophe. Épris de liberté, cet ingénieur entrevoit la naissance de Jaromil comme la fin de sa prometteuse carrière de libertin. Parce qu'il considère que la conception illégitime de son fils

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>22</sup> Éva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ éditeur, 1995, p. 52.

est à l'origine de son mariage avec une femme qu'il n'aime pas et parce qu'il est dégoûté par le fait que son fils hérite de l'attitude lyrique de sa mère, le père traite Jaromil avec mépris. Pour cet homme d'âge mûr, la paternité représente une entrave à sa liberté. Tandis que la jeunesse est, dans l'œuvre de Kundera, associée aux illusions et au désir d'être en « accord avec l'être », la vieillesse est quant à elle symbole de liberté. Dans *La vie est ailleurs*, cette analogie entre la vieillesse et la liberté n'est pas seulement représentée à travers les personnages du père et du quadragénaire, elle est aussi illustrée par le fait que, contrairement aux jeunes révolutionnaires qui veulent voir leurs opinions entérinées par la majorité, l'homme d'âge mûr ne ressent pas ce besoin :

Le vieux savant observait les jeunes gens tapageurs et il comprit soudain qu'il était le seul dans cette salle à posséder le privilège de la liberté, parce qu'il était âgé; c'est seulement quand il est âgé que l'homme peut ignorer l'opinion de son troupeau, l'opinion du public et de l'avenir. Il est seul avec sa mort prochaine et la mort n'a ni yeux ni oreilles, il n'a pas besoin de lui plaire; il peut faire et dire ce qui lui plaît à lui-même de faire et de dire<sup>23</sup>.

Ainsi, entouré de jeunes étudiants qui ne croient plus en la poésie surréaliste, le vieux poète refuse de se taire et continue de clamer que le socialisme doit accepter dans ses rangs le surréalisme, lequel abhorre les règles strictes ainsi que les formes convenues et contraignantes.

En somme, bien que Gombrowicz et Kundera établissent des corrélations entre la dialectique immaturité/maturité et l'opposition binaire jeunesse/vieillesse, il demeure que ces deux écrivains conçoivent différemment la relation unissant le jeune et l'homme d'âge mûr. Gombrowicz estime pour sa part que, bien qu'ils soient dans une situation biologique radicalement opposée, le jeune homme et le vieux se convoitent mutuellement. En écrivant *Ferdydurke*, Gombrowicz a voulu révéler un phénomène tenu jusque-là secret : il a cherché à mettre en lumière le « courant souterrain qui fait dépendre l'ancien du jeune, le Supérieur de l'Inférieur<sup>24</sup> ». Or, cette vision va à l'encontre de celle de Kundera qui considère que, parce

---

<sup>23</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, p. 263.

<sup>24</sup> Witold Gombrowicz, *Journal*. T.1 (1953-1958), Trad. du polonais par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 291.

qu'il rêve d'un monde radicalement nouveau, préfère s'illusionner plutôt que de regarder la réalité en face et se conforme aux idées approuvées par le plus grand nombre, le jeune constitue une menace pour l'homme mûr qui, lui, prône la liberté, la lucidité et l'indépendance. Selon nous, cette divergence de points de vue s'explique notamment par le fait que Gombrowicz et Kundera n'accordent pas la même valeur à la notion de jeunesse. D'une part, pour l'auteur de *Ferdydurke*, l'immatunité inhérente à la jeunesse revêt deux significations paradoxales : la première, puisqu'elle traduit l'inachèvement inhérent à la condition humaine, est synonyme d'insuffisance et d'infériorité; la seconde, parce qu'elle s'oppose aux formes imposées par le monde des adultes, se transforme en force créatrice capable d'établir un ordre nouveau. D'autre part, parce qu'ils sont inexpérimentés, n'ont qu'une connaissance partielle du monde et se promettent néanmoins de faire la révolution afin d'anéantir le vieux monde, les jeunes sont représentés, dans *La vie est ailleurs* – comme dans la plupart des œuvres de Kundera –, comme des « êtres dangereux, ignorants, néfastes, sadiques et terrifiants<sup>25</sup> ». Ainsi, contrairement à Gombrowicz, Kundera est beaucoup plus sceptique à l'égard de la jeunesse immature.

#### 4.2 L'évolution des mouvements de jeunes

Afin d'expliquer pourquoi Gombrowicz et Kundera conçoivent différemment la relation existant entre la jeunesse et la vieillesse, il nous apparaît important de montrer à quel point, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle – et, plus particulièrement, depuis la Seconde Guerre mondiale –, les jeunes se sont peu à peu imposés en tant que nouvelle catégorie sociale et ont accru leur influence sur les plans économique, culturel, idéologique et moral. Comme le mentionne Jacques Goguen, « l'apparition des mouvements de jeunes coïncide chronologiquement avec l'affirmation explicite des principes de la modernité politique, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup> ». En stipulant l'égalité de tous en droits et, par le fait même, en instaurant ce que Goguen nomme « l'individualisme moderne », la Déclaration des droits de l'Homme est en quelque

<sup>25</sup> Nancy Huston, « L'identité refusée : Milan Kundera », Chap. in *Professeurs de désespoir*, Montréal, Leméac, 2004, p. 239.

<sup>26</sup> Jacques Goguen, *La jeunesse dans la modernité : séminaire du 15 janvier 1993*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Groupe interuniversitaire d'étude de la postmodernité, Montréal, coll. « cahier de recherche », 1993, p. 31.

sorte à l'origine de l'émergence des « subcultures juvéniles » : évoluant désormais au sein d'une société qui reconnaît l'individu en tant qu'être libre, les jeunes revendiquent une plus grande autonomie individuelle et, par conséquent, commencent à refuser l'autorité. En guise d'exemple, Jacques Goguen évoque notamment le cas de jeunes lycéens français qui, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, tentèrent de contester la légitimité des autorités mises en place au moment de la Restauration<sup>27</sup>. Bien que cette révolte constitue un événement isolé, il demeure que, pour Goguen, cette dernière est non seulement annonciatrice des mouvements étudiants qui marqueront le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles, mais également du passage progressif d'une société traditionnelle à une société moderne qui s'effectuera au cours de ces deux mêmes siècles. Contrairement à la société traditionnelle, laquelle repose sur le principe que les jeunes doivent être soumis à leurs aînés et fidèles aux valeurs du passé, la société moderne rend possible la contestation des coutumes et des traditions et « met fin à la gérontocratie millénaire et même, dans le conflit des générations, donne toutes ses chances à la jeunesse, représentant l'Avenir, contre l'expérience des aînés<sup>28</sup> ». Bien que cette logique de ruptures et de discontinuités trouve son origine à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, celle-ci ne cesse par la suite de prendre de l'ampleur.

À l'instar de Jacques Goguen qui estime que les années quarante et cinquante marquent un point tournant en ce qui a trait à l'émancipation des jeunes, François Ricard postule – dans son essai intitulé *La génération lyrique* – que l'après-guerre constitue « l'époque des enfants ». Il soutient que, parce qu'ils ont été témoins des atrocités et de la misère résultant de la guerre, les adultes de cette époque misent sur l'oubli et sur le changement. Ne désirant pas que soient perpétuées les valeurs du passé et refusant que leurs descendants connaissent la vie misérable qu'ils ont vécue, les parents de l'après-guerre rêvent d'un monde nouveau pour leur enfant. Parce qu'elle symbolise l'innocence retrouvée et représente l'espoir d'un monde meilleur, l'enfance est désormais vue sous un angle positif. Jadis considérés comme des êtres incomplets et imparfaits, les enfants constituent, à partir de 1945, « une catégorie sociale de plein droit, encore dépendante certes, mais intégrée à l'ensemble social et pouvant imposer d'une certaine manière ses normes et ses exigences à d'autres groupes qu'aux enfants eux-

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.38.

mêmes<sup>29</sup> ». Avec ces changements, lesquels modifient la place qu'occupe la jeunesse au sein de la société, c'est d'abord et avant tout la relation entre l'adulte et le jeune qui s'en trouve transformée. Alors qu'auparavant les jeunes devaient, pour avoir une légitimité, se plier aux normes et aux règles instituées par les adultes, la jeunesse développe, dans les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale, ses propres codes, ses mythes et sa vision du monde :

Sans rien abandonner de sa spécificité, sans s'assimiler ni participer à la communauté, le royaume des enfants devient ainsi à l'intérieur de celle-ci (et non plus dans ses marges) un territoire régi par des lois et des « valeurs » qui lui sont propres et auxquelles ce sont les adultes qui doivent désormais se soumettre<sup>30</sup>.

Devant cette jeunesse qui acquiert de plus en plus d'autonomie et d'assurance et qui se détourne des valeurs imposées par les aînés, les vieux craignent d'être relégués au passé et se mettent, par le fait même, à imiter les jeunes<sup>31</sup>.

Bien que, dans les années quarante et cinquante, on voit émerger une nouvelle façon de définir et de traiter l'enfance<sup>32</sup>, il demeure que ce n'est que dans les années soixante que la jeunesse s'impose en tant que nouvelle force sociale, culturelle, économique<sup>33</sup>, politique et idéologique. Nés massivement au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, les enfants de la « génération lyrique » atteignent la vingtaine durant les années soixante. Nombreux et déterminés à faire entendre leur voix, les jeunes contestent l'ordre établi et « provoquent la révision ou le déclin des codes et des traditions les mieux ancrés<sup>34</sup> ». Période de grands renouvellements, les années soixante sont considérées à posteriori comme l'âge d'or du « phénomène de la jeunesse ». Comme le souligne François Ricard, parvenant à imposer

---

<sup>29</sup> François Ricard, *La génération lyrique*, Castelnau-le-Lez, Climats, 2001, p. 69.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>31</sup> Il nous apparaît important de spécifier que Gombrowicz ne s'intéresse pas à l'enfance mais bien à la jeunesse.

<sup>32</sup> Publié en 1943, le livre *Le Petit Prince* témoigne de cette idéalisation de l'enfance.

<sup>33</sup> Parce qu'ils sont nombreux et ont été élevés durant une période de prospérité sans précédent, les jeunes de la « génération lyrique » voient leur position au sein de la société changer. Suite à la Deuxième Guerre mondiale, non seulement la jeunesse impose-t-elle ses goûts, mais elle commence également à développer un pouvoir d'achat. C'est en effet à cette époque qu'apparaissent des produits culturels – notamment les romans de Bob Morane et les albums de Tintin – destinés aux enfants (*Ibid.*, p.65.).

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 84.

– parfois de façon brutale – ses goûts et sa vision du monde, la jeunesse devient, à cette époque, centrale :

Tout le système, toute la société s'organise dès lors en fonction de la jeunesse, en qui tend à se concentrer la puissance de dicter et d'incarner les normes, de fixer les buts et les valeurs, de justifier et d'inspirer l'action. Il y a eu invasion, c'est-à-dire prise de possession du territoire, éviction des anciens occupants par un groupe nouveau, supérieur en nombre et en vigueur, et qui maintenant peut imposer sa loi<sup>35</sup>.

Convaincus d'incarner l'espoir d'un avenir meilleur, les jeunes s'unissent pour revendiquer un monde radicalement nouveau. C'est ainsi qu'on voit apparaître, à la fin des années soixante, de grandes manifestations orchestrées par des étudiants déterminés à lutter pour leur indépendance et à procéder à une rénovation totale du monde.

En analysant ainsi le portrait que Goguen et Ricard brossent de l'évolution des mouvements de jeunes, il nous apparaît clair que ceux-ci mettent tous deux l'accent sur le fait qu'au XX<sup>e</sup> siècle, la révolte des jeunes n'a cessé de prendre de l'ampleur et de se radicaliser. Poussant toujours plus en avant sa quête de liberté et d'autonomie, la jeunesse est parvenue, au fil des décennies, à renverser progressivement l'ordre établi et à imposer au reste de la société ses propres normes et ses valeurs. Dans cette perspective, la révolution de Mai 68, parce qu'elle repose sur une libération totale des mœurs, une opposition à toutes formes d'autorité et une volonté de préserver les libertés individuelles, apparaît comme le point culminant de l'émancipation sociale des jeunes qui a débuté vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

#### 4.3 Deux conceptions distinctes de la jeunesse

Comme nous l'avons mentionné précédemment, Gombrowicz et Kundera conçoivent différemment la jeunesse immature: dans *Ferdydurke*, elle est à la fois investie d'une valeur positive et négative alors que, dans *La vie est ailleurs*, elle est considérée comme ignorante et

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.89.

stupide. Parce que plus de trente ans séparent la publication de ces deux romans – *Ferdydurke* a été publié en 1937 et *La vie est ailleurs*, en 1973 –, il nous apparaît important de prendre en considération le contexte sociohistorique dans lequel s’inscrit chacune de ces œuvres, afin de comprendre pourquoi Kundera juge plus sévèrement que Gombrowicz la révolte des jeunes contre le « monde des pères ».

Au moment où Gombrowicz entame l’écriture de *Ferdydurke*, de nouvelles valeurs émergent dans la sphère sociale et menacent la pérennité des traditions ancestrales. Ce sont principalement les jeunes qui sont responsables de cette rupture car, attirée par les valeurs modernes, la jeunesse de l’entre-deux-guerres délaisse progressivement les idéaux de famille, de mariage, de vie professionnelle et de religion. En s’éloignant ainsi du mode de vie de leurs aînés, les jeunes ne font pas que remettre en question la légitimité de ces traditions, ils ébranlent aussi considérablement l’autorité que les vieux exerçaient jusque-là sur eux :

Le principe d’autorité qui, de toute éternité, a maintenu le fils dans l’obéissance passive, commence à s’ébranler. [...] L’adulte se sent menacé par le jeune, miné par une réalité différente qui le pénètre [...]. En tout cas, l’homme mûr a perdu en face du jeune sa supériorité, qui, hors de tout concept rationnel, est due tout simplement au fait qu’il est plus développé<sup>36</sup>.

Alors qu’auparavant il dominait complètement le jeune – il avait sur lui tous les droits – et exigeait le respect de valeurs qui lui avaient été jadis imposées par ses propres aînés, le vieux sent soudainement les rôles s’inverser : ce n’est plus le jeune qui tremble devant l’aîné, mais bien le vieux qui, voyant son autorité décliner, s’inquiète du pouvoir accru de la jeunesse. Jadis considérée comme inférieure et étant, par le fait même, sous-estimée, « cette minorité [est] désormais signalée et soulignée<sup>37</sup> ». Dans *Ferdydurke*, le pouvoir grandissant de la jeunesse est notamment représenté à travers le fait que l’arrivée de Mientus et de Jojo dans le manoir de l’oncle de ce dernier vient bouleverser l’ordre établi. En cherchant simplement à fraterniser avec les valets de ferme, ces deux jeunes hommes issus de la bourgeoisie ne respectent pas le principe hiérarchique : ce faisant, ils s’attaquent à des conventions

---

<sup>36</sup> Witold Gombrowicz, *Testament : entretiens avec Dominique de Roux*, p. 149.

<sup>37</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 360.

profondément ancrées et sapent, par le fait même, l'autorité de l'oncle. Cette perte de pouvoir du vieux est illustrée par le fait que, ne parvenant pas à expliquer pourquoi Mientus désire fraterniser avec les valets de ferme, l'oncle de Jojo se sent complètement déstabilisé :

Mon oncle rougit, sans doute pour la première fois depuis qu'il fréquentait les coiffeurs : oh, cette rougeur *à rebours* de l'adulte expert devant le jeune naïf! Il sortit sa montre, la consulta et la remonta en cherchant un terme scientifique, politique, économique ou médical pour y enfermer comme dans une boîte une réalité sentimentale et fuyante<sup>38</sup>.

En plus de montrer que le vieux est quelque peu intimidé par le jeune, ce passage met en lumière l'attachement de l'homme d'âge mûr aux formes stables et définies. Pour Gombrowicz, il ne fait aucun doute que, si les jeunes de l'entre-deux-guerres parviennent à se libérer progressivement de la domination que les adultes exerçaient jusque-là sur eux, c'est principalement parce que la jeunesse s'impose de plus en plus comme une force créative et subversive. Tandis que les adultes sont, dans l'œuvre de Gombrowicz, représentés comme des êtres qui prônent le respect des règles et la fidélité aux traditions ancestrales, la jeunesse symbolise la révolte contre toutes formes reconnues et préétablies. Dans *Ferdydurke*, le personnage de Tintin est sans contredit celui qui incarne le mieux la spontanéité et le naturel caractérisant la jeunesse immature. Contrairement à l'oncle et à la tante qui, même lorsqu'il s'agit de frapper les domestiques, suivent des règles précises<sup>39</sup>, Tintin agit sous le coup de l'impulsion. Maladroite et désordonnée, la révolte de Tintin est tout le contraire de la colère contrôlée et, par conséquent, artificielle de l'oncle. Vue sous cet angle, lorsqu'elle est synonyme d'anti-forme, l'immaturité inhérente à la jeunesse est, dans l'œuvre de Gombrowicz, positive puisqu'elle représente une force capable de non seulement subvertir les formes sclérosées du passé, mais également de se révolter contre l'autorité mise en place : « avec ce domestique, c'est le bas qui nargue le haut et l'ancien, le vieux et le faux nouveau [...] »<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.343.

<sup>39</sup> « Et ils frappaient, pour détruire et tuer cela une fois pour toutes. Ils imposaient leur vérité, mais en respectant des règles : jamais sur la jambe, jamais sur les épaules, c'est seulement sur la gueule qu'ils frappaient, qu'ils tapaient et retapaient! Ils ne se battaient pas avec lui, ils ne le battaient pas, simplement ils lui cognaient sur la gueule! Et cela leur était permis. Ce droit leur était acquis depuis des siècles. » (Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 383.)

<sup>40</sup> Jean-Pierre Salgas, *Witold Gombrowicz, ou, l'athéisme généralisé*, Paris, Édition du Seuil, 2000, p. 78.

Bien qu'elle soit investie d'une valeur positive lorsqu'elle est synonyme d'impulsivité, de spontanéité et d'irrationalité, la jeunesse est, dans l'œuvre de Gombrowicz, considérée comme négative lorsqu'elle s'efforce de cacher son immaturité en se fabriquant une gueule. Ce romancier polonais se montre particulièrement cruel à l'égard des jeunes qui, déterminés à s'opposer aux valeurs du passé qu'ils jugent surannées et à construire un monde meilleur, s'empressent d'adopter de nouvelles idéologies qui s'avèrent tout aussi figées et réductrices que les anciennes. C'est pourquoi, bien qu'il voit parfois en la jeunesse une force active et créative, Gombrowicz s'efforce, notamment dans *Ferdydurke*, d'ironiser le « culte de la jeunesse » qui, étroitement lié au modernisme, consiste à penser que les jeunes sont plus aptes que les adultes à se libérer des formes reconnues. Parce qu'elle est jeune et glorifie les valeurs modernes, Zuta incarne le symbole par excellence de cette jeunesse qui rêve de liberté et aspire à vivre dans un monde radicalement nouveau<sup>41</sup> : « elle représentait un type voisin, quoique plus dense, lycéenne parfaite dans sa lycéanité et plus que moderne dans sa modernité. Et doublement jeune, d'abord par l'âge et ensuite par le modernisme : la jeunesse multipliée par la jeunesse<sup>42</sup>. » Gombrowicz pose un regard sceptique sur cette génération de l'entre-deux-guerres car, malgré son apparente désinvolture et son soi-disant naturel, celle-ci répond à un ensemble de codes qui régissent son attitude, son langage et ses goûts : Zuta se démarque en effet par son « manque de respect, [son] dédain du passé, le dancig, le kayak [...]»<sup>43</sup>. Pour Gombrowicz, il s'agit par cet exemple de mettre en lumière le fait que la jeunesse est, elle aussi, encline à adopter des formes convenues :

Les jeunes sont tout aussi enchaînés par la loi de la Forme que les adultes, et tout ce qu'on pourrait dire à leur avantage c'est qu'ils sont souples, malléables, de sorte que, contrairement aux vieux, ils sont toujours porteurs d'une promesse; mais leur innocent inaccomplissement est précisément une tentation pour les adultes qui veulent les subjuguier [...]<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> À travers le personnage de Zuta, Gombrowicz condamne l'embrigadement de la jeunesse dans le fascisme.

<sup>42</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 153.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 157-158.

<sup>44</sup> Czesław Miłosz, « Qui est Gombrowicz? », In *Gombrowicz*, Paris, Éditions de L'Herne, coll. « Les Cahiers de L'Herne », 1967, p. 147.

Dans *Ferdydurke*, cette volonté de l'adulte d'assujettir le jeune à une forme précise et préalablement établie est représentée à travers le fait que Pimko se comporte volontairement en vieux « pédant désuet » afin d'exciter la désinvolture, le cynisme et l'arrogance de Zuta. À titre d'exemple, il lui parle de Norwid, un grand poète polonais du XIX<sup>e</sup> siècle dans le but d'observer, voire de susciter, son indifférence. Zuta tombe immédiatement dans le piège puisqu'elle lui demande, avec peu d'intérêt, qui est Norwid : « Et elle avait posé la question avec l'ignorance sportive de la nouvelle génération et un étonnement digne de l'Époque, d'un ton neutre et sans grande curiosité, comme ça, plutôt pour faire apprécier sa sportivité inculte<sup>45</sup>. » Dans ce passage, on voit bien que la jeunesse devient une *attitude* et non une force vive. En jouant au vieux professeur scandalisé par les mœurs et les valeurs de la nouvelle génération, Pimko s'efforce d'éveiller le style moderne de Zuta<sup>46</sup>. En poussant insidieusement cette jeune lycéenne à épouser une forme relevant « d'une mythologie étriquée, superficielle, immature<sup>47</sup> », Pimko cuculise cette jeune lycéenne : il cherche en effet à mater le désir de rébellion et d'indépendance de Zuta en lui faisant, malgré elle, adopter un comportement qui est conforme à celui des jeunes de son âge. Pour Gombrowicz, cette volonté de contrôler les moindres faits et gestes de la jeunesse s'explique par le fait que, craignant de voir les jeunes perturber l'ordre établi, les vieux manipulent ces derniers : « En effet, les adultes ne détestent rien tant que l'immaturité et rien ne leur répugne davantage. Ils supportent facilement les révoltes les plus agressives pourvu qu'elles se déploient dans le cadre de la maturité [...]»<sup>48</sup>. » C'est ainsi que, lorsqu'elle cherche à se révolter contre les schémas établis et que, ce faisant, elle adhère à de nouvelles idéologies – lesquelles sont, le plus souvent, préalablement moulées par les adultes –, la jeunesse gombrowizéenne devient ridicule.

Bien que, dans *Ferdydurke*, Gombrowicz mette déjà en lumière le fait que la jeunesse perd de sa force et de sa beauté lorsqu'elle se donne une gueule, il demeure que, suite à la prolifération des mouvements étudiants dans les années quarante, cinquante et soixante, cette idée devient de plus en plus présente dans son œuvre. En criant son aversion pour la

---

<sup>45</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 167.

<sup>46</sup> Pimko est excité de voir cette jeune lycéenne libérée des traditions culturelles qui, lui, le contraignent.

<sup>47</sup> Witold Gombrowicz, *Testament : entretiens avec Dominique de Roux*, p. 69.

<sup>48</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, p. 20.

bourgeoisie et en voulant imposer sa propre vision du monde, la jeunesse révolutionnaire tue toute la spontanéité et la légèreté que lui confère son âge. Dans une entrevue réalisée en 1969 avec Dominique de Roux, Gombrowicz soutient que la jeunesse des barricades ne lui semble plus du tout jeune : « Le jeune devient puissant, prophétique, révolutionnaire ou je ne sais pas quoi, ce qui est aussi un rôle absolument comique pour un jeune<sup>49</sup>... » Bien que, durant le révolte de Mai 68, plusieurs ont vu en Gombrowicz un défenseur de ce mouvement de libération de la jeunesse, ceux-ci se sont fait expliquer qu'ils n'ont pas saisi la signification que Gombrowicz accorde à la notion d'immatrité. Selon lui, la jeunesse est une notion qui fait d'abord et avant tout référence à la situation biologique de l'homme : ce n'est donc ni une idéologie, ni un concept qui a des résonances sur les plans social et politique. S'il voit d'un mauvais œil Mai 68, c'est principalement parce qu'il juge qu'en cherchant à se lier contre l'autorité, en scandant des slogans qui donnent une image étroite et réductrice de la vie et en voulant imposer son influence dans la sphère politique, la jeunesse perd sa principale qualité qui est justement sa capacité à se distancier des formes existantes afin de créer un ordre personnel et unique :

En mai 68, toute cette gestuelle de la violence révolutionnaire le pétrifia. Quand l'Immatrité se met à penser elle pense mal, pousse des cris et ne crée rien. Ce qui est jeune, dans son langage, n'est pas fait pour se réunir et affronter politiquement la réalité sociale. Le jeune, c'est le concept du non-conceptualisable dans un système. C'est ce qu'il y a sous le système. Ce que voit Gombrowicz de la Révolution en train de se faire, c'est la grimace, et il se refuse à glorifier les masques vociférants empruntés au magasin des accessoires de la société contestée<sup>50</sup>.

Bien qu'il estime que ce mouvement étudiant est naturel par son côté spontané, Gombrowicz est d'avis qu'il s'avère néanmoins artificiel par son côté rationnel. Il déplore notamment le fait que les adultes s'efforcent de récupérer cette rébellion : en glorifiant la jeunesse et en feignant de la craindre, les adultes essaient de mater le désir de révolte des jeunes afin de mieux les manipuler et, ultimement, de les « réintégrer dans l'univers des formes figées<sup>51</sup> ».

---

<sup>49</sup> Witold Gombrowicz, *Structuralisme, jeunesse, Dante*, p. 58.

<sup>50</sup> Marc Pierret, « Un festin nu avec le supplicé de Pierre », In *Gombrowicz*, Paris, Éditions de L'Herne, coll. « Les Cahiers de L'Herne », 1967, p. 248.

<sup>51</sup> Claude Jannoud, « Gombrowicz : l'histoire et la politique », In *Gombrowicz*, Paris, Éditions de L'Herne, coll. « Les Cahiers de L'Herne », 1967, p. 279.

Contrairement à Gombrowicz qui entame l'écriture de *Ferdydurke* au moment où, bien qu'ayant encore un statut inférieur par rapport à l'adulte, le jeune remet en question le principe hiérarchique et conteste les traditions et les coutumes qui leur sont léguées, Kundera écrit *La vie est ailleurs* après avoir été témoin de la prolifération des mouvements étudiants qui, après la Seconde Guerre mondiale, ont changé à jamais le visage de l'Europe. Provenant de la Tchécoslovaquie, un pays qui a été durement marqué, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, par le communisme, Kundera se montre, dans son œuvre romanesque, particulièrement cruel à l'égard de la jeunesse révolutionnaire. Ce scepticisme s'explique notamment par le fait que, résolu à faire table rase des valeurs conservatrices du passé et à construire un monde totalement différent, le parti communiste considère la jeunesse comme promiseuse d'un avenir meilleur : symbole de renouveau et d'innocence, la jeunesse incarne l'espoir de voir naître une société plus juste. Comme le souligne Nancy Huston dans *Professeur de désespoir*, ce culte de la jeunesse est notamment représenté à travers le fait que, durant cette période de grands bouleversements, Husák, dictateur communiste de la Tchécoslovaquie, saluait les enfants en disant : « Vous êtes l'avenir de ce pays<sup>52</sup> ! » Bien qu'il ait lui-même été membre du parti communiste durant sa jeunesse, Kundera, lorsqu'il entame l'écriture de *La vie est ailleurs* en 1968, ne partage plus cet enthousiasme vis-à-vis la jeunesse révolutionnaire. Dans ce roman, il cherche en effet à mettre en lumière le fait que, parce qu'ils se laissent facilement manipuler et désirent voir s'écrouler le monde des adultes, les jeunes constituent le groupe idéal pour véhiculer et faire respecter les idéologies communistes :

Dans l'enseignement supérieur tchèque, dans les premières années qui suivirent la révolution de 1948, les professeurs communistes étaient en minorité. Pour assurer son emprise sur l'Université, la révolution devait donner le pouvoir aux étudiants. Jaromil militait à l'Union de la jeunesse, à la faculté, et il assistait aux délibérations des jurys d'examen. Il adressait ensuite au comité politique de l'école un rapport où il indiquait comment tel ou tel professeur se comportait pendant les examens, les questions qu'il posait et les opinions qu'il défendait<sup>53</sup>.

Ayant lui-même été, en 1968, licencié de l'Université de Prague et privé du droit d'exercer un travail intellectuel dans son pays, Kundera pose, dans toute son œuvre, un regard

---

<sup>52</sup> Nancy Huston, *op. cit.*, p. 240.

<sup>53</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, p. 245.

sceptique sur la jeunesse – et plus, particulièrement, sur la jeunesse révolutionnaire – qui, malgré son inexpérience et son ignorance, entreprend d'imposer au reste de la société ses idées et ses valeurs.

Conçu peu de temps après que les Russes aient envahi la Tchécoslovaquie, le roman *La vie est ailleurs* ne met pas en scène les événements entourant le Printemps de Prague; il s'inscrit plutôt dans le contexte de la révolution de 1948 que Kundera compare au Mai 68 parisien. Contrairement à ceux qui établissent des corrélations entre le Printemps de Prague et Mai 68, Kundera considère ces deux événements comme radicalement opposés : alors qu'il estime que Mai 68 est une révolte de la jeunesse et une explosion du lyrisme révolutionnaire, ce romancier tchèque soutient que le Printemps de Prague est une initiative des adultes et qu'il constitue « l'explosion d'un scepticisme post-révolutionnaire<sup>54</sup> ». Pour Kundera, le Printemps de Prague, c'est une lutte désespérée et passionnée pour défendre la tradition culturelle européenne, laquelle est menacée par le totalitarisme russe :

[...] l'esprit critique, qui jusque-là s'était borné à corroder, a explosé : le pays a refusé le style de vie importée de Russie, la censure a disparu, les frontières se sont ouvertes et toutes les organisations sociales (syndicats, unions, associations), à l'origine destinées à transmettre docilement aux masses la volonté du Parti, sont devenue indépendantes, pour se changer en instruments inattendus d'une démocratie inattendue<sup>55</sup>.

C'est ainsi que, résolu à dénoncer le lyrisme révolutionnaire, les idéologies réductrices et les illusions associées au modernisme, Kundera ressent le besoin « de dire la vérité sur l'année 1948 telle qu'il l'a vécue, dans une fiction comique tramée par un esprit particulièrement vigilant<sup>56</sup> ». Même si l'intrigue de *La vie est ailleurs* se déroule principalement durant le « coup de Prague » de 1948, au moment de l'arrivée au pouvoir de ministres communistes, il demeure que, tout au long de ce récit, Kundera crée des analogies directes entre la révolution communiste et d'autres révoltes, notamment le Mai 68 parisien. Ce qu'il reproche surtout à

---

<sup>54</sup> Milan Kundera, « Préface de l'édition française du roman de Josef Skvorecky », In *Miracle en bohême*, Joseph Skvorecky, Trad. du tchèque par Claudia Ancelot, Paris, Gallimard, 1978, p. X.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.IX.

<sup>56</sup> Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxes terminaux : les romans de Milan Kundera*, Trad. de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 1993, p.89.

ces deux événements, c'est leur radicalisme, leur intolérance et leur dogmatisme. À travers le personnage de Jaromil, Kundera tourne en dérision cette jeunesse révolutionnaire qui, éprise de gloire et de puissance, rêve de transformer complètement le monde. Tantôt frustré de voir sa mère le traiter comme un enfant devant ses invités, tantôt insulté de s'être fait interpellé par des policiers alors qu'il embrassait sa copine, Jaromil aspire à bâtir un monde qui répondrait à ses désirs et ses idéaux :

[...] ils [les deux flics] procurèrent aux deux jeunes gens une expérience inoubliable : pendant tout le reste de la soirée [...] ils parlèrent de l'amour persécuté par les préjugés, la morale, la police, la vieille génération, les lois stupides et la pourriture d'un monde qui méritait d'être balayé<sup>57</sup>.

Pour Kundera, il s'agit de montrer que, tout comme la plupart des jeunes révolutionnaires de 1948 à Prague et de 1968 à Paris, Jaromil ne rêve pas seulement de bâtir un monde meilleur; il aspire surtout à faire basculer le monde des pères dans la peur et l'angoisse<sup>58</sup>. À l'instar de Jaromil qui, incapable de s'affirmer pleinement et intimidé par le savoir et l'assurance des adultes, milite pour le parti socialiste dans l'espoir d'exercer enfin de l'ascendant sur ses aînés – il rédige en effet des rapports qui « influent sur la destinée des adultes<sup>59</sup> » –, la jeunesse révolutionnaire n'aspire, selon Kundera, qu'à voir le monde des adultes s'écrouler.

À l'instar de Kundera qui estime que les mouvements étudiants qui ont succédé à la Seconde Guerre mondiale s'avèrent d'abord et avant tout une contestation organisée contre le monde des pères, François Ricard soutient que l'ennemi premier du jeune révolutionnaire n'est nul autre que le vieux :

Et le vieux, c'est automatiquement, obligatoirement, l'assis, l'accroché, l'irrécupérable, le fasciste. [...] C'est contre lui que se livre toujours la contestation, dont l'une des dimensions, trop souvent oubliée ou présentée comme accessoire alors qu'il s'agit d'une motivation essentielle, est bel et bien le refus instinctif, quasi viscéral, des aînés<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, p. 184.

<sup>58</sup> « L'incertitude des époques révolutionnaires est pour la jeunesse un avantage, car c'est le monde des pères qui est précipité dans l'incertitude. Oh! comme il est beau d'entrer dans l'âge adulte quand les remparts du monde adulte s'écoulent! » (Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, p. 245.).

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.246.

<sup>60</sup> François Ricard, *La génération lyrique*, p. 144.

Accablé par la prolifération de ces mouvements de jeunes qui, en décrétant la guerre au vieux et en croyant aveuglément aux idéologies modernistes, menacent le monde des pères, Kundera entreprend de réhabiliter ce dernier. Dans *La vie est ailleurs*, il tourne en dérision la jeunesse qui entreprend de faire la révolution afin de déconstruire le monde dans lequel elle vit – celui-ci ne correspondant pas à ses idéaux – et, ultimement, de jeter les bases d'un monde tout à fait nouveau. À cette jeunesse révolutionnaire qu'il qualifie de naïve, d'ignorante et d'inconsciente, Kundera oppose la vieillesse. Parce que les personnages d'âge mûr de *La vie est ailleurs* sont dépeints comme des êtres lucides et sages, ils constituent une réponse que Kundera adresse aux jeunes révolutionnaires parisiens qui, en 1968, scandaient : « Don't trust anyone over thirty! » Pour ce romancier tchèque, il s'agit donc de démontrer que ce ne sont pas les aînés qui constituent une menace pour le jeune, mais bien le contraire : ce sont les enfants qui tuent l'adulte<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Nancy Huston, *op. cit.*, p. 240.

## CONCLUSION

Même si d'autres auteurs, notamment Rabelais et Breton, avaient déjà abordé le thème de l'immatunité dans leur œuvre, il nous est apparu que Gombrowicz et Kundera sont parmi les premiers à avoir développé cette problématique « avec autant de profondeur et de sarcasme<sup>1</sup> ». Plus particulièrement, parce qu'ils évoquent tous deux la difficile quête de maturité de héros qui sont à la fois rebutés et fascinés par leur propre immaturité, les œuvres romanesques *Ferdydurke* et *La vie est ailleurs* nous ont semblé être idéales pour illustrer le combat que Gombrowicz et Kundera mènent afin de démystifier les illusions lyriques qui aveuglent l'homme moderne. Cette étude comparative nous a non seulement permis de constater à quel point l'immatunité est, tant dans l'œuvre de Witold Gombrowicz que dans celle de Milan Kundera, un thème central, mais elle a également permis de découvrir que, chez ces deux romanciers, l'immatunité et la maturité sont des notions riches en signification. Parce qu'elle est enrichie d'oppositions binaires, telles que idéal/réalité, individualité/collectivité, jeunesse/vieillesse, la dialectique immaturité/maturité symbolise les multiples paradoxes inhérents à la vie humaine. Intimement liées à la perte de sens et de repères résultant de la mort de Dieu, les notions de maturité et d'immatunité évoquent à la fois la situation anthropologique, existentielle et biologique de l'homme moderne, lequel vit constamment dans le doute et l'incertitude. En outre, nous avons vu que, chez ces deux romanciers, l'immatunité représente une notion phare permettant de découvrir la manière dont chacun d'eux conçoit l'écriture romanesque. Profondément attachés à l'héritage de Cervantès, Gombrowicz et Kundera estiment que, parce qu'il est apparu au moment où la *vérité* divine s'est fragmentée en une multitude de vérités relatives, le roman moderne se doit de prendre ses distances vis-à-vis toutes croyances ou idéologies susceptibles de compromettre sa faculté à rendre compte de la pluralité et, par conséquent, de l'ambiguïté de la vie humaine.

---

<sup>1</sup> Joanna Peiron, *Gombrowicz, écrivain et stratège*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 103.

Par le biais de l'analyse des comportements de Jojo et de Jaromil, nous avons démontré que, même s'ils mettent en scène des héros qui sont partagés entre leur désir d'accéder à la maturité et l'amour qu'ils éprouvent pour leur propre immaturité, Gombrowicz et Kundera définissent l'immaturité selon deux perspectives différentes. D'une part, Gombrowicz octroie à cette notion une valeur anthropologique et considère que l'immaturité fait partie intégrante de la condition humaine. Selon lui, c'est justement pour camoufler aux autres sa propre immaturité, laquelle est synonyme de chaos, d'inachèvement et d'imperfection, que l'homme ressent le besoin d'organiser en système ce qui ne l'est pas. Honteux de cette immaturité qui, lui semble-t-il, le limite et l'empêche d'accéder à la plénitude et à la perfection, le sujet gombrowiczéen cherche désespérément un moyen de se débarrasser de cette « calamité ». C'est ainsi que, se sentant vulnérable, l'homme en vient à adopter diverses formes préétablies qui, issues de l'extérieur, lui donnent l'impression de se départir définitivement de son immaturité. Or, ce faisant, l'homme s'approprie des formes qui, parce qu'elles lui sont étrangères, ne reflètent guère son intériorité et, par conséquent, le mènent vers une maturité qui, au bout du compte, s'avère totalement fautive. À la lumière de ces constatations, nous avons donc pu établir que le sujet gombrowiczéen se retrouve toujours partagé entre deux forces antinomiques – l'immaturité et la maturité –, car ces dernières sont inhérentes à chaque individu. Vu sous cet angle, il apert que, pour accéder à la maturité, le sujet gombrowiczéen doit non seulement reconnaître, mais également accepter sa propre immaturité. D'autre part, Kundera estime quant à lui que l'immaturité ne constitue pas un élément fondamental de l'existence humaine; il associe plutôt cette notion à l'attitude de ceux qui, fuyant la complexité et la relativité du monde, se laissent aveugler par toute sortes d'illusions, lesquelles finissent par les détourner de la vie réelle. À travers l'analyse du comportement de certains personnages de *La vie est ailleurs* – notamment ceux du quadragénaire et de Jaromil –, nous avons pu démontrer que, pour ce romancier tchèque, l'immaturité et la maturité sont associées à deux attitudes diamétralement opposées : contrairement à Gombrowicz, Kundera postule donc que ces deux notions ne peuvent être employées pour qualifier un même sujet. Ainsi, bien qu'ils conçoivent différemment l'opposition immaturité/maturité, il demeure que, tant dans *Ferdydurke* que dans *La vie est ailleurs*, cette dialectique symbolise l'abîme existant entre la subjectivité d'un individu et l'objectivité du monde extérieur.

En outre, nous avons constaté que la dialectique immaturité/maturité est évocatrice de la lutte que mènent ces deux auteurs pour libérer la littérature – et, plus particulièrement, le roman – des illusions idéologiques et esthétiques. En analysant les ouvrages dans lesquels Gombrowicz et Kundera réfléchissent sur le rôle de l'artiste et sur l'écriture romanesque, il nous est apparu que tous deux défendent farouchement l'indépendance de l'artiste : ils estiment en effet qu'il est primordial que l'écrivain demeure imperméable à tous discours idéologiques. À l'instar de Kundera qui soutient que le roman doit s'attaquer aux idées préconçues et aux fausses croyances, lesquelles projettent une image tronquée de la réalité, Gombrowicz affirme ceci : « Mon postulat, mon but tendent à donner du ressort, à renforcer et animer notre culture en la faisant descendre des nuées sur la terre, à mettre sur pied une attitude déterminée face au réel [...] »<sup>2</sup>. » Pour parvenir à libérer la littérature de l'emprise des idéologies, tant passées que modernistes, qui empêchent cette dernière de témoigner avec lucidité de la réalité, Gombrowicz et Kundera se servent abondamment de l'humour. Il s'agit ainsi de créer des œuvres de fiction dont le comique tranche radicalement avec la dureté des idéologies progressistes susceptibles de « devenir un uniforme, voire une camisole de force, pour l'homme »<sup>3</sup>. Pour ces deux romanciers, le rire devient une arme contre le dogmatisme :

Un rire corrosif, qui dit la clairvoyance de l'individu sur sa condition; un rire finalement salvateur, libérateur, qui conduit à ne plus rien prendre au sérieux et à compenser le sentiment de sa propre existence dérisoire par la dérision jetée sur tous les alentours<sup>4</sup>.

Par ailleurs, nous avons démontré que Gombrowicz et Kundera sont déterminés à combattre les formes convenues qui pétrifient la littérature. Pour ce faire, ils parodient le langage poétique qu'ils estiment incapable de témoigner du réel, créent des œuvres romanesques dont la structure est polyphonique et s'opposent au souci de vraisemblance. Autrement dit, ils préconisent des œuvres témoignant de la complexité et de la relativité de la vie.

---

<sup>2</sup> Witold Gombrowicz, « Pour éviter les malentendus en marge de *Ferdydurke* », In *Varia I*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1995, p. 69.

<sup>3</sup> Lakis Proguidis, « L'humanisme romanesque de Gombrowicz ou comment s'approcher de son Cosmos », *Atelier du roman*, no 46, juin, 2006, p. 189.

<sup>4</sup> Jocelyn Maixent, *Le XVIII<sup>e</sup> siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 281.

Tant dans *Ferdydurke* que dans *La vie est ailleurs*, la notion de maturité fait référence au combat que chaque homme mène pour préserver son autonomie et affirmer son individualité. Ayant le sentiment de vivre dans un monde de plus en plus uniformisé, Gombrowicz et Kundera mettent en scène, dans leurs œuvres de fiction, l'ambivalence des rapports entre l'homme et le monde : ce faisant, ils tentent de démontrer qu'il est primordial que chaque homme se crée une forme qui lui est propre et qui l'exprime vraiment. À cet effet, Gombrowicz affirme dans son *Journal* :

Mais tu dois agir comme « je », comme individu, car tu peux être sûr que de tes propres tendances, passions et besoins. Seule une action de ce genre est directe, c'est un moyen de se dégager soi-même du chaos, une autocréation. Le reste n'est que logorrhée, remplissage, schématisation, pacotille, kitsch<sup>5</sup>.

À l'instar de Gombrowicz, Kundera considère qu'au XX<sup>e</sup> siècle, il devient difficile pour l'homme de non seulement vivre en harmonie avec autrui, mais aussi d'affirmer son autonomie. Pour eux, ce malaise s'explique notamment par le fait que l'homme du XX<sup>e</sup> siècle se retrouve plongé dans un monde où Dieu a définitivement perdu la place qu'il occupait jusque-là. Ne pouvant plus se fier que sur lui-même pour établir ce qui est moralement acceptable, l'homme éprouve un profond sentiment de solitude. C'est donc pour en finir avec cet isolement que l'homme en vient à copier les autres. En mettant en scène des personnages qui oscillent entre leur désir d'autonomie et leur besoin viscéral de s'identifier à autrui, Gombrowicz et Kundera montrent que, lorsqu'il renonce volontairement à son indépendance et s'échine à plaire aux autres, l'homme se condamne lui-même. Or, bien qu'il existe plusieurs corrélations entre la manière dont Gombrowicz et Kundera envisagent la relation parfois difficile que l'homme entretient avec la société, nous avons vu que, contrairement à Kundera qui postule que pour devenir mature l'homme doit couper tous les liens l'unissant à la société, Gombrowicz croit qu'il est utopique de penser se détacher complètement des autres. Malgré qu'il se batte pour que chaque individu puisse se créer une forme qui l'exprime et estime que l'homme doit se distancier des systèmes sociaux qui l'aliènent,

---

<sup>5</sup> Witold Gombrowicz, *Journal*. T.2 (1959-1969), Trad. du polonais par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 31.

Gombrowicz soutient parallèlement que chaque homme élabore sa forme en fonction de celle des autres.

En plus d'être associées à la situation anthropologique, existentielle, spirituelle et sociale de l'homme moderne, les notions d'immatunité et de maturité font également référence à son âge. À cet égard, une analyse du champ sémantique nous a permis de constater que, tant dans *Ferdydurke* que dans *La vie est ailleurs*, l'immatunité est évoquée à l'aide d'expressions synonymes d'inaccomplissement, de juvénilité et d'inexpérience. Or, bien qu'ils établissent tous deux des liens entre l'immatunité et la jeunesse, Gombrowicz et Kundera conçoivent différemment la relation existant entre le jeune et le vieux. Chez Gombrowicz, l'homme d'âge mûr est partagé entre son désir de perfection et sa fascination pour la légèreté et l'insouciance de la jeunesse tandis que, dans l'œuvre de Kundera, le vieux se méfie du jeune. Afin d'expliquer pourquoi Kundera se montre impitoyable envers la jeunesse immature alors que Gombrowicz la considère tantôt sous un angle positif, tantôt sous un angle négatif, nous avons cru pertinent d'étudier l'évolution des mouvements de jeunes pour ensuite démontrer que, parce qu'il a été écrit plus de 30 ans avant *La vie est ailleurs*, le roman *Ferdydurke* témoigne d'une époque où la relation entre les jeunes et les vieux était différente de celle de la fin des années 60. Cette étude socio-historique nous a notamment permis de montrer que, nonobstant le fait que Jacques Goguen situe l'apparition des mouvements de jeunes vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce n'est que suite à la Seconde Guerre mondiale que les jeunes font véritablement entendre leur voix et constituent une nouvelle catégorie sociale. Ayant publié *Ferdydurke* en 1937, Gombrowicz témoigne d'une époque où les valeurs traditionnelles, bien que profondément ancrées dans la sphère sociale, commencent à être contestées par les défenseurs de la modernité. Témoin de cet affrontement entre les valeurs du passé et les idéologies modernistes, Gombrowicz considère la jeunesse sous deux angles diamétralement opposés : d'une part, il estime que, parce qu'elle est fondamentalement insouciante et imparfaite, la jeunesse constitue une force capable de subvertir les formes sclérosées et, d'autre part, il considère que, lorsqu'elle balaie du revers de la main les valeurs qu'elle juge passées et se hâte de se conformer à de nouvelles idéologies – lesquelles s'avèrent finalement aussi réductrices que les anciennes –, la jeunesse perd totalement ce qui fait sa beauté, sa force. Parallèlement, ayant entamé l'écriture de *La vie est ailleurs* en 1968 – après

avoir vu se succéder plusieurs mouvements de jeunes révolutionnaires –, Kundera abhorre la jeunesse qu'il estime inapte à poser un regard éclairé et mature sur le monde qui l'entoure. Dans cette perspective, la jeunesse constitue pour Kundera une problématique qui va bien au-delà de la simple question de l'âge puisqu'elle incarne plus largement la manière dont ce romancier tchèque considère le monde contemporain. Après tout, dans *L'art du roman*, il affirme ceci : « Le critère de la maturité : la faculté de résister aux symboles. Mais l'humanité est de plus en plus jeune<sup>6</sup>. »

Bien qu'il existe de nombreux ouvrages traitant soit de l'immatunité gombrowiczéenne, soit de l'immatunité kundérienne, il demeure qu'aucun d'entre eux n'a comparé de façon approfondie la manière dont ces deux écrivains conçoivent la dialectique immatunité/maturité. Grâce à cette étude, laquelle a consisté à analyser – sur les plans anthropologique, existentiel, social, biologique et socio-historique – la valeur que Gombrowicz et Kundera accordent aux notions d'immatunité et de maturité, nous avons pu établir que, tant dans *Ferdydurke* que dans *La vie est ailleurs*, l'opposition immatunité/maturité symbolise les nombreux dilemmes auxquels est confronté l'homme moderne.

Tout au long de notre mémoire, nous avons mis en lumière non seulement les ressemblances, mais également les dissemblances entre la définition gombrowiczéenne de l'immatunité et celle de Kundera. Au terme de notre recherche, il nous apparaît que la différence majeure existant entre la manière dont Gombrowicz et Kundera pensent l'opposition entre l'immatunité et la maturité réside dans le fait que, contrairement à Kundera qui rejette tout ce qui est immature, Gombrowicz accepte, voire proclame<sup>7</sup>, sa propre immatunité. Afin de témoigner avec justesse du conflit qui déchire chaque individu, Gombrowicz estime primordial que le romancier soit conscient du chaos qui l'habite. Dans le texte « Pour éviter les malentendus en marge de *Ferdydurke* », ce romancier affirme :

---

<sup>6</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 81.

<sup>7</sup> « En écrivant les mots « remise en cause » n'avez-vous pas pensé à moi qui, dans *Ferdydurke*, ai adopté en effet une attitude assez inattendue en proclamant ma propre immatunité et en reprochant aux autres auteurs de dissimuler la leur? » (Witold Gombrowicz, *Journal*. T.1 (1953-1958), Trad. du polonais par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 35.).

Ainsi *Ferdydurke* est dans une certaine mesure immature et infantile non seulement au niveau du récit, mais aussi de la forme : mon intention première n'était pas d'exprimer d'abord l'immaturité d'autrui, mais également la mienne. Et le conflit entre ces deux sphères de notre personnalité s'exprime dans *Ferdydurke* sur le plan de l'argument autant que du style, des héros autant que de la personne de l'auteur, sur le plan du réel raconté et celui de l'écrivain. D'où toute la crudité du livre<sup>8</sup>.

Ainsi, à l'instar de l'homme moderne qui nage constamment dans l'incertitude et est tiraillé entre sa volonté d'accéder à la maturité et son attirance pour l'immaturité, Gombrowicz s'efforce de créer des œuvres romanesques qui expriment bien la dualité de l'être humain. Parallèlement à Gombrowicz, lequel tourne en dérision ceux qui ignorent leur propre immaturité<sup>9</sup>, Kundera fustige cette dernière qui, dans son œuvre, est directement associée au lyrisme et au kitsch. Que ce soit au niveau de la psychologie des personnages, de la narration ou encore de l'esthétique romanesque, nous avons remarqué que, à l'opposé de Gombrowicz qui adopte un point de vue souvent mitigé, Kundera ressent une aversion profonde pour tout ce qui a trait à l'immaturité. C'est ainsi que, déterminé à faire du roman le genre de la maturité par excellence, Kundera ironise, notamment dans *La vie est ailleurs*, l'attitude des personnages dits immatures :

Se pencher sur la figure du jeune homme, la réinventer inlassablement, la contempler sous tous ses angles, et en rire, c'est ainsi, pour le romancier, la « démolir » de nouveau et réactualiser sans cesse la naissance de son art, retrouver cette distance, ce vieillissement, ce « pas de côté » qui le font ce qu'il est<sup>10</sup>.

En somme, bien que Gombrowicz et Kundera accordent une valeur différente aux notions d'immaturité et de maturité, il demeure qu'à travers leurs œuvres romanesques, ceux-ci ne cessent de déplorer la soumission de l'homme moderne aux multiples idéologies qui émergent dans la sphère sociale et de mettre en lumière le combat que le romancier doit livrer afin de parvenir à « dominer le réel<sup>11</sup> ». En plus de s'inscrire en faux contre ce que Joanna

<sup>8</sup> Witold Gombrowicz, « Pour éviter les malentendus en marge de *Ferdydurke* », In *Varia I*, p. 67.

<sup>9</sup> À cet effet, Lakis Proguidis soutient que le drame de la forme réside dans « [...] la maturité qui ignore sa phase verte, la sagesse exempte de folie [...] » (Lakis Proguidis, « L'humanisme romanesque de Gombrowicz ou comment s'approcher de son Cosmos », *Atelier du roman*, no 46, juin, 2006, p. 193.).

<sup>10</sup> François Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès*, Paris, Gallimard, 2003, p. 81-82.

<sup>11</sup> Dominique Garand, *Portrait de l'agoniste: Gombrowicz*, Montréal, Liber, 2003, p. 202.

Peiron nomme la « collectivisation de la littérature<sup>12</sup> », ces romanciers centre-européens considèrent que, pour poser un regard éclairé sur le monde, l'écrivain doit prendre ses distances avec tous les préjugés, les croyances et les idées établies qui aveuglent les hommes. Tandis que Kundera estime que « le roman s'écrit toujours depuis les marges du monde<sup>13</sup> », Gombrowicz postule que l'écriture « fait de l'écrivain un exilé, même en son pays natal, car le propre du travail littéraire est de « se définir à l'encontre des mécanismes communs<sup>14</sup> » ». Ainsi, faut-il s'étonner de voir que, ayant critiqué sur un ton ironique, parfois même sarcastique, l'ensemble des idéologies, des adhésions et des lieux communs de leurs contemporains, Gombrowicz et Kundera aient vu leur œuvre interdite dans leur pays et connu l'exil?

---

<sup>12</sup> Joanna Peiron, *op. cit.*, p. 105.

<sup>13</sup> François Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès*, p. 169.

<sup>14</sup> Cité dans Dominique Garand, *op. cit.*, p. 32.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus primaire :

Gombrowicz, Witold. 1995. *Ferdydurke*. Trad. du polonais par Georges Sédir. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 406 p.

Kundera, Milan. 1987. *La vie est ailleurs*. Paris: Gallimard, coll. « Folio », 474 p.

### Corpus secondaire :

Gombrowicz, Witold. 1995. *Structuralisme, jeunesse, Dante*. Paris: Éditions de l'Herne, 110 p.

\_\_\_\_\_. 1995. *Journal*. 2 t. Trad. du polonais par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko. Paris: Gallimard, coll. « Folio ».

\_\_\_\_\_. 1995. *Cours de philosophie en six heures un quart*. Paris: Payot et Rivages, coll. « Rivages poche », 147 p.

\_\_\_\_\_. 1995. « Pour éviter les malentendus en marge de *Ferdydurke* ». In *Varia*, p. 65-71. Paris: Christian Bourgeois éditeur.

\_\_\_\_\_. 1996. *Testament : entretiens avec Dominique de Roux*. Paris: Gallimard, coll. « Folio essais », 330 p.

\_\_\_\_\_. 2003. *Souvenirs de Pologne*. Paris: Gallimard, coll. « Folio », 337 p.

Kundera, Milan. 1978. « Préface de l'édition française du roman de Josef Skvorecky ». In *Miracle en bohême*, Joseph Skvorecky. Trad. du tchèque par Claudia Ancelot, p. VII-XIV. Paris: Gallimard.

\_\_\_\_\_. 1984. « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale ». *Le débat*, no 27, nov., p. 3-22.

\_\_\_\_\_. 1986. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, coll. « Folio », 198 p.

\_\_\_\_\_. 1993. *Les testaments trahis*. Paris: Gallimard, coll. « Folio », 334 p.

\_\_\_\_\_. 1994. « Questions et réponses ». *Atelier du roman*, no 2, mai, p. 25-27.

\_\_\_\_\_. 2005. *Le rideau*. Paris: Gallimard, 197 p.

### Études sur Witold Gombrowicz :

- Duteurtre, Benoît. 1994. « Gombrowicz, la forme, la France : quelques notes sur *Ferdydurke* ». *Atelier du roman*, no 2, mai, p. 15-24.
- Garand, Dominique. 2003. *Portrait de l'agoniste: Gombrowicz*. Montréal: Liber, 214 p.
- Glowinski, Michal. 2004. *Gombrowicz, ou, La parodie-constructive*. Montricher: Noir sur blanc, 160 p.
- Jasionowicz, Stanislaw. 1996. « L'immaturation éternelle chez Witold Gombrowicz ». Chap. in *L'imaginaire des âges de la vie*, sous la dir. de Danièle Chauvin, p. 185-195. Grenoble: Éditions ELLUG.
- Jelenski, Constantin et Dominique de Roux (dir. publ.). 1971. *Gombrowicz*. Paris: Éditions de L'Herne, coll. « Les Cahiers de L'Herne », 479 p.
- Peiron, Joanna. 2002. *Gombrowicz, écrivain et stratège*. Paris: L'Harmattan, 172 p.
- Proguidis, Lakis. 2006. « L'humanisme romanesque de Gombrowicz ou comment s'approcher de son Cosmos ». *Atelier du roman*, no 46, juin, p. 183-201.
- Salgas, Jean-Pierre. 2000. *Witold Gombrowicz, ou, l'athéisme généralisé*. Paris: Édition du Seuil, 283 p.

### Études sur Milan Kundera :

- Banerjee, Maria Nemcova. 1993. *Paradoxes terminaux : les romans de Milan Kundera*. Trad. de l'anglais par Nadia Akrouf. Paris: Gallimard, 385 p.
- Biron, Normand. 1979. « Entretien avec Milan Kundera ». *Liberté*, no 121, p. 17-33.
- Huston, Nancy. 2004. « L'identité refusée : Milan Kundera ». Chap. in *Professeurs de désespoir*, p. 215-243. Montréal: Leméac.
- Kvetoslav, Chvatik. 1995. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Paris: Gallimard, 260 p.
- Le Grand, Éva. 1995. *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal: XYZ éditeur, 238 p.
- Le Grand, Éva. 1994. « Kitsch, amour et séduction ». *Atelier du roman*, no 3, nov., p. 47-57.
- Maixent, Jocelyn. 1998. *Le XVIII<sup>e</sup> siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France, 314 p.
- Ricard, François. 2003. *Le dernier après-midi d'Agnès*. Paris: Gallimard, 203 p.

**Théories littéraires :**

- Ammirati, Charles. 1995. *Le roman d'apprentissage*. Paris: Presses universitaires de France, 120 p.
- Bakhtine, Mikhail. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. du russe par Daria Olivier, Paris: Gallimard, 488 p.
- Bancaud-Maënen, Florence. 1998. *Le roman de formation au XVIIIe siècle en Europe*. Paris: Nathan, coll. « 128 », 128 p.
- Girard, René. 1961. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 312 p.
- Hamel, Jean-François. 2006. *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*. Paris: Les Éditions de Minuit, 234 p.
- Lukàcs, Georges. 1963. *La théorie du roman*. Trad. de l'allemand par Bernard Cohen. Paris: Éditions Gonthier, 196 p.
- Miroux, Jean-Philippe. 1997. *Le personnage de roman*, Paris: Nathan, coll. « 128 », 128 p.
- Pavel, Thomas. 2003. *La pensée du roman*. Paris: Gallimard, 436 p.
- Scarpetta, Guy. 1985. *L'impureté*. Paris: B.Grasset, 389 p.
- \_\_\_\_\_. 1996. *L'âge d'or du roman*. Paris: B.Grasset, 341 p.

**Travaux sociologiques :**

- Dufour, Danny-Robert. 1999. *Lettres sur la nature humaine à l'usage des survivants*. Paris: Calmann-Lévy, coll. « Petite bibliothèque des idées », 144 p.
- Dumont, Louis. 1991. *Essais sur l'individualisme, une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Paris: Seuil, coll. « Points Essais », 310 p.
- Goguen, Jacques. 1993. *La jeunesse dans la modernité : séminaire du 15 janvier 1993*. Montréal: Université du Québec à Montréal, Groupe interuniversitaire d'étude de la postmodernité Montréal, coll. « cahier de recherche », 99 p.
- Lipovetsky, Gilles. 1983. *L'ère du vide*. Paris: Gallimard, coll. « Les Essais », 246 p.
- Ricard, François. 2001. *La génération lyrique*. Castelnau-le-Lez: Climats, 233 p.
- Rioux, Marcel. 1969. *Jeunesse et société*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 50 p.
- Taylor, Charles. 2003. *Les sources du moi*. Montréal: Boréal, 712 p.