

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

D'AKTEON À ACTÉON : SITUATIONS DU REGARD DANS L'ŒUVRE DE WITOLD GOMBROWICZ

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

SIMON LEMIEUX HUARD

FÉVRIER 2024

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.12-2023). 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

Un merci tout particulier à Alexis Lussier pour son soutien inépuisable, pour son intérêt et son amitié tout au long de ce projet dont il m'a permis, après de longues années de travail, d'apercevoir la fin et de l'atteindre. Merci de m'avoir suivi, même quand j'étais égaré dans les confins ;

Je ne pourrai jamais remercier suffisamment Catherine qui m'a donné la motivation pour terminer et m'a permis de passer à travers les périodes de rédaction les plus difficiles. Sans elle, sa patience, sa douceur et son empathie, le dépôt de ce mémoire n'aurait jamais pu advenir ;

Merci à mes parents d'avoir cru à ma capacité de terminer et pour leur soutien ;

Merci à Martin, confrère modèle, pour son amitié, ses conseils, son écoute ;

Merci à David pour son amitié, ses tentatives pour m'aider à terminer ce mémoire et, évidemment, nos longues séances d'échecs ;

Merci à l'équipe de l'entrepôt *Camellia Sinensis* et ceux parmi cette dernière qui m'ont laissé la possibilité de me libérer, je pense à Jean-Philippe, Véronique, Marie-Soleil, Éloi, Olivier et à l'incalculable Johanna ;

J'aimerais aussi remercier les archivistes de la Beinecke Library de Yale et les responsables des *Gombrowicz Archives* qui m'ont donné accès à de nombreux documents que je croyais introuvables.

AVANT-PROPOS

Étudier un auteur comme Gombrowicz comporte un certain nombre de difficultés d'ordre linguistique ou plutôt interlinguistique. Auteur polonais dont l'œuvre est presque entièrement écrite dans sa langue maternelle – il existe bien quelques textes en espagnol, écrits pour la presse argentine¹ – Gombrowicz est aussi doublement un exilé². Né et élevé en Pologne, mais ayant vécu un peu moins de trente ans en Argentine et les quelque cinq dernières années de sa vie en France, il reste selon plusieurs un « écrivain polonais ». Gombrowicz a lui-même beaucoup glosé – non sans cultiver les paradoxes – sur sa situation d'écrivain à la fois international et polonais et plusieurs pages sont consacrées à ce problème dans le *Journal*.

L'œuvre de Gombrowicz n'échappe donc pas à la logique implacable de la tour de Babel. Ainsi, des chercheurs et critiques d'expression polonaise de tous les horizons se sont appliqués avec un intérêt croissant depuis les années 2000 à une réflexion sur la traduction des œuvres de Gombrowicz³ et même sur la pratique traductologique de Gombrowicz lui-même, à qui il est arrivé de traduire ses propres œuvres. En témoignent, entre autres, un ouvrage collectif paru en polonais en 2004 *Gombrowicz i tłumacze* (Gombrowicz et les traducteurs), un colloque sur la traduction de Gombrowicz tenu à Wsoła (2011), un essai de Pawel Wojtas ; *Translating Gombrowicz's Liminal Aesthetics* (2014), un congrès des traducteurs de Gombrowicz tenu Vence et à Cracovie en 2019, ainsi qu'un ouvrage collectif intitulé *Gombrowicz in transnational Context : Translation, Affect and Politics* (2019), sans compter les différentes thèses et articles parus sur le sujet. Le

¹ Certains auteurs considèrent la première traduction argentine de *Ferdydurke*, produite par Gombrowicz et un groupe de ses amis hispanophones, comme un texte original en espagnol et non comme une traduction. En effet, l'implication singulière de l'auteur dans le processus traductif et les changements importants qu'il a apportés à cette nouvelle version a permis au poète catalan Gabriel Ferrater d'affirmer en 1946 que « Gombrowicz était l'un des plus remarquables auteurs écrivant en espagnol ». L'écrivain argentin Ricardo Piglia affirmait quant à lui que dans la traduction argentine de *Ferdydurke* « la langue espagnole est poussée jusqu'à son point de rupture, est contorsionnée et artificielle au point de ressembler à une langue du futur ». Notre traduction. Voir Anna Bożena et Zakwaska Zaboklicka « Are there as many weddings as translations? On Gombrowicz's spanish *El casimiento* (*The Wedding*) », dans Sylvia G. Dapía (dir.), *Gombrowicz in Transnational Context, Translation, Affect, Politics*, New York, Routledge, coll. « Routledge Studies in Twentieth-Century Literature », 2019, p. 53-54.

² Nicolàs Hochman remet en question le caractère involontaire de la relocalisation de Gombrowicz en Argentine et, par le fait même, de l'utilisation du terme d'« exil » pour la désigner. En contrepartie, il suggère et lui préfère, quoique cela ne semble pas le satisfaire entièrement, le qualificatif de « migrant ». Voir Nicolàs Hochman, « Gombrowicz, a Slippery Liar », *The Polish Review*, vol. 60, n° 2, 2015, p. 103-110.

³ Prédant cette tendance, un article de Jolanta Bak intitulé « Sur la traduction française de *Cosmos* de Witold Gombrowicz », paru dans le premier numéro de la revue *L'atelier du roman*. Pour plus d'information sur cette tendance voir Kacper Wiktor Nowacki, « La Dynamique de l'érotisme, étude comparative des romans *La marge* d'André Pieyre de Mandiargues et *La pornographie* de Witold Gombrowicz », thèse de doctorat, Università degli studi di Bergamo en cotutelle avec l'Université de Perpignan, Cultural Studies in Interzone, 2014, f. 361.

cas de la traduction française de *La pornographie*⁴, par exemple, comporte la particularité d’avoir été sévèrement jugé par la critique d’expression polonaise⁵ et d’avoir été, en 1966, à la source d’une « traduction relais » (du français à l’anglais) laquelle a aussi été l’objet de critiques sévères.

Dans la sphère anglophone, il est commun d’accuser les traductions relais de *Ferdydurke*, *La pornographie* et *Cosmos* à partir du français, de l’allemand et de l’espagnol d’avoir alourdi, aplati, des textes déjà difficiles⁶. C’est entre autres pourquoi l’entreprise de retraduction de Danuta Borchardt – *Ferdydurke* (2000), *Cosmos* (2005), *Pornografia* (2009), *Trans-atlantyk* (2014) – a été reçue favorablement par la critique anglophone et a renouvelé l’engouement autour de la lecture et l’analyse critique de l’œuvre de Gombrowicz dans cette langue. Par exemple, si différentes raisons parfois mystérieuses peuvent expliquer la retraduction d’une œuvre littéraire, celle de *Pornografia* n’a pas de quoi surprendre. La première (celle d’Hamilton) a été réalisée à partir de la traduction française, dont les faiblesses sont principalement liées à la mauvaise relation entre Gombrowicz et son traducteur, George Lisowski, ainsi qu’à la quasi-contemporanéité entre la publication de l’original et les délais de traduction exigés. La correspondance entre Maurice Nadeau et Gombrowicz, qu’il est possible de consulter aux archives Gombrowicz à Yale en témoigne⁷ ; ainsi que le court texte publié par Lisowski dans le cahier de l’Herne consacré à l’auteur⁸. Ainsi, lorsque Alastair Hamilton prend contact avec le texte de Lisowski, il travaille déjà avec un texte particulièrement mutilé et marqué par une pratique de traduction qui cherche à rendre les œuvres plus

⁴ Il semble ne pas y avoir de consensus dans les diverses ressources sur l’écriture du titre en français. Certains octroient une majuscule au « p » dans le mot « pornographie », alors que d’autres optent pour la minuscule. Dans ce mémoire, nous conservons le titre tel qu’il paraît dans l’édition du roman que nous utilisons, c’est-à-dire avec un petit « p ». Cet emploi est conforme avec les normes typographiques de l’Office québécois de la langue française concernant les majuscules dans les titres. Cependant, dans les citations, le graphie titre conserve la forme choisie par les auteurs.

⁵ Dans les travaux consultés lors de notre recherche, il semble que parmi la critique polonophone seul Leonid Heller semble optimiste quant à cette traduction qu’il juge « excellente », mais dont il souligne néanmoins les failles. Voir Leonid Heller, « L’effet ver de terre. À propos de *La Pornographie* de Gombrowicz », dans Marek Tomaszewski (dir.), *Witold Gombrowicz entre l’Europe et l’Amérique*, Villeneuve-d’Ascq (France), Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 68.

⁶ « J’avancerais que ce que qui a été principalement perdu dans ces traductions, c’est ce ton narratif absolument crucial – les répétitions ensorcelantes, la structure phrastique impatiente, les signaux verbaux d’un narrateur qui cherche à susciter l’attention du lecteur, à le provoquer, à le contraindre. Privé de cette voix vitalisante, les discussions philosophico-psychologiques de ses fictions se sont montrées plutôt lassantes, ont même pu passer pour des sermons étourdissants. » Beth Holmgren, « Gombrowicz in the United States », *The Polish Review*, vol. 30, n° 4, 1988, p. 414. Nous traduisons.

⁷ Voir Witold Gombrowicz Archive, General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

⁸ Georges Lisowski, [sans titre], dans Constantin Jelinski et Dominique de Roux (dir.), *Cahier Gombrowicz*, Paris, Éditions de L’Herne, 1971, p. 327.

accessibles pour le lecteur français. À cela il faut ajouter, dans le cas d'Hamilton, les aléas imaginables qui découlent d'une traduction relais.

Nous prendrons donc acte, dans ce mémoire, à la fois des traductions françaises de Gombrowicz – puisque nous travaillons en français, que cette langue nous est plus familière et que c'est à cette version que la critique francophone s'est traditionnellement référé – et des retraductions tardives de Danuta Borchardt qui nous semblent plus proches de l'original et de la voix de Gombrowicz⁹. Nous nous référerons également à la traduction anglaise du *Journal* par Lillian Vallée. « Toute première traduction est maladroite », écrivait le théoricien de la traduction Antoine Berman, alors que « l'essence même de la retraduction [est de] renouer avec un original recouvert par ses introductions, restituer sa signifiante, rassembler et épanouir la langue traduisante dans l'effort de restituer cette signifiante¹⁰ ». En effet, s'il est en principe naïf d'adopter aveuglément le point de vue selon lequel une retraduction devrait être par essence meilleure qu'une première traduction (ou d'une traduction relais basée sur celle-ci), le cas de Gombrowicz est peu équivoque. Le moment opportun pour de telles traductions est arrivé: « À un moment donné, écrit Berman, il devient "enfin" possible de traduire une œuvre. Après maintes introductions érudites, scolaires, maintes adaptations, il devient possible d'inscrire la signifiante d'une œuvre dans notre espace langagier¹¹. » L'intérêt est évident, pour nous, de ces traductions acclamées, informées par le recul historique, des années de réflexion et par la possibilité de consulter les traductions précédentes. Notre approche des textes est donc renseignée par une lecture attentive des différentes versions et d'une comparaison systématique des passages étudiés. Aussi, quoique nous ne maîtrisons pas suffisamment le polonais pour faire un usage approfondi des originaux, nous connaissons suffisamment la langue polonaise pour en faire un usage parcimonieux et prudent. Lorsque des passages pourront être interprétés différemment d'une traduction à l'autre, nous nous ferons un devoir d'en informer le lecteur. Notre but n'est pas toutefois de prendre parti automatiquement, dans ce processus, pour les traductions de Borchardt que nous aurions tort de considérer comme parfaites. Toute traduction est une interprétation, laisse une marque sur le texte, et aucune d'entre elles n'est une fenêtre ouverte sur

⁹ Paweł Wojtas signale l'attention portée par la critique bilingue à cet enjeu de la « voix » lorsqu'elle se penche sur les traductions de Borchardt. Voir Paweł Wojtas, *Translating Gombrowicz's Liminal Aesthetics*, Frankfurt am Main, Peter Lang Edition, 2014, p. 45.

¹⁰ Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, vol. 4, 1990, p. 4 et 7.

¹¹ *Ibid.*, p. 6.

l'original. Il ne s'agit pas non plus de fétichiser l'original dont le « noyau intact », pour reprendre les mots de Derrida, n'existe qu'en tant que fantasme¹².

¹² Jacques Derrida, « Table ronde sur la traduction », dans Claude Lévesque et Christie V. McDonald (dir.), *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 153.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
AVANT-PROPOS.....	iii
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 MILLE ET UN VISAGES D'ACTÉON : ENTRE <i>LA PORNOGRAPHIE</i> ET LE <i>JOURNAL PARIS-BERLIN</i>	12
1.1 <i>Akteon</i> ou <i>La pornographie</i>	12
1.2 Actéon à Paris, le <i>Journal Paris-Berlin</i>	19
1.3 Actéon et les chiens de Pavlov : métamorphoses et identifications	25
1.4 Gombrowicz pisté par Genet.....	33
CHAPITRE 2 DESTIN ET POUVOIR DU REGARD EN RÉGIME GOMBROWICZÉEN	39
2.1 Régimes de visualité.....	39
2.2 Sartre, Gombrowicz et la honte : sous le regard d'autrui.....	42
2.3 Gombrowicz, le regard et la honte	48
2.4 Entre la forme et l'informe.....	50
2.5 Actéon poursuivi par ses rats.....	52
CHAPITRE 3 ACTE FINAL : MUTATIONS DU THÉÂTRE ACTÉONNIEN.....	58
3.1 Dans le spectacle du monde : Actéon de Sartre à Lacan.....	58
3.2 Voir, savoir : le complexe d'Actéon	63
3.3 <i>Ferdydurke</i> , Actéon à la serrure	68
3.4 « La nuit venait et, avec elle, la bataille »	74
CONCLUSION	81
BIBLIOGRAPHIE	87

RÉSUMÉ

Ce mémoire prend pour point de départ l'influence du mythe d'Actéon sur l'œuvre de Witold Gombrowicz – influence connue puisque *La pornographie* a porté le titre provisoire d'*Akteon*, graphie polonaise d'Actéon, puis assumée dans le *Journal Paris-Berlin* (1963-1964), mais ailleurs discrète ou voilée (*Le rat*, *Ferdydurke*, *Trans-Atlantique*, etc.) – en tant que ce mythe permet une approche spécifique de la question du regard. En toute cohérence avec la structure du mythe d'Actéon, on retrouve en effet dans ces textes de nombreux passages où le regard lui-même est pris par surprise par un « objet » ou une « scène ». Ces moments sont suivis, le plus souvent, par un mouvement de fuite semblable à celui d'Actéon après qu'il a surpris la nudité interdite de Diane. Le mythe d'Actéon donne lieu de penser la dialectique du désir et de l'angoisse chez Gombrowicz, tel qu'elle se pose à travers l'instance du regard. Que veut dire regarder, être regardé, voir et être vu? Comment le mythe d'Actéon interpelle-t-il Gombrowicz? Et comment ce dernier le fait-il plier à sa propre structure subjective en suivant la logique de ses textes? Dans *La pornographie*, où l'influence d'Actéon est connue, l'emblématique « scène des quatre îles » nous sert de point de repère. À partir de cette fiction dans la fiction, nous interrogeons une série de textes du corpus gombrowiczéen et les théories sur le regard qui permettent d'en décrire la logique. Ces dernières nous mènent sur la piste d'une épistémologie du regard que l'historien Martin Jay nous invite à lire sous l'angle du concept d'oculocentrisme puis vers la phénoménologie du regard d'autrui proposée par Sartre puis vers la pensée de Lacan qui a situé le regard comme objet *a* ; ainsi, jusqu'aux analyses de Peter Brooks, qui a interrogé la place du regard dans l'économie narrative moderne. Ces éléments nous donnent la mesure de ce qui se répète dans notre corpus chaque fois que la figure ou la trace d'Actéon apparaît, c'est-à-dire une relecture du mythe où le protagoniste est d'abord établi comme proie du regard ou éjecté de l'orbite du désir pour ensuite réaffirmer, par une forme de création artificielle, fiction ou dédoublement, une souveraineté de son regard. Cette souveraineté acquise, qui met en scène une version du mythe où Actéon survit, n'est possible que par la désignation d'une nouvelle victime, désignée d'abord comme insensible au regard et à la pudeur, puis comme victime de cette dernière à divers degrés de fatalité.

Mots clés : Witold Gombrowicz, *La pornographie*, *Ferdydurke*, regard, psychanalyse, Sartre, Lacan, intertextualité, Actéon, regard, *visual studies*.

INTRODUCTION

« Soudain on entend l’abolement furieux des chiens de chasse et des lévriers, accompagné de cris, de lamentations. Sûrement ils ont dû débucher quelque proie humaine, qu’ils déchirent¹³. »

« Courez après moi si vous voulez. Je m’enfuis la gueule entre les mains¹⁴. »

En 1969, dans une entrevue avec Michel Polac et Michel Vianney filmée pour l’émission *Bibliothèque de Poche*, Gombrowicz était interrogé à propos de « ses regards » ; soit la façon qu’il avait de ne pas regarder les gens :

Michel Polac — Il y a une chose que je remarque pour terminer, comme ça, l’étude de la forme gombrowiczéenne. C’est que vous devez être effectivement très égotiste sinon égoïste – je ne peux pas en juger –, car dans nos interviews nous remarquons les regards... vous évitez le regard de ceux qui vous posent des questions, et vous ne répondez pas en regardant.

Michel Vianney — Absolument.

Gombrowicz — Eh bien, c’est très typique pour les fausses interprétations qu’on fait de moi [rires]. Pourquoi je ne regarde pas les gens? Parce que je suis humble, parce que j’ai peur d’être jugé par l’autre et j’ai un terrible respect pour l’autre, au fond. Alors, c’est pour cela que dès mon enfance j’ai évité de regarder les gens en face. Je n’ai pas l’audace pour les affronter et d’autant plus pour regarder d’en haut... n’est-ce pas, alors? Eh bien vous voyez, c’est typique pour mes ennemis, alors... quand quelque chose manifeste mon humilité, alors on considère justement que c’est mon orgueil et c’est dans toute littérature... c’est la même chose... par exemple, moi je parle de moi, mais pourquoi? Parce que je suis orgueilleux? Mais quel écrivain orgueilleux pourrait confesser qu’il veut par exemple être grand ou quelque chose de pareil? Il ne dira jamais cela, c’est une chose honteuse et pour dire cela il faut avoir une distance envers soi-même de sorte que cela prouve que moi je ne suis pas du tout orgueilleux, au contraire je suis l’humilité même, avec du reste la raison et l’intelligence¹⁵.

Cette intervention de Gombrowicz peut certes surprendre tant l’auteur transforme l’orgueil en humilité, tout en terminant sur un paradoxe où cette humilité prend la forme d’un manque de modestie. Mais outre ce

¹³ Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantique*, trad. Geneviève Serreau et Constantin Jelenski, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 141.

¹⁴ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, trad. Georges Sédar, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 401.

¹⁵ Michel Polac, « Witold Gombrowicz », dans *Bibliothèque de Poche*, [vidéo], 1969, en ligne, <<https://www.ina.fr/video/CPF86616168>>, consulté le 13 avril 2021.

revirement oratoire, c'est le rapport de Gombrowicz au regard qui en ressort, rapport qui engage le pouvoir du regard de l'autre, certes, mais aussi le pouvoir de son propre regard. Dans *Gombrowicz en Argentine* et *Gombrowicz en Europe*, les deux recueils de témoignages montés par Rita Gombrowicz (l'épouse et exécutrice testamentaire de l'auteur), on peut lire un certain nombre de textes qui soulignent cette singularité. Celui de Rita Gombrowicz elle-même illustre la façon dont cette question pouvait s'inscrire dans le quotidien de l'auteur :

Et à midi juste (il était très ponctuel), il entra dans ma chambre et se mettait devant la glace en se regardant de biais – car il se regardait lui-même comme il regardait les autres –, un peu de biais, en passant. Un jour, je lui demandai pourquoi il ne regardait pas les gens en face. Il me répondit : « Parce que j'ai peur : je vois trop de choses »¹⁶.

On peut supposer cette réponse plus sincère, puisqu'elle s'adresse à l'épouse et non à l'intervieweur, moins circonvolutive, moins défensive aussi, et qui s'arrête surtout sur l'aveu de la peur – non pas du jugement de l'autre, mais de ce que l'œil pourrait voir – sans nécessairement en faire quelque chose d'élevé comme le respect ou l'humilité. Un bon nombre des témoignages recueillis par Rita Gombrowicz montrent aussi l'importance qu'accordait l'auteur à des longues-vues¹⁷ qu'il utilisait du haut de son appartement : « Avec la lorgnette berlinoise, écrivait-il à Eva Bechmann, je regarde tous les matins de mes fenêtres les montagnes et la mer et, le soir, toutes les personnes qui se déshabillent¹⁸ ». Aussi, selon le témoignage de Jean Kalman :

À Vence, Witold passait beaucoup de temps à la fenêtre avec ses jumelles à regarder ce qui se passait dans le café d'en face. Il ne descendait pas souvent à cause de son asthme. À notre retour, il demandait : « Avec qui étiez-vous à *La Régence*? De quoi avez-vous parlé? » Avec une curiosité fouineuse, il essayait de recomposer une scène complète à partir de ce qu'il avait vu à la jumelle. Accessoire à travers lequel la place du Grand-Jardin a pris au fil des années, une transparence toute particulière¹⁹.

¹⁶ Témoignage de Rita Gombrowicz, dans *Gombrowicz en Europe 1963-1969*, Paris, Denoël, 1988, p. 315. Voir aussi le témoignage d'Isabelle Crespelle (p. 260) : « Il avait un regard de l'intérieur. Il ne regardait pas les personnes en parlant. Il regardait ailleurs : en bas ou en l'air. »

¹⁷ Selon le témoignage de Susanna Fels, en guise de cadeau collectif, les amis berlinois de Gombrowicz lui ont offert des jumelles à son départ de l'Allemagne en 1964. Gombrowicz avait dû rendre les siennes à Lissa Bauer qui les lui avait prêtées. Ce cadeau, qu'il garda sur sa table de travail à Vence, apparaît sur de multiples photographies datant des dernières années de sa vie. Pour le témoignage de Susanna Fels, *Ibid.*, p. 248-251. En outre, pour souligner l'importance de cet objet dans la vie de l'auteur, chaque année le récipiendaire du Prix Littéraire Witold Gombrowicz (Pologne) reçoit, en plus d'un trophée, des jumelles.

¹⁸ *Ibid.*, p. 200.

¹⁹ *Ibid.*, p. 273.

Le dispositif optique que constituent les jumelles (soit l'instrument du voyeur qui veut voir *sans être vu*, mais aussi l'instrument de celui qui veut voir *de plus près et plus de choses...*) semble permettre à Gombrowicz de neutraliser la peur qui marque la relation à l'autre par le regard (la peur d'être vu, mais aussi celle de voir *trop*), en fait un dispositif d'investigation digne de l'intérêt de l'auteur pour les *Mémoires* de Saint-Simon qu'il lisait avidement lors de son séjour à l'abbaye de Royaumont en 1964²⁰. Ainsi Gombrowicz, du haut de sa villa, se fait-il exister comme pur regard. Il y a donc chez lui l'insistance d'un regard qui ne cesse de s'imposer sur le mode du voyeurisme, du regard qui dénude, qui perce à jour, qui veut dévoiler, tout voir, ne rien manquer, etc. ; en même temps que s'impose la position de celui qui regarde, qui se cache pour voir ; et qui se traduit aussi sur le mode de la recherche d'une *façon de voir* : voir plus... sans voir trop. Voir quoi? Sinon le mystère et la révélation de l'invisible, cette révélation se présentant le plus souvent comme traumatique.

Il faut mesurer combien chacune des œuvres de Gombrowicz est portée par cet enjeu, au point où Włodzimierz Bolecki écrit que la vue, soit le regard et l'observation, est « la situation élémentaire dans laquelle se trouvent de façon permanente les personnages de Gombrowicz²¹ ». Paweł Wojtas avance que « le narrateur-protagoniste gombrowiczéen emblématique agit la plupart du temps en tant que voyeur²² ». Outre ce désir de voir, nous trouvons aussi le trouble d'être vu, de se voir évoluer sous un regard au-dehors, celui d'autrui, soi-même ou un regard désincarné, voire flottant. Tadeusz Kulik témoigne à ce propos : « Je me souviens qu'il était si effrayé de la grande baie vitrée de son appartement qu'il a fait recouvrir entièrement recouvrir d'un drap toutes les fenêtres qui donnaient à l'est²³. » Michał Paweł Markowski, en se basant sur un passage essentiel du *Journal*, a souligné la façon dont, chez Gombrowicz, l'exposition du corps du sujet, sa visibilité, est une expérience du désespoir, une source de honte²⁴. Or, le paradigme du regard, chez Gombrowicz, évoque souvent par quelques traits le mythe d'Actéon qui commit l'erreur,

²⁰ Au sujet de l'intérêt de Gombrowicz pour la lecture des *Mémoires* de Saint-Simon, voir le témoignage du bibliothécaire de Royaumont Bernard Guiéry (dans *Gombrowicz en Europe*) selon qui Gombrowicz, durant les trois mois de son séjour, aurait emprunté, un après l'autre, tous les tomes (43 vol.) de l'édition Dentu de 1865 (dans une note à ce propos, dans *Gombrowicz en Europe*, il est indiqué qu'il « s'agit de l'édition Dantu [sic], Paris, 1875 », cette note est erronée puisque cette édition n'existe pas). Voir *ibid.*, p. 262. Saint-Simon, qui avait élevé le *voir* au niveau d'une passion, exerçait, à la cour du roi Louis XIV, des activités d'« espion-voyeur ». Voir Michel Guggenheim, « Sous le regard perçant de Saint-Simon », *MLN*, 1967, vol. 82, n° 3, p. 293.

²¹ Włodzimierz Bolecki, « Gombrowicz avait-il des yeux? », dans *Revue des sciences humaines*, n° 239, Juillet-Sept 1995, p. 90.

²² Paweł Wojtas, *Translating Gombrowicz's Liminal Aesthetics*, *op. cit.*, p. 105. Nous traduisons.

²³ Témoignage de Tadeusz Kulik, dans Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Europe*, *op. cit.*, p. 245.

²⁴ Michał Paweł Markowski et Piotr Biłos (trad.), « Le jardin interdit, Gombrowicz et la honte », dans Malgorzata Smorağ-Goldberg (dir.), *Gombrowicz, une gueule de classique?*, *op. cit.*, p. 179-186.

ou le crime (selon la version), de surprendre nue la déesse Artémis (ou Diane dans la mythologie romaine) en train de se baigner ; scène qui implique l'irruption soudaine d'un sujet étranger dans un espace privé (la forêt et la source sacrée) autant que la vision du corps de l'autre, vision qui décuple la vulnérabilité de l'être sous le regard d'autrui. Comme on le sait, l'histoire raconte qu'Actéon est puni pour sa transgression et transformé en cerf par la déesse, puis condamné à être dévoré par ses chiens qui ne le reconnaissent plus. Dans l'œuvre de Gombrowicz, cette référence se présente à plusieurs endroits, particulièrement dans *La pornographie*, dans le passage bien connu de la scénette sur l'île, théâtre où les regards, investigateurs, inquiets ou surpris des personnages se prennent aux pièges du désir dans un mouvement d'horreur fascinée.

Ce projet de recherche prend sa source du fait d'une curieuse disparition, voire d'un effacement, celui de la référence explicite au mythe d'Actéon et de Diane dans *La pornographie* (roman publié en 1960, mais terminé en 1958) de Gombrowicz ; référence qui n'en demeure pas moins lisible à l'arrière-plan. En effet, *Akteon*, graphie polonaise du nom d'Actéon, était le titre provisoire du roman de Gombrowicz, du moins entre 1956 et 1958. L'origine de ce choix reste mystérieuse, mais Francesco Cataluccio, dans une postface à la traduction italienne de *La pornographie*, indique que Gombrowicz aurait eu, sur sa table de travail, au moment de commencer la rédaction de son livre, en 1955, une reproduction de la toile du Titien intitulée *La mort d'Actéon*²⁵. Toutefois, Cataluccio ne précise pas l'origine de cette information particulièrement intéressante et d'ailleurs rarement relayée dans le reste de la littérature sur Gombrowicz. Janusz Margański, qui en tient compte dans une note infrapaginale, tire cette l'information d'un compte rendu de la correspondance Gombrowicz-Giedroyc rédigé en italien par Cataluccio ; traduit en polonais par Jerzy Uszyński et publié dans la revue *Zeszyty Literackie*²⁶. En fait, Margański semble accorder peu de valeur à cette affirmation puisque le reste de son argumentaire n'en tient pas compte. Il est donc de notre avis qu'il vaut mieux la mettre entre parenthèses puisque l'origine de cette information demeure inconnue et que sa véracité, jusqu'à preuve du contraire, semble douteuse.

Cependant, la correspondance de Gombrowicz avec son frère Janusz, à laquelle Margański fait allusion, contient aussi quelques maigres informations concernant ce changement²⁷. Selon Michał Legierski, *Akteon*

²⁵ Francesco M. Cataluccio « La tragedia dello sguardo immaturo », dans Witold Gombrowicz, *Pornografia*, [format epub], Milan, Il Saggiatore, 2018, s. p.

²⁶ « Francesco Cataluccio commente l'idée première de Gombrowicz d'intituler le roman en cours *Akteon* en ces termes : Gombrowicz a commencé à travailler son roman en ayant devant lui la reproduction du tableau de Titien intitulé la mort d'Actéon. Cité dans le compte-rendu du livre : Jerzy Giedroyc, *Witold Gombrowicz, listy*, in *Zeszyty Literackie [sic]*, 49, 1995, p. 115. » Janusz Margański, « Un flirt avec Diane », dans Malgorzata Smorag-Goldberg (dir.), *Gombrowicz, une gueule de classique?*, Paris, Institut d'études slaves, 2007, p. 201.

²⁷ *Ibid.*, p. 204.

était un roman censé « réunir le voyeurisme et la mort brutale d'un jeune homme déchiqueté par ses chiens résultant de la folie qui puise sa source dans l'obscur force dionysiaque²⁸ ». Mais alors que le roman semblait achevé et sans que l'auteur en donne la raison de façon explicite dans ses journaux ou dans sa correspondance, l'œuvre change soudainement de titre et portera, dès février 1958, celui de *La pornographie* (*Pornografia*) ; après quoi la référence au voyeur de la mythologie devient tout au plus implicite. Gombrowicz ira jusqu'à répudier, dans son *Testament*, les interprétations qui font du voyeurisme le noyau interprétatif de ce roman²⁹.

L'effacement volontaire du titre et du nom d'Actéon n'est pas inconnu de la critique gombrowiczéenne : en plus de ce que Margański identifie dans la correspondance entre Janusz et Witold Gombrowicz, ce dernier y fait brièvement allusion dans celle qu'il entretenait avec Jerzy Giedroyc³⁰, avec Constantin Jelenski³¹ ainsi que dans son journal posthume, récemment publié sous le titre de *Kronos*, où il apparaît que le roman portait ce titre jusqu'à une étape tardive de l'écriture. En effet, si en juillet 1956 il parlait dans *Kronos* de *Visite à Ruda*, premier titre du roman avant même *Akteon*, on peut lire la note suivante dans le bilan de cette même année: « Je termine mon *Akteon* »³². Cette note concernant *Akteon* laisse supposer que le roman avait atteint un stade plus ou moins final sous ce titre, mais que, pour une raison inconnue, l'auteur aurait reculé devant cette référence. Cette information est rapidement suivie, dans la première entrée de l'année 1957, de : « j'écris mon roman (le finale) » et, la même année, mais plusieurs mois plus tard, en août, une note presque identique réapparaît dans *Kronos* : « [j]'écris le finale de mon roman »³³. Enfin, en février 1958, Gombrowicz écrit « [j]'ai terminé mon roman » avant de préciser qu'il le « peaufine » toujours³⁴. Toutefois, si le nom d'Actéon avait déjà commencé à disparaître dans *Kronos* dès le début de 1957 (remplacé par l'appellation « mon roman »), dans le volume de sa correspondance avec Giedroyc, rédigée par Jean-Claude Famulicki, on peut lire qu'en mars 1958 « [l]e titre définitif était tout

²⁸ Michał Legierski, *Modernism Gombrowicza*, Stockholm, 1996, p. 73. Ouvrage cité dans Janusz Margański, « Un flirt avec Diane », *op. cit.*, p. 204.

²⁹ Witold Gombrowicz, *Testament*, réponses de Witold Gombrowicz traduites par Koukou Chanska et François Marié, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1996, p. 143-144.

³⁰ Jerzy Giedroyc, Witold Gombrowicz, *Correspondance 1950-1969*, trad. et annotation par Jean-Claude Famulicki, Paris, Fayard, 2004, p. 170 et 218.

³¹ Witold Gombrowicz et Constantin Jelenski, « La bataille de *Ferdydurke*, (Correspondance Jelenski-Gombrowicz) », dans Manuel Carcassonne, Christophe Guias et Malgorzata Smorag (dir.), *Gombrowicz, vingt ans après*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1989, p. 245.

³² Witold Gombrowicz, *Kronos*, *op. cit.*, p. 185 et 195.

³³ *Ibid.*, p. 196 et 204.

³⁴ *Ibid.*, p. 211.

récent » puisque « dans une notice bio-bibliographique réclamée par K.A Jeleński [...] qu'il lui envoya en mars, Gombrowicz utilisait toujours le titre provisoire d'*Actéon* », alors que dans une lettre à Giedroyc envoyée quelques jours plus tard, il écrit que le roman « va probablement s'appeler *La pornographie* »³⁵. Nowacki explique ainsi la modification du titre :

Soucieux de limiter la liberté du lecteur, [Gombrowicz] n'a pas gardé ce titre. Il n'empêche qu'en l'évoquant ici, nous pouvons mieux comprendre la thématique érotique à laquelle l'écrivain s'approchait au moment de la rédaction. Peut-être que Gombrowicz voulait éviter des interprétations mythologiques de son roman. Un tel titre aurait sans doute éveillé un débat sur l'identité d'Actéon et orienté l'interprétation vers les thèmes du voyeurisme et du châtiment (en réalité, ce fut une piste d'interprétation fréquemment employée)³⁶.

Les contingences purement historiques de ce changement contiennent encore leur lot de mystère et la plupart d'entre elles n'ont sans doute laissé aucune trace écrite. Malgré la valeur de ces indices et hypothèses, qui certainement peuvent apporter quelques éclaircissements, le présent mémoire n'est pas particulièrement intéressé par une approche génétique de notre corpus. Les traces qui nous retiennent sont celles que les textes (publiés) eux-mêmes offrent par leur structure interne ; nous sommes donc plutôt à la recherche de la répétition de certains motifs et de la présence des signifiants qu'il est possible de rattacher au mythe.

Si les spécialistes de l'œuvre littéraire de Gombrowicz n'ignorent pas l'histoire du titre du roman, ils n'y font le plus souvent qu'une brève allusion, afin de mettre en relief tel ou tel aspect du roman. Ainsi, Michał Oklot, dans un article³⁷, puis dans une communication présentée lors du colloque de 2016 consacré à Gombrowicz à l'UQAM³⁸, propose une lecture de *La pornographie* où le drame d'Actéon serait joué sous l'angle de la tragédie du vieillissement (dont on connaît le rôle majeur dans la pensée gombrowiczéenne) telle qu'elle apparaît à la lecture de *Kronos*. Oklot, dans son article publié dans *Slavonica* reconnaît que la connaissance du changement du titre, en tant qu'il pointe vers le mythe d'Actéon, peut servir de cadre

³⁵ Jerzy Giedroyc, Witold Gombrowicz, *Correspondance 1950-1969*, op. cit., p. 218. Dans sa correspondance avec son frère Janusz, c'est plutôt en date du 17 février 1958 que Gombrowicz mentionne la possibilité de nommer le roman « *Pornografia* ». Voir Witold Gombrowicz Archive, General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

³⁶ Kacper Nowacki, « La dynamique de l'érotisme, étude comparative des romans *La marge* d'André Pieyre de Mandiargues et *La pornographie* de Witold Gombrowicz », op. cit., f. 374.

³⁷ Michał Oklot, « Gombrowicz's *Kronos*, The Pornography of aging », *Slavonica*, vol. 19, n° 2, octobre 2013, p. 105-127.

³⁸ Michał Oklot, « *Kronos*: The 'Real' life of Witold Gombrowicz », dans Dominique Garand et Agnès Domanski (dir.), *Gombrowicz désesparé = Gombrowicz bewildered*, Institut polonais des arts et des sciences au Canada, 2016, p. 117-133.

interprétatif pour le roman : « À la lumière de cet indice, la *fabula* métaphysique de *La pornographie* consisterait en un regard furtif porté sur la nature, personnifiée ici par la déesse Diane, avec toutes les conséquences que cela implique³⁹. » Cependant, pour Oklot, cet intertexte sert surtout de faire-valoir à l'exposition de la problématique du corps dans l'œuvre de Gombrowicz, en particulier le corps vieillissant, voire le cadavre : « Gombrowicz procède à tordre la vieille problématique [celle du mythe] et la transpose dans la tragédie du vieillissement qu'il est simultanément en train de consigner dans *Kronos*⁴⁰. » La problématique du vieillissement dans *La pornographie*, telle que la conçoit Oklot, complémentaire à une interprétation de l'intertexte actéonien du roman, serait la clé à partir de laquelle il tente de lier le *Kronos*, le *Journal* et *La pornographie* avec le motif du corps ; corps corruptible, perpétuellement en excès, sujet à douleur, et donnant lieu à un espace de confrontation avec le sujet cartésien que la littérature moderne chercherait à déstabiliser⁴¹. Mais les conclusions d'Oklot, aussi intéressantes soient-elles, se servent d'Actéon sans toutefois plonger au cœur de l'enjeu principal du mythe, celui du regard, qui dans ce roman ne se limite pas au fait de regarder la « nature » sous la forme de deux adolescents. En fait, la problématisation gombrowiczéenne du voir se joue continuellement (pas seulement dans la scénette sur l'îlot) dans la manière de regarder, de donner à voir ou de dramatiser l'instant du regard.

De son côté, Sylvie Loignon, dans un article à propos de *La pornographie*, mentionne le changement du titre en invoquant la logique du retournement des rôles, caractéristique du mythe d'Actéon (le chasseur devenant proie) qui est présente dans le roman et repérable, avance-t-elle, « à travers le personnage de Siemian »⁴². Elle invoque aussi longuement les différentes formes de « voyeurisme » dans l'œuvre – quoique l'utilisation de ce terme pour qualifier son roman ait pu paraître inadéquate pour Gombrowicz lui-même –, d'errance et de leurre, thèmes qui tout autant que celui du retournement, renvoient à Actéon.

Enfin, une trop courte étude de Janusz Margański – une communication publiée en 2007⁴³ – propose une analyse plus générale de la présence du mythe de Diane et d'Actéon dans l'œuvre de l'auteur. Comme le remarque Margański, cet intertexte ne se limite pas à *La pornographie*, qui serait sans doute l'œuvre où la référence au mythe d'Actéon est la plus marquée. Selon lui, elle apparaîtrait également dans *Ferdydurke*, *Trans-Atlantique*, *Opérette* ; ainsi qu'explicitement (quoique brièvement) dans le *Journal* où l'on retrouve un récit apparemment diaristique faisant directement allusion au destin d'un « Actéon de marbre qui, ayant

³⁹ Michał Oklot, « Gombrowicz's *Kronos*, The Pornography of aging », *op. cit.*, p. 112. Nous traduisons.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 112. Nous traduisons.

⁴¹ *Ibid.*, p. 109.

⁴² Sylvie Loignon, « Deux paires d'yeux valent mieux qu'une », *Jeux de regards*, vol. 3, n° 200, 2007, p. 85.

⁴³ Janusz Margański, « Un flirt avec Diane », *op. cit.*, p. 199-206.

il y a juste un instant surpris Diane nue, est en train de fuir»⁴⁴. Il ne s'agirait donc pour lui pas seulement d'un emprunt épisodique à la mythologie et à la littérature classique (Apulée, Ovide, etc.), mais d'un motif récurrent qui s'inscrit avec insistance dans toute l'œuvre de Gombrowicz, tout en tâchant d'en détourner les symboles⁴⁵. Cependant, l'analyse de Margański est majoritairement centrée sur les diverses incarnations de Diane/Artémis dans les personnages de jeunes femmes, la plus mémorable et archétypale d'entre elles étant la lycéenne moderne de *Ferdydurke*, Zuta Lejeune. Cette étude est sans doute la seule, à notre connaissance, à tenter une analyse directe des ramifications du mythe dans l'œuvre. Margański y décrit adéquatement la façon dont, chez Gombrowicz la déesse « est une création de l'homme pris de désir, une création qui incarne l'inaccessibilité, le mystère et, en même temps, les charmes du monde » qui « ne sera jamais matérialisée ». Cependant nous ne partageons pas l'idée de Margański selon laquelle, dans la fiction gombrowiczéenne, la « femme-pucelle [...] est l'objet du désir, le but des poursuites entreprises par des héros successifs, constituant l'essentiel des intrigues savamment entrelacées⁴⁶ ». En effet, si ces personnages féminins souvent semblables réapparaissent et occupent toujours à peu près le même rôle dans ces œuvres, il nous apparaît plutôt que ces jeunes femmes – qui peuvent, certes, revêtir un caractère énigmatique – n'exercent souvent une influence qu'en tant qu'elles constituent un *topos* de la fiction classique et sont loin d'être le point central autour duquel tourne le désir des protagonistes. Au contraire, comme c'est le cas dans *Ferdydurke*, le sentiment romantique pour les personnages féminins est présenté comme un joug imposé par la forme (qu'elle soit sociale ou littéraire). Ainsi, il nous semble que ces personnages féminins n'évoluent qu'en surface du récit, peut-être parce qu'ils ont le pouvoir d'évoquer, à travers une forme reconnue par la tradition littéraire, la catégorie du mystère qui pousse à la recherche, et qui parfois, comme dans *Cosmos*, donne accès à l'horreur que l'auteur cherche à rendre présente dans ses textes.

C'est ainsi plutôt vers la présence fantomatique et mouvante d'Actéon comme double des narrateurs et autres personnages de Gombrowicz, à la fois repoussoir et modèle d'identification, plutôt que les incarnations de Diane qui constitue l'objet de notre recherche. Mais, surtout, ce qui nous intéresse et que la majorité des critiques semblent mettre de côté – à l'exception peut-être de Loignon – c'est la façon dont cet intertexte, dans *La pornographie* et les autres textes de l'auteur, donne à lire une approche spécifique du regard. Comme si, presque sans le nommer, Gombrowicz allait puiser dans ce mythe quelque chose qu'il cherche à articuler dans sa fiction ; le rapport trouble entre la volonté de voir, souvent corrélative « au projet nietzschéen de démasquer, d'exposer » – comme l'écrivait Susan Sontag dans sa préface à l'édition

⁴⁴ Witold Gombrowicz, *Journal 1959-1969*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 373.

⁴⁵ Janusz Margański, « Un flirt avec Diane », *op. cit.*, p. 205.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 202.

américaine de *Ferdydurke*⁴⁷ – au danger d’être exposé, celui d’être souillé, aliéné, voire détruit par un regard *autre* porté sur soi. Puis devant cette dialectique, *creuser* une troisième voie, une alternative sans cesse repensée vis-à-vis de la mort d’Actéon, voie qui impliquerait elle aussi une créativité optique, un savoir-faire mis au jour dans le tissu fantasmatique de l’écriture et mettant en jeu le regard. Serait-il possible que l’auteur de *La pornographie*, dissimulant Actéon entre ses lignes, fasse ce que Henry James disait faire dans l’une de ses œuvres phares, *Les Ambassadeurs*, c’est-à-dire « la démonstration [d’un] processus de vision »⁴⁸? Comme dans ce roman de James que Jean Perrot a qualifié de « changement de perspective, d’une lente anamorphose étalée sur plus de quatre cents pages », il semblerait que la solution gombrowiczéenne au drame du regard tel que présenté dans la situation actéonienne ait à voir avec la forme littéraire de la vision anamorphotique⁴⁹. Cette dernière est absolument en accord avec la poétique de l’auteur polonais ; écriture louche, de l’énigme, du double sens, et surtout du jeu de perspectives s’inspirant de la variation des positions et des points de vue narratifs prenant place au sein d’un seul sujet lui-même traversé par l’altérité, « par des chemins tortueux et avec des alternances de ténèbres et de lumière » – pour encore citer Henry James – qui tantôt brouillent les sens, tantôt le ramènent à la réalité⁵⁰.

Une étude exhaustive de l’étendue du mythe dans l’œuvre de Gombrowicz excéderait, cependant, les limites de ce mémoire. Il nous faudra donc tenter de comprendre, dans un premier chapitre, l’étendue et la signification du mythe, là où il apparaît le plus clairement, dans *La pornographie*, tout en étant en quelque sorte dissimulé par le travail de réécriture mentionné plus haut. Nous y analyserons en particulier le passage dit de la « scène de l’île », et ses suites. Dans le corpus gombrowiczéen, il s’agit pour nous des pages où, bien qu’effacée, la présence d’Actéon est à la fois la plus évidente et la plus chargée de sens. Elle n’y agit d’ailleurs pas uniquement sur le plan thématique, mais également sur celui de la structure du roman. Cette brève première partie jettera les bases qui permettront d’aborder d’autres textes où nous repérons l’influence d’Actéon.

Dans ce même chapitre, nous analyserons la présence dans son unique occurrence explicite, soit dans le *Journal Paris-Berlin* (qui fait aujourd’hui partie du deuxième tome du *Journal*). Il s’agira surtout de décliner les paramètres d’une complexe identification avec le héros gréco-romain. L’allusion directe au

⁴⁷ Susan Sontag, « Foreword by Susan Sontag », dans *Ferdydurke* [format epub], trad. Danuta Borchardt, 2000. s.p.

⁴⁸ Henry James, « Préface d’Henry James aux volumes XXI & XXII de The New York Edition (1909) » dans *Les ambassadeurs*, trad. Jean Pavans, Paris, Le bruit du temps, 2014, p. 558.

⁴⁹ Jean Perrot, *Henry James : Une écriture énigmatique*, Paris, Aubier, 1982, p. 266.

⁵⁰ Henry James, « Préface d’Henry James aux volumes XXI & XXII de The New York Edition (1909) » dans *Les ambassadeurs*, op. cit., p. 567-568.

mythe y apparaît au sommet de la rencontre traumatique entre l'auteur, récemment parti d'Argentine après plus de 30 ans d'exil, et la ville de Paris, ville qu'il qualifie de « vieille » et contre laquelle il décide de se positionner en se disant du côté de la jeunesse⁵¹. Dans ce texte, en effet, Gombrowicz décrit sa fuite de l'Argentine et sa peur d'être dévoré par les critiques parisiens représentés comme des molosses⁵². Il prend d'abord le visage d'un Actéon-écrivain menacé par le Paris littéraire. Il s'y présente aussi comme *nu*, habité par le chaos, étranger à lui-même et se positionne du côté de la Vérité alors que Paris se situe du côté du vêtement et des nymphes qui font écran à la nudité de la Déesse⁵³. Parallèlement, Gombrowicz élabore un discours sur la honte, honte de regarder, d'être regardé, et ce, alors même qu'il se déculotte⁵⁴. Mais de cette honte émerge un savoir victorieux, car en se mettant à nu devant ceux qu'on lui décrit comme de « vrais lions » et qui détalent comme des « lapins », il s'aperçoit que les prédateurs qui sont à ses trousses sont beaucoup moins effrayants qu'il ne le croyait⁵⁵. C'est alors que se produit sa rencontre inquiétée avec la statue d'Actéon qu'il décrit comme son propre double, un double immortalisé dans son « péché », et dans sa douleur, alors que Gombrowicz, coupant l'évidente tension narrative de cette péripétie, annonce être retourné chez lui sans plus revenir sur l'événement. Il s'agira donc pour nous de déployer cette rencontre avec Actéon, certes ici abordée dans une perspective polémique, pour souligner le rapport complexe entre Gombrowicz et son double mythologique.

Le deuxième chapitre sera consacré à la façon dont une certaine tradition philosophique et psychanalytique s'est penchée sur le mythe d'Actéon afin d'éclairer à la fois le problème du regard et celui de la connaissance. Après avoir abordé la notion de l'œil comme organe de prédilection du savoir, nous nous pencherons sur l'analyse de Sartre qui, dans *L'être et le néant*, élabore une phénoménologie de la honte qui passe par une analyse du regard. Ensuite, nous aborderons un court extrait du *Journal* où Gombrowicz relate l'expérience prédatrice d'avoir son portrait tiré par un peintre. Ce texte nous permettra d'apprivoiser les similitudes entre Sartre et Gombrowicz. Considérant l'influence du philosophe français sur l'auteur polonais, nous y verrons une approche pertinente quoiqu'incomplète de la question du regard de l'autre chez Gombrowicz.

Dans le dernier chapitre, nous analyserons d'abord la nouvelle *Le rat* où le Bandit Houligan, d'abord insensible au regard extérieur, voit sa propre image se fissurer et devenir sensible à sa propre visibilité à cause d'un rat – animal complètement étranger à sa nature. À partir de ce texte nous aborderons avec Lacan

⁵¹ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 352.

⁵² *Ibid.*, p. 343.

⁵³ *Ibid.*, p. 348.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 367-368.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 368.

l'idée d'un regard désincarné comme venant de l'extérieur introduisant un trouble dans l'image de soi. Nous revisiterons aussi Sartre et son complexe d'Actéon, qui font du héros mythologique le symbole de la soif de savoir et de l'appropriation de la connaissance. Par le biais de textes du comparatiste Peter Brooks qui associe le moteur de la narration classique au désir de voir le corps, nous aborderons le roman *Ferdydurke* et la façon spécifique de ce dernier de décomposer le mythe d'Actéon. Dans la partie centrale de ce roman, une quête apparemment amoureuse emprunte les thématiques cynégétiques et certains éléments du mythe. Nous y observons que le voyeurisme qui y est éminemment présent, plutôt que d'avoir pour objectif de *voir le corps féminin*, permet au protagoniste, Jojo Kowalski, de se déprendre du joug amoureux imposé par le professeur Pimko, tout en introduisant la honte et le chaos chez des personnages d'abord décrits comme insensibles à la pudeur et au ridicule. Nous espérons ainsi jeter un nouvel éclairage *La pornographie*.

CHAPITRE 1

MILLE ET UN VISAGES D'ACTÉON : ENTRE *LA PORNOGRAPHIE* ET LE *JOURNAL PARIS-BERLIN*

1.1 *Akteon* ou *La pornographie*

La pornographie se déroule en 1943 « dans l'ex-Pologne », contexte d'éclatement de l'ordre symbolique. Une communauté artistique fréquentant autrefois les cafés littéraires varsoviens s'évertue à conserver une apparence de normalité : « tout en buvant sec, nous essayions de continuer d'être des artistes, des écrivains, des penseurs... en reprenant nos anciennes conversations, nos ex-débats sur l'art⁵⁶... » C'est alors qu'apparaît Frédéric, qui cherche à vendre des peaux de lapin (ce qui le place d'emblée sous le signe de la chasse), présenté comme contrastant avec le reste du tableau humain, par son silence et sa façon singulièrement inquiétante de se comporter. Cette façon d'être trouble considérablement Witold, alter ego de Gombrowicz et narrateur du roman qui peine à la définir : « son infatigable indécence silencieuse, mais criante [...] Et sa science, sa science de...? [...], mais d'autre part, son jeu sempiternel en faisait un être tellement à part, tellement étranger à notre drame commun [...] que c'en était reposant⁵⁷ ». Witold, non sans craindre le fait de « s'exposer » à la présence de Frédéric, accepte de se rendre avec lui à la campagne pour y rejoindre son vieil ami Hippolyte, bientôt peint comme un protecteur de l'ordre ancien et des valeurs patriotiques mises en danger par le contexte de la guerre⁵⁸ : « Tant qu'il y aura une église, j'irai à l'église moi! Avec ma femme et ma fille, s'il vous plaît et en calèche encore! Je n'ai pas besoin de me cacher, que l'on me voie [...] que l'on me photographie!⁵⁹ ». Là-bas, et à l'encontre de la bienséance – le mot « cochonnerie » revient souvent –, Witold et Frédéric deviennent rapidement obsédés par un duo d'adolescents, Hénia et Karol qui, pour eux, semblent faits pour l'union charnelle, faisant miroiter au narrateur la possibilité d'un rajeunissement par procuration :

⁵⁶ Witold Gombrowicz, *La pornographie*, op. cit., p. 19.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁸ Il n'est pas vain de noter que le nom d'Hippolyte n'est pas étranger au mythe d'Actéon, puisque selon la mythologie et la littérature (Sénèque et Racine ont repris ce thème), un héros du même nom aurait subi la colère d'Aphrodite, jalouse de son adoration exclusive et austère d'Artémis. Dans *La pornographie*, Hippolyte contrairement à Frédéric, ne poursuit aucune quête érotique et n'est mû que par le sens du devoir.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 31.

car il faut comprendre que tout cela me tomba dessus à l'improviste après des années affreuses, étouffées, exténuées, grises, ou extravagantes jusqu'à la folie. Pendant lesquelles j'avais oublié jusqu'à la notion de beauté. Pendant lesquelles je n'avais respiré que l'odeur fétide de la mort. Et voici que tout à coup surgissait à mes yeux la possibilité d'une chaude idylle dans un printemps que je croyais irrévocablement fini⁶⁰ [...]

Les faits démentent pourtant la possibilité de cette union imposant au narrateur et à son étrange complice une série de déceptions amères entrecoupées d'élans d'espérance fondés sur une série d'observations surinterprétées qui semblent pourtant anodines. Comme l'écrit René de Ceccatty, le caractère pornographique du projet consiste à « voir l'invisible », à « découvrir dans les deux adolescents une force obscène qu'ils ignorent eux-mêmes et qu'ils ne cessent de nier »⁶¹. Leur processus est lent, borné d'hésitations, de scrupules et de dégoût, mais, comme l'écrit Gilles Quinsat, il prend appui « sur le désir de l'inachevé [...] et sur le patient franchissement, par les deux héros-voyeurs, de la frontière qui les sépare de leurs proies⁶² ». Parmi les obstacles majeurs à l'accomplissement de cet objectif, figure l'arrivée d'Albert Paszkowski, fiancé respectable d'Hénia, avocat, donc représentant du droit, de la rectitude morale et de la maturité. Witold le déteste particulièrement à cause de ce qu'il identifie chez lui comme « l'impossibilité de la nudité », car « c'[est] un corps en chaussure », soigné, fait qui expliquerait pour le narrateur l'irritation causée par sa présence irritation doublée d'une obsession, « cette passion de l'épier honteusement, à la sauvette »⁶³.

L'une des scènes clés du roman, celle qui donne son sens au titre délaissé d'*Akteon* plus que toute autre dans le roman, se déroule en deux temps essentiels. Il s'agit, deux fois, de faire voir, à deux personnages différents, Witold puis Albert, une scénette orchestrée par Frédéric – qui la dirige hors-champ, invisible à ceux qui la voient – et mettant en vedette Karol et Hénia. Cette scène surprise par Witold – celle vue par Albert est une légère variation de la première – se présente comme un étrange tableau vivant, sans paroles et en quelque sorte idyllique :

Il y avait un banc. Sur le banc, elle, assise, mais ses jambes se présentaient de la façon la plus insolite : l'une gainée tandis que l'autre était dénudée jusqu'au-dessus du genou... et, comble de bizarrerie, lui aussi, étendu dans l'herbe à ses pieds, avait dénudé une de ses jambes en retroussant

⁶⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁶¹ René de Ceccatty, « La manipulation », dans Manuel Carcassonne, Christophe Guias et Malgorzata Smorağ (dir.), *Gombrowicz vingt ans après*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1989, p. 168.

⁶² Gilles Quinsat, « La fantasmagorie » Manuel Carcassonne, Christophe Guias et Malgorzata Smorağ (dir.), *Gombrowicz vingt ans après*, *op. cit.*, p. 165-169.

⁶³ Witold Gombrowicz, *La pornographie*, *op. cit.*, p. 64-65. La traduction de Borchardt, en cela plus proche la version originale polonaise, est plus imagée et plus explicite : « *Whence came this passion for snooping, timid and unfriendly, as if from a hole in the corner?* ». Voir Danuta Borchardt, *Pornografia*, *op. cit.*, s. p.

la jambe du pantalon jusqu'au-dessus du genou. À côté de lui sa chaussure avec la chaussette dedans. Elle détournait le visage et les yeux. Lui non plus ne la regardait pas, la tête au creux du coude, dans l'herbe. Non, non, décidément, toute la scène n'aurait pas présenté un caractère aussi scandaleux, si elle n'avait été à ce point figée, immobile, étrangère... et ces jambes si curieusement dénudées, une seule de chaque paire luisant de toute sa chair dans la chaude humidité étouffante que troublaient seulement les plongeurs des grenouilles ! Lui avec une jambe nue et elle avec une jambe nue ! Peut-être avaient-ils pataugé dans l'eau... non, il s'agissait d'autre chose, l'explication n'était pas aussi simple... lui avec une jambe nue et elle avec une jambe nue ! Sa jambe à elle bougea un peu, s'étendit. Elle posa son pied sur le pied du garçon. Rien de plus.⁶⁴

Il est indéniable que ce passage du roman isolé du reste se distingue par sa tonalité onirique par endroit et par son aspect scénarisé. Les circonstances de la vision de cette scène sont étrangement encadrées : d'abord Witold, en ce début de chapitre, s'adresse directement au lecteur pour la première fois depuis l'incipit : « Ai-je pensé à vous dire que quatre petites îles, séparées par des canaux recouverts d'un lichen verdâtre de lentilles d'eau formaient le prolongement de l'étang⁶⁵? » Ensuite, il raconte qu'« un jour » – temporalité floue qui détache la scène de la continuité narrative –, à la fin d'une journée torride, ayant emprunté l'allée qui contourne les îles, il avait été attiré par « l'impression très nette qu'une de ces îles différait des autres »⁶⁶. En défendant la nécessité dans sa situation (la quête érotique dans laquelle il est plongé avec Frédéric) d'inspecter toute « trace d'insolite », il raconte s'être rendu sur l'autre rive en quittant le chemin balisé : « Je traversai les broussailles et... Attention... Ô surprise⁶⁷! ». L'objet de sa surprise est la scène citée plus haut à laquelle il réagit avec incrédulité, et qui l'affecte comme un « coup de massue » parce qu'il croit d'abord y voir la confirmation de la réalité de son fantasme. Mais l'apparente facticité de la scène le laisse incrédule et il aperçoit enfin, en retrait, Frédéric et comprend le piège visuel – puisqu'il s'agissait d'une scène de théâtre expérimental – dans lequel il est tombé : « C'est alors que le tableau se compléta. Frédéric était assis sur un tas d'aiguilles sèches à l'ombre d'un pin⁶⁸. » Paniqué, il quitte la scène après un bref dialogue avec Frédéric, puisque ce plan, manipulation, forçage du réel, lui semble aller trop loin : « et je ne me possédais plus, narre-t-il, en proie aux affres de la jalousie la plus sordide⁶⁹. » Comme jamais, Frédéric apparaît dès lors à Witold comme une figure démoniaque, mais aussi comme un être pouvant désormais outrepasser des frontières qu'il croyait infranchissables : « et jusqu'où pouvait-il aller? Le concernant, ce problème de limites devenait parfaitement délicat – d'autant plus qu'il m'entraînait à sa

⁶⁴ Witold Gombrowicz, *La pornographie*, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 146.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 148.

suite. J'eus peur⁷⁰. » Dans une lettre, Frédéric expose son plan à Witold. Il lui commande d'entraîner le fiancé d'Hénia dans un piège similaire à celui dont il vient de témoigner : « Vous avez vu, mais maintenant il faudrait que vous conviiez Albert à ce spectacle [...] il s'agit de faire en sorte qu'il les voie sans me voir, je vais combiner ça dans les moindres détails [...]»⁷¹ » Il est essentiel de présenter ici, dans les mots d'Ovide, le dilemme d'Actéon, qui, rendu muet, à demi transformé, hésite entre le château et la forêt :

Il gémit, ce fut tout son langage ; ses larmes coulèrent sur une face qui n'était plus la sienne : seule la raison lui restait encore. Que devait-il faire? Rentrer chez lui, dans la demeure royale, ou bien se cacher dans les forêts? La honte lui interdit le premier parti ; la criante le second. Tandis qu'il hésite ses chiens l'ont aperçu⁷² [...] »

Pour Witold, similairement, la vision de la scène, ainsi que l'idée de la présenter à Albert, le jette devant un dilemme tout aussi essentiel :

Une tentation balayant tous les obstacles, insurmontable [...], mais d'un autre côté... Non! C'était insensé! Inconvenant! [...] M'engager sur ce chemin démoniaque, ce chemin particulier avec lui, l'être que je redoutais, dont l'extrémisme, je le savais, me mènerait trop loin! [...]

Non, arrière, fantaisie stupide et basse! Faire cela, moi? Jamais! Jamais! Alors quoi? *Me retirer à reculons*, aller trouver Hippo, Albert, présenter l'affaire comme un cas clinique, changer le démon en dément, l'enfer en hôpital... et j'allais déjà m'y précipiter, extirper une fois pour toutes l'iniquité en marche. En marche? Où? Que faisait-il en ce moment? L'idée qu'il était peut-être en train de manigancer quelque chose à mon insu jaillit en moi comme un ressort et m'entraîna dehors ; *les chiens m'assaillirent devant la maison* – personne, rien que le sombre contour du *château*. [...] Moi, *devant la maison*, bouleversé tout à coup par l'éloignement de la voûte étoilée, *perdu parmi les arbres*. J'hésitais, tremblais [...] n'était-il pas en train de m'épier dans les buissons⁷³.

Le choix de Witold se présente d'abord comme un dilemme moral : succomber à la tentation et « entrer dans la jeunesse, même au prix de la dépravation », ou rester fidèle à son âge et rejoindre les matures

⁷⁰ *Ibid.*, p. 149.

⁷¹ *Ibid.*, p. 150.

⁷² Ovide, *Les métamorphoses*, éd. présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1992, p. 112.

⁷³ Witold Gombrowicz, *La pornographie*, *op. cit.*, p. 154-155. La traduction de Lisowski : « ... et j'allais déjà m'y précipiter, extirper une fois pour toutes l'iniquité en marche, En marche? Où? » atténue la métaphore de la lutte avec l'animalité telle qu'elle apparaît dans le texte polonais. La traduction de Borchardt semble y être plus fidèle : « ... and I was on the verge of taking a tight hold, with forceps, of the lasciviousness that was prowling about. Prowling but where? ». Le verbe *prowling* (rôder, chasser) qui traduit *grasować*, et le nom commun *lasciviousness* (lascivité), traduisant le polysémique *rozwydrzenie* (sauvagerie, débauche, désordre), caractérisent expressivement le projet de Frédéric. Enfin, l'image des *forceps*, ou, plus littéralement, des pinces (*szczypami*), absente de la traduction française, donne à voir le tableau du narrateur luttant physiquement contre des forces sauvages et hostiles. Cette image fait écho à l'assaut des chiens de garde qui se produit quelques lignes plus loin. Voir Witold Gombrowicz, *Pornografia*, trad. Danuta Borchardt, p. 144 ; Witold Gombrowicz, *Pornografia*, s. p.

(Hippolyte, Albert) tout en trahissant Frédéric. Mais le danger que représente son comparse le pousse à l'extérieur, dans la zone liminaire entre l'espace des confins⁷⁴ – le jardin, les bois, les champs, synonymes du chaos de la guerre – et « le sombre contour du château⁷⁵ », espace qui abrite la norme, protège de l'anomalie⁷⁶. Les événements qui suivent la vision de la scène de l'île et lecture de la lettre évoquent les signifiants et l'ambiance de celle qu'Ovide met en place dans sa redite du mythe d'Actéon. Gombrowicz va encore plus loin : en effet, ce passage clé doit être lu comme un point de pivot où la position actéonienne est transférée de Witold à deux autres personnages, Albert et Siemian, qui doivent être considérés comme ceux qui tirent Hénia et Karol vers la maturité.

La suite se déroule comme Frédéric l'avait prémédité et Witold, qui se compare pour l'occasion à Méphistophélès⁷⁷, accompagné d'Albert témoigne d'une seconde scène sur l'île, scène dont le fiancé d'Hénia ne se remettra pas, parce qu'incapable de la comprendre et la croyant « réelle ». En référence avec un passage antérieur du roman, Albert se substitue dès lors métaphoriquement à un ver écrasé par Hénia et Karol : « ce ver de terre c'est Albert, ils se sont unis sur le ver de terre. Ils s'uniront sur Albert⁷⁸. » Plus tard, Albert, sous l'influence néfaste de la vision de la création théâtrale de Frédéric, demande une conversation franche à Witold qui la lui refuse par son mutisme : « Qu'est-ce que c'est? Qu'est-ce que ça cache? [...] Vous n'avez pas idée comme cela me torture l'imagination! Dites quelque chose! Mais dites quelque chose

⁷⁴ Par exemple, au troisième chapitre alors que les personnages du roman prennent un repas à l'abri dans le château : « Tout était silencieux – mais au-delà des murs qui nous protégeaient, commençait le jardin avec ses bruits furtifs et mystérieux et au-delà du jardin s'étendaient les champs sauvagement ravagés par la guerre. » *Ibid.*, p. 47.

⁷⁵ La thèse de Kacper Nowacki nous éclaire à propos de l'usage du terme de « château » par Lisowski : « Dans *La Pornographie*, le traducteur a traduit le mot polonais *dwór* comme "maison" ou comme "château" [...] Cette incongruité dans la traduction peut confondre le lecteur. Le mot *dwór* est en quelque sorte intraduisible, car il décrit un type d'architecture existante [*sic*] seulement en Pologne avant la Seconde Guerre mondiale. Il ne s'agit pas tout simplement d'une maison, mais plutôt d'un manoir, très souvent en bois, de deux étages au maximum. Comme le notait Czesław Miłosz, l'action de tous les textes de Gombrowicz se déroule dans un manoir. » Voir Kacper Nowacki, « La dynamique de l'érotisme, étude comparative des romans *La marge* d'André Pieyre de Mandiargues et *La pornographie* de Witold Gombrowicz », *op. cit.*, f. 413.

⁷⁶ Voir la définition qu'en donne Dominique Garand dans *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz* : « L'anomalie interpelle : elle peut se faire obsession ou perversion. Alors que l'inhumain est ce qui n'a pas de forme, l'anomalie est ce qui rompt la forme. Elle est liée au désir : elle interpelle en fait le désir d'"autre chose", de l'inconnu. » Voir Dominique Garand *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz*, Montréal, Liber, 2003, p. 117.

⁷⁷ Witold Gombrowicz, *La pornographie*, *op. cit.*, p. 154.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 152.

à la fin⁷⁹ ! » Refus de dévoiler la supercherie qui pousse lentement Albert vers sa mort. Kacper Nowacki a déjà souligné le rapport de cette scène à l'inspiration mythologique de roman :

Witold montre du doigt la scène à Albert pour dénoncer la trahison. Albert devient par conséquent un voyeur qui épie sa fiancée comme dans le mythe d'Actéon. Il devient le consommateur d'un érotisme fabriqué seulement pour lui. Ici l'érotisme ne fonctionne ni au niveau de la langue ni au niveau de l'imagination du narrateur (Witold sait bien que ce n'est qu'une mystification), mais au niveau de la représentation [...] Albert devient de plus en plus jaloux, il a été contaminé avec l'obsession pornographique⁸⁰.

Immédiatement après la visite du fiancé d'Hénia, comme s'il fallait que la destruction d'Albert se double d'une autre métamorphose actéonienne, Siemian, une figure de proue de la résistance polonaise rend visite à Witold pour lui demander son aide. Il a perdu son courage d'antan : « Vous avez entendu parler de moi comme d'un homme audacieux, dangereux pourrait-on dire... Oui... Mais depuis quelque temps quelque chose ne va plus [...] C'est pas les nerfs [...] C'est la transformation de l'audace en poltronnerie⁸¹. » À Witold, il expose son désir de prendre la fuite, craignant des représailles de la résistance ; mais, comme Actéon, il reconnaît la futilité de la fuite et sa nouvelle faiblesse : « Je m'en irais bien à pied – mais vous seriez fichus de me rattraper dans un champ, et là... » ; « Pourquoi voulez-vous encore me persécuter puisque je suis déjà rendu inoffensif – et définitivement, monsieur⁸² ! ».

Il ne fait aucun doute que tout l'arc narratif de *La pornographie* concernant la scène de l'île est une réécriture du mythe d'Actéon. En effet, la surprise de la scène par Witold, quittant le sentier usuel, « travers[ant] les broussailles » pour témoigner visuellement et par surprise d'une scène marquée spatialement par l'élément aquatique (« peut-être avaient-ils pataugé dans l'eau ») emprunte au mythe. Aussi, son trouble panique et sa difficulté à s'exprimer, le « cri immense et muet d'assouvissement [qui] s'exhalait de cet endroit », fait écho au gémissement animal d'Actéon incapable de se faire reconnaître par ses chiens. Enfin, l'initiation d'Albert, actéonisé à son tour, est d'autant plus associée au destin du personnage mythologique. Par son identification au ver écrasé par les jeunes – qu'il est censé dominer par l'âge et par le statut – et qu'il n'arrive pas, dans les pages subséquentes du roman, à ramener « à l'ordre » : la gifle qu'il assène à Hénia ne le rend que plus ridicule : « Mon Dieu, sauvez-moi de la plaisanterie où l'on

⁷⁹ *Ibid.*, p. 174.

⁸⁰ Kacper Nowacki, « La dynamique de l'érotisme, étude comparative des romans *La marge* d'André Pieyre de Mandiargues et *La pornographie* de Witold Gombrowicz », *op. cit.*, f. 448.

⁸¹ Witold Gombrowicz, *La pornographie*, *op. cit.*, p. 182.

⁸² *Ibid.*, p. 183.

me précipite⁸³. » Albert est par ailleurs aussi déchiré par ses propres pensées, son incapacité à comprendre ce qu'il a vu, le poussant à une forme de suicide, mise-en-scène de son cru lors de laquelle il est poignardé par Karol (sur qui il a perdu son ascendant), alors qu'il est « étrangement masqué d'un mouchoir » afin de d'être confondu avec Siemian. Ce dernier, comme Actéon se pensant maître de ses chiens, avait tenté de sauver sa peau en utilisant son pouvoir symbolique (en tant que chef militaire) sur Karol, tentative qui finira par échouer⁸⁴.

Il est donc de notre avis qu'une simple lecture informée de l'influence du mythe d'Actéon dans la genèse de *La pornographie* rend limpide la présence du mythe dans le roman ; présence qui ne se limite pas aux scènes sur l'île et leurs conséquences, mais s'y concentre principalement. Elle s'y joue au moyen d'un étrange jeu de miroirs, de retournements qui rendent possible le salut du narrateur. Comme si la scène de l'île permettait au duo Frédéric-Witold, au moyen du leurre et de la fantasmagorie, de retourner la situation actéonienne sur elle-même ; de transformer la proie (Witold-Actéon) en bourreau (Méphistophélès). En effet, si Frédéric s'oppose à la Nature qu'il n'est pas erroné d'associer à Diane (il cherche à transgresser les frontières « naturelles » qui ordonnent les rapports jeunes/vieux⁸⁵), Gombrowicz, dans la composition même du roman, semble user des ruses d'Artémis. En effet, selon Pascale Macary : « Dans le monde artémisien, les rochers peuvent hurler comme des hommes, les torches ressembler à une armée, de pauvres soldats avoir l'apparence de dieux. Les objets qui surgissent de l'*eschatia* sont proprement anamorphiques⁸⁶. »

Ainsi, le mythe d'Actéon ne se limite pas à une inspiration thématique, mais influence jusqu'à la logique de *La pornographie*. À partir de l'évidence de cette influence actéonienne chez Gombrowicz, il s'agit maintenant de déterminer si cette dernière évolue similairement ailleurs dans l'œuvre de Gombrowicz. Il va de soi qu'avant de nous pencher sur les textes où celle-ci est difficilement reconnaissable, il sera intéressant de l'interroger là où elle est explicite, dans le *Journal Paris-Berlin*.

⁸³ *Ibid.*, p. 210.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 191. « La situation était d'autant plus tendue qu'elle reposait sur des données artificielles – les phénomènes provoqués artificiellement sont toujours les plus effrénés –, car Siemian ne faisait plus que jouer – par peur et par volonté d'échapper à la mort – le rôle du chef glorieux de naguère. Et ce rôle, que l'adolescent transformait en vérité, le faisait suffoquer, le terrorisait. »

⁸⁵ *Ibid.*, p. 163. « Faut connaître la vieille p... Vous savez à qui je pense ? La Nature. Quand elle fait diversion ainsi sur un flanc par quelque chose d'inattendu, faut pas opposer de la résistance, mais au contraire s'y plier ; faire bonne mine... mais intérieurement ne pas lâcher ; surtout ne pas perdre des yeux notre but, de façon à ce qu'elle sache bien que nous poursuivons le nôtre propre. » L'auteur souligne.

⁸⁶ Pascale Macary, « Du bain de Diane à Artémis l'ensauvagée », *op. cit.*, p. 43.

1.2 Actéon à Paris, le *Journal Paris-Berlin*

L'année 1963 marque une coupure dans la vie et dans l'œuvre de Gombrowicz. C'est l'année où l'auteur quitte l'Argentine pour l'Europe à bord du *Federico* – après vingt-quatre ans sans contact direct avec la scène culturelle européenne – son *Cosmos* toujours incomplet sous le bras. Le récit de ce second exil paraît d'abord, après un conflit avec son éditeur Maurice Nadeau, dans un volume séparé du *Journal*, mais y est aujourd'hui réintégré⁸⁷. Le style de ce *Journal Paris-Berlin* rédigé à Berlin et à Royaumont⁸⁸ détone quelque peu avec le reste de son œuvre diaristique par sa forme généralement plus suivie et narrative, alors que le *Journal* régulier est décrit par l'auteur lui-même comme un véritable « méli-mélo »⁸⁹ : « Je n'écris pratiquement pas d'articles, d'essais, confie-t-il à Dominique de Roux, tout ce que j'ai à dire, en dehors de l'art pur, je le fourre dans le *Journal*⁹⁰. » La partie parisienne du *Journal Paris-Berlin* est thématiquement plus harmonieuse que le *Journal* et peut facilement se lire comme un texte d'autofiction. Comme l'écrit Gombrowicz dans le texte qui figure sur la quatrième de couverture de la première édition française, cet épisode du *Journal* se donne à lire comme une déclaration d'amour pour l'Argentine et comme un rejet de l'Europe :

C'est entendu, je suis anti-parisien. Cependant, à travers Paris, c'est plutôt toute une culture européenne que je vise, dont Paris est le maître et le champion. Derrière la frivolité de ces notes hâtives et passagères, vous retrouverez non seulement mon *Journal*, mais aussi mes romans, mes contes, mes pièces de théâtre – *tout un petit monde personnel tendu vers la même problématique*. Je veux dire que ce ne sont pas les impressions d'un promeneur, d'un touriste. Ces notes sont organiques⁹¹.

Ce texte dépasse donc largement le cadre du *Journal*, tient un rôle de synthèse et regroupe dans un même espace narratif l'essence de sa pensée, condensée dans un récit relativement plus suivi et cohérent.

⁸⁷ « Gombrowicz était un auteur exigeant [...] Il voudrait que je fasse davantage de publicité pour ses ouvrages. En fin de compte il me voit trop occupé d'activités diverses : comme critique, comme directeur de revue, et ne me tient pas pour un véritable éditeur. Christian Bourgois, devenu directeur littéraire de Julliard après la mort de celui-ci, lui convient davantage. C'est à lui qu'il confie ce *Paris-Berlin* que je semble lui avoir dédaigné. Dans ses entretiens avec Dominique de Roux, il prend plaisir à dire : "Voici de nouveau un ouvrage qui échappera à Nadeau." Ce sera ma punition. » Témoignage de Maurice Nadeau dans Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Europe*, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁸ Gombrowicz a séjourné à l'abbaye de Royaumont pendant plus de trois mois durant l'été 1964.

⁸⁹ Witold Gombrowicz, *Testament*, *op. cit.*, p. 127.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 118.

⁹¹ Witold Gombrowicz, *Journal Paris-Berlin*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1996, quatrième de couverture. Nous soulignons.

Le *Journal Paris-Berlin*, en particulier l'année 1963 – année de la traversée de l'Atlantique à bord du *Federico* et d'un bref séjour à Paris –, est le lieu d'une prise de position qui concerne l'*ethos* de Gombrowicz puisqu'il n'attaque Paris qu'en tant qu'elle symbolise pour lui un adversaire global, un lieu où la « Forme » (terme cher à l'auteur⁹²) semble s'être installée, idée métaphorisée dans le texte par la vieillesse de la métropole qu'il nomme « Paris ville vieillarde⁹³ ». Ce segment est aussi d'abord le témoin de l'écroulement du moi du narrateur du *Journal* : « moi emporté, cahoté, soumis au cours ininterrompu de l'éloignement, de l'arrachement qui dure, en train de m'éloigner, rongé, dévoré par une passion d'amour vers ce moi qui s'éloigne⁹⁴. » L'auteur y rompt une fois de plus avec le pacte diaristique en ajoutant à son rapport des effets de fantastique ou d'onirisme, par exemple, lorsqu'il greffe au récit de sa traversée de l'Atlantique des éléments empruntés à une nouvelle intitulée : *Événements sur la goélette « Banbury »*, écrite un peu plus de trente ans auparavant. C'est en portant attention aux motifs récurrents du regard (et, par extension, à l'exhibition), mais aussi, dans ce texte, au thème de la fuite, de la nudité et de la dévoration que nous nous proposons de relire la portion transatlantique et parisienne du *Journal Paris-Berlin* où le mythe d'Actéon agit d'abord sous la surface de la prose de Gombrowicz, avant d'émerger pour un instant et de disparaître.

Dans le *Journal Paris-Berlin*, comme ailleurs chez Gombrowicz, le regard tient lieu de leitmotiv⁹⁵. Ce dernier atteint son apex au moment où Gombrowicz revisite le mythe d'Actéon où tout se joue autour de

⁹² Ce concept de « Forme » a donné lieu à différentes explications de la part de l'auteur et de ses exégètes. Gombrowicz l'oppose à l'indétermination : « Dans son intérieur il n'est que ferment, chaos, immaturité. C'est pour se manifester à l'extérieur qu'il a besoin de la forme (j'entends par "forme" toutes les façons de nous manifester, comme la parole, les idées, les gestes, les décisions, les actes, etc.). Mais cette forme le limite, le viole, le déforme. S'exprimant à travers un appareil, déjà établi, d'attitudes et de façons d'être, il est toujours falsifié, il se sent acteur. La forme, c'est le costume que nous mettons pour couvrir notre honteuse nudité !... » Voir Witold Gombrowicz, « J'étais structuraliste avant tout le monde », dans *Varia I*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1978, p. 188.

⁹³ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 365

⁹⁴ *Ibid.*, p. 334.

⁹⁵ Nous entendons cela au sens musical du terme. Gombrowicz, qui a écrit de longues pages à propos des quatuors de Beethoven et de leur structure, pensait parfois ses œuvres (du moins les plus tardives) comme des pièces musicales, comme il dit l'avoir fait avec *La pornographie* : « Je cherche les mélodies les plus captivantes... pour arriver, si cela réussit, à être encore plus "prenant"... » (*Journal*, Tome II, p. 142). À la fin de sa vie, l'auteur d'*Opérette* cherchait toujours plus à s'inspirer de la musique, en particulier celle de Beethoven, pour qui il avait une grande admiration. À sa femme Rita qui lui demande, dans l'année précédant sa mort, « s'il pensait écrire une autre fiction », il répond : « Cela me travaille sourdement. Je veux explorer des choses vitales pour l'avenir [...] Il me manque une corde musicale à mon œuvre. Je voudrais assumer la forme comme Beethoven l'a fait dans le quatorzième quatuor op. 131, si simple en apparence, mais si difficile. » Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Europe*, *op. cit.*, p. 321.

l'instant d'une vision, c'est-à-dire de l'apparition de Diane/Artémis dans le champ visuel du héros, mais aussi d'Actéon, son double.

Tout commence juste avant d'embarquer sur le *Federico* alors que le narrateur, Gombrowicz, fait ses adieux à ses amis. Son regard accidentellement s'égare, diverge vers des objets, des éléments du paysage anodins :

[...] dans tout cela, une seule chose n'était pas morte, mon regard qui pour des raisons inconnues restera à jamais – j'ai, en effet, jeté par hasard un coup d'œil sur l'eau du port, l'éclair d'une seconde, j'ai entrevu le mur de pierre, le réverbère au milieu du trottoir, un poteau à côté avec sa plaque, des chaloupes et des barques qui se balancent, et le vert gazon de la berge... Voilà comment pour moi s'est terminée mon Argentine : par un regard inattentif, superflu, dans une direction fortuite, un réverbère, une plaque, un plan d'eau, voilà tout ce qui fut aspiré et qui pénétra en moi à jamais⁹⁶.

À bord du *Federico*, alors qu'il quitte la ville de Buenos Aires : « les perspectives s'embrouillent, la pagaïe s'emmêle à la géographie – hiéroglyphes, énigmes, erreurs – j'aperçois encore, mais ailleurs qu'il ne faudrait »⁹⁷. Le regard se perd alors dans la distance ou plutôt se fixe sur un ensemble chaotique d'objets qui se refusent au procès du sens et le confrontent à l'impossibilité de se constituer comme sujet dans sa propre histoire. Selon Dominique Garand, Gombrowicz est, dans ce passage, un « moi étranger à lui-même⁹⁸ » dont « l'identité se joue toujours entièrement dans l'ici et le maintenant »⁹⁹ et qui cherche à saisir ce qu'il est, lui, sans ce passé insaisissable autant par le regard que par l'introspection¹⁰⁰. Dans le récit de sa traversée de l'Atlantique à bord du *Federico*, Gombrowicz revisite son passé littéraire et raconte, sans transition – un peu comme s'il était réel et contemporain à la narration (« hallucination d'une fantaisie prémonitoire¹⁰¹ ») – l'épisode de l'œil arraché trouvé sur le pont, répétant sans ambiguïté un passage de la nouvelle de 1932, *Événements sur la goélette « Banbury »*. Cette référence qui permet à Gombrowicz de

⁹⁶ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 320.

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ Dominique Garand, « La charge du vide et l'éthique de l'entre-deux », dans Marek Tomaszewski (dir.), *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, *op. cit.*, p. 62.

⁹⁹ Dominique Garand, *Portrait de l'agoniste*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁰ Similairement, à propos de cet épisode, Marek Tomaszewski écrit : « Car à travers le bourdonnant tourbillon océanique, l'auteur vit une terrible crise identitaire. Dès lors, les catégories du temps et de l'espace s'interpénètrent sans cesse. L'auteur du *Journal* se demande si dans cette mouvance sans limite il n'est lui-même qu'un simple bredouillement du chaos. » Marek Tomaszewski, « Gombrowicz ou la quête périlleuse de soi », dans « Gombrowicz rencontre l'autre Gombrowicz qui s'appelle Genet », dans Dominique Garand et Agnès Domanski (dir.), *Gombrowicz déséparé = Gombrowicz bewildered*, *op. cit.*, p. 139.

¹⁰¹ Dominique Garand, « La charge du vide et l'éthique de l'entre-deux », dans Marek Tomaszewski (dir.), *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, *op. cit.*, p. 62.

lier cette œuvre de fiction au présent de son récit (le Banbury se dirigeait vers l'Argentine, alors que le narrateur du *Journal* effectue le trajet contraire) fait surgir le motif actéonien qui prendra de l'importance au fil de l'épisode parisien à venir. En effet, le récit d'*Événements* porte l'embryon de la référence à Actéon : on y multiplie les fuites et les désespements, la plupart du temps causés par une vision provoquant une forme de désir entremêlé d'horreur et de honte, honte qui à son paroxysme engendre une forme de panique aphasique similaire à celle de l'homme métamorphosé en cerf dans le récit d'Ovide¹⁰².

Ainsi, en même temps que le motif du regard en quête de l'insaisissable, évoquant une crise identitaire liée à l'expérience d'un second exil, Gombrowicz commence à faire jouer les thèmes qui forment plus explicitement le mythe d'Actéon. Si la mort l'attend en Europe parce que « susciter l'espace n'aboutit qu'à provoquer le temps »¹⁰³, ce n'est pas seulement à cause de son âge avancé et de sa santé fragile, mais aussi, du moins métaphoriquement, parce qu'il se décrit comme *dévoré* par le désir¹⁰⁴ : « en proie à des accès d'amour dévergondés, débridés », « *dévoré* par une passion vers ce qui de [lui] s'éloigne »¹⁰⁵, l'Argentine. Il se décrit aussi comme « dévoré par les faits » de la vie quotidienne sur le bateau et par « ce continuel éloignement » que décrit la trajectoire du Federico¹⁰⁶. Plus loin, le narrateur est ébahi par la correspondance entre le texte même des *Événements* et ce qui se passe sur le bateau lorsqu'il lit dans sa propre nouvelle une phrase comme : « *Dogue méchant libéré de sa chaîne, l'imagination montrait les dents et grognait sourdement, tapie dans les encoignures*¹⁰⁷. » C'est effectivement, comme le montre le caractère insatiable et inquiétant de l'imaginaire dans les passages mentionnés plus haut, la propre pensée du narrateur du *Journal* qui se retourne contre lui, et prend le visage persécuteur et dangereux d'un chien féroce. Gombrowicz n'écrivait-il pas en préface de *Cosmos* : « Il y a quelque chose dans la conscience qui en fait un piège pour elle-même¹⁰⁸ »?

¹⁰² Witold Gombrowicz, « Événements sur la goélette "Banbury" », trad. Allan Kosko, dans *Bakakai*, Paris, Gallimard, 1998, p. 189-251. Błażej Warkocki, dans une lecture *queer*, y voit un récit où le désir homosexuel est exprimé de façon tacite, un récit « qui traite de la panique homosexuelle et qui pourrait peut-être même avoir été écrit sous l'emprise de la panique homosexuelle ». Voir Błażej Warkocki, « What Really Happened Aboard the Banbury? Reading Gombrowicz with Eve Kosofsky Sedgwick », dans Sylvia G. Dapia (dir.) *Gombrowicz in Transnational Context*, *op. cit.*, p. 132. Nous traduisons.

¹⁰³ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 326.

¹⁰⁴ « Je suis mortellement amoureux de la chair », écrit-il dans son *Journal* après son passage à Santiago en 1958. Voir Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome I, *op. cit.*, p. 637.

¹⁰⁵ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p.334. Nous soulignons.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 337.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 341. L'auteur souligne.

¹⁰⁸ Witold Gombrowicz, *Cosmos*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 11.

Si l'éloignement et la passion pour l'Argentine qu'il déchaîne dévorent Gombrowicz de l'intérieur, ce dernier craint aussi, à son arrivée en Europe, de se voir dévoré par la critique, l'intelligentsia littéraire et le monde parisien : « Si je ne leur reste pas, tel un os, en travers du gosier, *ils m'avalent tout cru*¹⁰⁹ ! ». Cet état liminaire dans lequel il se trouve (entre son passé et son avenir) résonne lui aussi avec le destin de l'Actéon d'Ovide qui, en devenant la proie de ses chiens, hésite entre deux issues, l'une représentant la honte, l'autre la crainte ; le retour honteux au palais du père et la vie de l'animal solitaire et traqué¹¹⁰. Il reste que le dilemme n'est pas le même : Gombrowicz flotte entre terre d'exil et terre promise, entre un espace où il est passé du côté de la vieillesse tout en renouant avec la jeunesse (l'Argentine) et la vieille Europe, lieu où règnent maturité et forme. Dans *Trans-Atlantique*, Gombrowicz présentait cette opposition des continents comme un affrontement entre « filistrie » et patrie, affrontement culminant dans une tentative de parricide. Dans le *Journal Paris-Berlin*, c'est plutôt l'idée de dévoration qui sert de métaphore principale, passion dévorante du côté sud-américain et prédation par les pairs (représentés par des chiens), du côté de l'Europe. Pour faire sa place comme écrivain, Gombrowicz doit renoncer à l'Argentine, mais, paradoxalement, en se faisant plus Argentin que jamais et en s'imposant comme anti-parisien. Actéon, contrairement à Gombrowicz, n'a pas le temps de faire un choix puisqu'il est dévoré. L'auteur, lui, en quelque sorte, met en scène sa décision d'affronter les chiens qui gardent le château du père (la Patrie) tout en se faisant le paradoxal représentant du jeune continent¹¹¹.

Gombrowicz accoste donc à Barcelone le 22 avril 1964 et se retrouve devant la statue de Christophe Colomb, personnage auquel il fait allusion à quelques reprises dans son œuvre¹¹². On en retrouve la référence

¹⁰⁹ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 343. Nous soulignons.

¹¹⁰ Pétrarque, dans ses poèmes à Laure, se représente sous cette forme de l'Actéon errant : « et en un cerf solitaire et errant dans la forêt je suis transformé et je fuis encore l'aboiement des chiens. » *Rime Sparse*, 23, cité dans Malcolm Bowie, *Freud, Proust et Lacan, La théorie comme fiction*, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1988, p. 263.

¹¹¹ Cette image des molosses qui gardent la maison paternelle (l'Europe comme terre du Père) fait écho à de nombreux passages de l'œuvre de Gombrowicz. Comme nous l'avons souligné plus haut, les chiens, tantôt visibles, tantôt seulement audibles, apparaissent à de nombreuses reprises chez Gombrowicz et une étude approfondie de cette figure permettrait sans doute de lier certaines de ces apparitions, à une forme plus ou moins métaphorisée du parricide. L'exemple le moins crypté serait sans doute à retracer dans *Meurtre avec préméditation* dans un bout de phrase étrangement disparu de la traduction française, où le narrateur – un juge d'instruction qui se rend alors dans une maison où il élaborera, contre toute preuve, l'hypothèse d'un parricide –, est attaqué par des chiens au moment de frapper à la porte de « la maison de maître » où l'on est censé l'attendre. Plus loin, le narrateur se compare à un « chien méchant qu'on a muselé » avant de formuler le désir profanatoire de toucher le cadavre du Père, idée enfin fortement associée à celle de l'étranglement post-mortem du Père par le fils. Witold Gombrowicz, « Meurtre avec préméditation », trad. Georges Sédid, dans *Bakakaj*, *op. cit.*, p. 47, 48 et 57. Pour le passage disparu de l'édition française, se référer à l'édition polonaise de 1957, Witold Gombrowicz, *Bakakaj i inne odpowiedzi*, [format ePub] Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013, s. p.

¹¹² Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 344.

dans son *Testament* où par deux fois il le compare à Frédéric, démon-dément de *La pornographie*, qui comme Colomb « part à la découverte de terres inconnues¹¹³ », bien qu'il s'agisse, dans ce cas, plutôt d'une terre métaphorique qui représente « certaine réalité et une certaine poésie¹¹⁴ ». On remarque d'ailleurs que c'est dans une perspective similaire que le narrateur du *Journal* s'excite à la mémoire des conquistadors qui arrivèrent à Santiago au temps de la colonisation : « Des maniaques et des violateurs, des criminels et des héros d'une audace invraisemblable, plongés dans un espace inconnu qui n'élevait aucune barrière à l'imagination¹¹⁵. » De même, il qualifie son ami, le peintre Jean Dubuffet, de « Christophe Colomb de la "matière", un "matérialiste", un explorateur, une sensibilité en train de pénétrer... [cette phrase est inachevée] » avant d'avouer : « c'est là quelque chose qui m'est très proche¹¹⁶. » La figure de Colomb représente généralement chez Gombrowicz un mode inédit, audacieux et subversif d'exploration de l'existence ou de la création (le personnage de Frédéric dans *La pornographie* évolue dans ces deux domaines) ; voire ici de la conquête. Toutefois, dans ce passage du *Journal Paris-Berlin*, l'espace à conquérir n'est pas seulement l'Europe, c'est aussi la personne propre du narrateur : « Aucun animal, reptile, crustacé, aucun monstre imaginé, aucun système galactique ne m'est plus inaccessible et étranger que moi-même (pensée banale?)¹¹⁷. » Son offensive envers Paris (« si j'y vais, c'est, en effet, pour conquérir¹¹⁸ ») se double d'une certaine exploration de ce qu'il reste de soi après la désintégration de la carapace spatio-temporelle qu'il quitte en laissant derrière lui ses années d'exil argentin.

Dès qu'il met le pied sur le continent, Gombrowicz ne cesse de décliner son rapport à Paris et aux Parisiens dans les termes de l'opposition entre la nudité et la parure. Dans un hôtel de Cannes, il prête allégeance à l'Adam de Michel-Ange lorsque « les yeux fixés » sur une reproduction de la célèbre voûte de la chapelle Sixtine, il se pose la question, pour lui « terriblement importante », de savoir qui doit lui servir de modèle entre Dieu (représenté comme un homme âgé et vêtu) et Adam (représenté en jeune homme nu). Cette question se pose pour lui comme un dilemme philosophique. D'un côté « les ouvrages les plus magnifiques de l'esprit, de l'intelligence, de la technique », mais « insatisfaisants pour la seule raison qu'ils sont l'expression d'un âge qui ne peut éveiller l'amour ni le ravissement » ; de l'autre, « une raison plus

¹¹³ Witold Gombrowicz, *Testament*, *op. cit.*, p. 143.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹¹⁵ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome I, *op. cit.*, p. 624.

¹¹⁶ Witold Gombrowicz et Jean Dubuffet, *Correspondence*, Paris, Gallimard, 1995, p. 19.

¹¹⁷ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 344.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 343.

passionnelle, liée à la beauté humaine¹¹⁹ ». On le sait, cette question traverse sous diverses formes son univers¹²⁰. Prenant position pour Adam, Gombrowicz, à soixante ans, se fait donc, à Paris, l'Hérault de la jeunesse, de la nudité, de la passion charnelle ; valeurs qu'il oppose aux Parisiens qu'il cherche à attaquer. Il se fait alors chasseur et zélé d'une beauté défendue par son âge dans une ville qui, lui semble-t-il, a tout oublié de ses charmes.

1.3 Actéon et les chiens de Pavlov : métamorphoses et identifications

Débarqué à Paris, Gombrowicz engage sa lutte avec la capitale. Dans le *Journal Paris-Berlin*, ce combat est intimement lié au destin d'Actéon. Sans se contenter d'en reprendre les motifs cardinaux – la nudité (par extension la beauté), la dévoration (par extension la gastronomie), la métamorphose et l'animalité –, Gombrowicz fait de son passage à Paris le lieu d'une recomposition du mythe à partir duquel il tente de reconstruire son identité morcelée. Gombrowicz s'approprie aussi la motion du mythe : une chasse à l'horizon de laquelle se trouve la beauté nue comme objet inaccessible ainsi qu'un mouvement de fuite, ici sans cesse rejoué. Le combat de Gombrowicz avec Paris est intimement lié à la question de l'esthétique : si « la vraie beauté est nue », « les tailleurs ont repris à Paris sa nudité »¹²¹. Paris – capitale de la haute couture où « pour un peu [les Parisiens] se glisseraient, une belle nuit, auprès de statues pour les vêtir à la dernière mode et les parfumer... Diane en toilette Dior [...] »¹²² – apparaît donc avoir renié la beauté¹²³. Dans cette apparente lutte entre nature et culture, les statues, omniprésentes dans le décor parisien et dans cette section du *Journal Paris-Berlin*, font office de compromis :

La grandiose, la véritable beauté du genre humain a été repoussée par les hauts-de-forme dans les statues qui se dressent, silencieuses, au milieu des arbres de Paris ; ce sont les statues que les hauts-de-forme observent en connaisseurs, comme si elles étaient le seul objet de leurs voluptés autorisées¹²⁴.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 347.

¹²⁰ Dans un article publié dans la *Revue des sciences humaines*, Dominique Viart argumente que les « désirs obscurs », l'« univers libidinal » présents dans les œuvres romanesques de Gombrowicz ne seraient, en fait, que le double de sa théorie sur l'immaturation exposée dans son *Journal* et ailleurs. Elle serait « la légitimation intellectuelle d'un dire artistico-libidinal ». En ce sens, la distinction entre le fantasme mis en œuvre dans sa fiction et la théorie, la construction philosophique chez Gombrowicz, prendrait une certaine porosité. Voir Dominique Viart, « Les discours du pornographe », *Revue des Sciences Humaines*, Paris, n° 239, janvier 1995, p. 125-126.

¹²¹ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 354.

¹²² *Idem.*

¹²³ Cet enjeu laisse présager *Opérette*, commencé à Vence en 1964 et publié en 1966, pièce dans laquelle Albertinette rêve de nudité alors qu'on ne cesse de la vêtir.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 353-354.

En effet, si les Parisiens ont refoulé la beauté par crainte d'aborder la nudité de front, c'est-à-dire en se mettant eux-mêmes à nu ou en embrassant leur part d'immatunité, les statues sont, elles, les reliques par lesquelles ils admirent une beauté aujourd'hui hors d'atteinte et qui en même temps la neutralisent. Elles seraient alors la forme dépassionnée par laquelle réapparaît la beauté refoulée. La Joconde, que Gombrowicz visite au Louvre en compagnie d'Hector Bianciotti, tient un rôle analogue à celui des statues, quoique plus marquée par le sceau de l'artificialité et de la mascarade. Dans ce passage, le parcours à travers le musée se transforme en tragi-comédie des regards :

Une cacophonie. Une foire. Léonard échange des torgnoles avec le Titien. C'est le règne du strabisme, car dès qu'on regarde l'un, l'autre vous saute aux yeux de biais... On va de l'un à l'autre, on s'arrête, on examine, on s'éloigne, on se rapproche, on s'arrête, on examine [...] On arrive finalement devant le coin sacré où elle trône, Elle, la Joconde ! Salut, Circé ! Aussi laborieuse que quand je l'avais vue jadis, infatigablement occupée à transformer les hommes sinon en pourceaux, au moins en nigauds ! Cela m'a rappelé l'effroi de Schopenhauer devant l'éternité du mécanisme en vertu duquel je ne sais quelles tortues sortent de la mer chaque année, depuis des millénaires, pour déposer leurs œufs sur une certaine île et sont dévorées chaque année, après leur ponte par des chiens sauvages¹²⁵.

Ici, la peinture en tant que contrefaçon esthétique est abordée sous l'angle de la rencontre avec la femme sorcière, qui apparaît sous la figure mythologique de Circé, ensorcellement qui advient dans un espace cacophonique et divergent. La superposition de cette comparaison avec l'anecdote schopenhauerienne recompose, avec ses éléments épars, le mythe d'Actéon puisqu'elle met en jeu d'abord le regard médusé du spectateur de musée, son envoûtement et sa métamorphose animale (présenté sous la forme de son abêtissement) et, enfin, sa dévoration par les chiens. Il serait donc pertinent de rattacher ce passage au vaste tissage qui signe l'omniprésence du mythe d'Actéon et Diane dans cette partie du *Journal*. Peinture, statuaire, haute couture et gastronomie deviennent pour Gombrowicz les représentants de la dégénérescence de la culture française parisienne, scène où l'esprit de l'esthète Proust s'élève, au grand dam de Gombrowicz, contre celui de Sartre, « une pensée follement dynamique, qui démolit leurs plaisirs de gourmets¹²⁶ ».

¹²⁵ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 356-357. Ce passage du *Journal* entretient un rapport de correspondance avec une autre histoire issue de *Souvenirs de Pologne* écrite quelques années auparavant. Gombrowicz y raconte avoir visité en 1928 le Louvre en compagnie d'un ami. Alors que son ami admire les toiles, Gombrowicz regarde les « expressions stupides » des visiteurs du musée. Le narrateur cite dans ce même texte un « article paru dans le journal argentin *La Nación*, en 1943 » dans lequel il écrit « Certes, le visage de la Joconde est beau ! [...] Mais quel profit en tirons-nous ? Il est beau, mais il rend affreux les visages de ses admirateurs ». Voir Witold Gombrowicz *Souvenirs de Pologne*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2003, p. 123 ; Witold Gombrowicz, *Varia II*, « Notre visage et le visage de la Joconde », Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1989, p. 91-97.

¹²⁶ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 360.

« Depuis mon arrivée à Paris, écrit Gombrowicz, il s'est passé en moi des choses étonnantes à propos de Sartre¹²⁷. » Ce type de formule narrative à fonction introductive réapparaît à divers endroits du *Journal Paris-Berlin*¹²⁸ et renforce un pacte de lecture romanesque¹²⁹ ne serait-ce qu'au second degré. Dans ce Paris de plus en plus fictionnel, l'auteur polonais se sert de l'image de l'auteur existentialiste – tombé en désuétude dans un monde littéraire nourri de structuralisme – pour combattre l'esthétisme local. Il présente « les idées de l'auteur » telles qu'elles sont assimilées à Paris comme « mutilées, brisées, coupées en morceaux ; devenues sauvages¹³⁰ ». Ainsi, il en est de la pensée de Sartre comme d'Actéon dévoré, devenu proie. Alors que Paris avait embrassé la pensée sartrienne dans les décennies précédentes, elle est, en 1963, selon Gombrowicz, non seulement mal connue, réduite en fragments, mais aussi victime d'un « désir camouflé de meurtre¹³¹ ». Sartre vient donc occuper une place dans le réseau d'identification de Gombrowicz en Europe auprès de Christophe Colomb et de l'Adam de Michel-Ange. Par ailleurs, en décrivant un Sartre « d'une sensibilité artistique si passionné », arrivant par l'exigence de sa recherche philosophique à « introduire le néant dans l'homme » et à « démolir les portes fermées à clé », Gombrowicz brosse le portrait du philosophe comme explorateur. Ainsi, il semble suivre l'impulsion de Sartre lui-même dans *L'être et le néant* lorsqu'il fait de la figure d'Actéon le représentant de la pulsion herméneutique et de la découverte scientifique comme appropriation¹³².

Fort de ces identifications et de son rejet du Paris de la mode, Gombrowicz, jeune vieux, héraut passionné d'une Argentine désormais lointaine, utilise la nudité comme une arme et cherche à voir ce qui se cache sous le vêtement de l'autre : « Avec quelle gêne tous ces puissants ne rencontreraient-ils pas le regard passionnément naïf dont je perçais leurs accoutrements¹³³ ». Tout se passe comme si les événements de Paris se déclinaient selon l'opposition *nature* et *culture*. Nu, naïf, du côté de l'immaturation et contre le raffinement, Gombrowicz-Actéon s'ensauvage comme le chasseur, pour mieux se fondre dans l'univers où évolue sa proie, mais se rend compte que sa proie n'a rien de sauvage. Soulignons que l'étrangeté de l'alliance entre

¹²⁷ *Ibid.*, p. 359.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 360, 370 et 372.

¹²⁹ Ces formulations rappellent aussi les incipits de *Cosmos* et de *La pornographie* : « Je vous raconterai une autre aventure plus étonnante... » Witold Gombrowicz, *Cosmos*, *op. cit.*, p. 13 ; « Je vous conterai une autre de mes aventures et, sans doute, la plus fatale. » Witold Gombrowicz, *La pornographie*, *op. cit.*, p. 19.

¹³⁰ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 358.

¹³¹ *Ibid.*, p. 359.

¹³² *Ibid.*, p. 361-362. Voir aussi Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005, p. 621-646.

¹³³ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 367.

le chien et l'homme dans le contexte cynégétique réside en ceci que le chasseur s'y animalise alors que la bête, par l'effet du dressage, s'y humanise¹³⁴. Or, son adversaire français, le monde littéraire décrit au départ comme un molosse terrifiant, prend désormais la forme ridicule du chien de Pavlov qui, contrairement à la meute d'Actéon décrite par Ovide – « cette meute, avide de la curée, à travers les rochers, les escarpements, les blocs inaccessibles, sur les terrains difficiles ou sans route, poursuit le jeune homme¹³⁵ » – est plutôt, pour reprendre la formule de Henri Lewi, « un animal domestiqué de l'intérieur, "empêché" de produire sa voix juste¹³⁶ ». Pour Lewi, Gombrowicz choisit cette métaphore afin de souligner la façon dont la société française qu'il décrit ne parle plus qu'en formule toute faite, en « mots-images-vêtements¹³⁷ ». Cet empêchement, qui aliène le contact de l'humain avec le versant animal de sa nature et la liberté de sa parole, transforme le chien de Pavlov en proie, dès lors associé à l'Actéon déchu et impuissant devant la beauté de la déesse et l'inéluctabilité de la mort. Selon Lewi, chez Gombrowicz, le chien est souvent une figure d'identification, puisqu'il est non seulement celui qui « montre sa nudité en société », mais qu'il est aussi à l'« image de l'agressivité aboyante, de la bestialité¹³⁸ ». Pourtant, le chien de Pavlov tel qu'il est décrit par Gombrowicz est l'*antichien* par excellence, non seulement animal maté, civilisé, ayant perdu contact avec sa nature, mais qui salive devant un objet falsifié ; cloche ou statuette.

Le simulacre de beauté qui tient à distance tout effet de fascination et que Gombrowicz aborde en parlant des statues ou des statuettes contraste avec les objets immaîtrisables que l'on voit apparaître dans son œuvre et que le critique de cinéma Pascal Bonitzer qualifiait d'« élément[s] sauvage[s], erratique[s], hagard[s], lâché[s] en liberté comme un fauve dans l'espace du possible¹³⁹ ». Le désespoir causé par l'irruption dans le champ scopique d'une anomalie qui confronte le sujet aux propres limites de son être est un topos de l'univers gombrowiczéen, que l'on pense au chien-démon de *Souvenirs de Pologne*, à la serviette des *Envoûtés*, à l'épisode de la main du *chango* à la fin du premier volume du *Journal*, ou encore

¹³⁴ « En poursuivant les bêtes pour les tuer, écrit Jean-Pierre Vernant, le chasseur s'avance dans le domaine de la sauvagerie. Il s'y avance, mais il ne doit pas aller trop loin ; bien des mythes racontent précisément ce qui menace le chasseur s'il franchit certaines limites : danger d'ensauvagement, de bestialisation. » Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux, figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2011, p. 18.

¹³⁵ Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 113.

¹³⁶ Henri Lewi, « Trans-Atlantique, aller-retour », dans Manuel Carcassonne, Christophe Guias et Malgorzata Smorağ (dir.), *Gombrowicz, vingt ans après*, *op. cit.*, p. 116.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ Pascal Bonitzer, « Le monde troué », dans Manuel Carcassonne, Christophe Guias et Malgorzata Smorağ (dir.), *Gombrowicz, vingt ans après*, *op. cit.*, p. 154.

à la danse des signes hétéroclites dans *Cosmos*¹⁴⁰. Jacques Lacan, dans son séminaire sur l'angoisse, avance que « devant l'étrange », plus précisément devant l'expérience de l'apparition d'un objet qui participe de la « dimension de l'étrange », puisque c'est bien de cela qu'il s'agit, « le sujet vacille littéralement, et tout est remis en question du rapport soi-disant primordial du sujet à tout effet de connaissance¹⁴¹ ». L'irruption de l'étrange dans le champ visuel (ou de ce qui appartient au domaine de l'inquiétante étrangeté) a pour effet de réduire la fonction herméneutique du regard à néant et d'introduire un trouble dans l'illusion du *Selbstbewusstsein* (connaissance de soi¹⁴²). Ainsi, le regard qui aborde l'étrange ne peut être porté sans se payer d'une fêlure. Pour Dominique Garand, une « fêlure » semblable est caractéristique de la posture agonistique de Gombrowicz, analogue à celle du prophète de l'Ancien Testament « qui nous dit des choses qui à la fois nous font peur et résonnent en nous comme un appel vers plus de vie¹⁴³ ». Contre la logique du *polemos* qui formule « *c'est l'autre ou c'est moi* [...] la logique de l'*agôn* [...] ressemblerait plutôt à un *c'est l'Autre ou c'est rien*, le rien étant ici le futile, l'illusion idolâtre, narcissique et fétichiste, le culte du veau d'or, la stagnation spirituelle [...]»¹⁴⁴. On pourrait sans doute assimiler les statuètes et statues parisiennes aux veaux d'or et aux idoles condamnées dans la Torah ; et si Gombrowicz se présente comme nu et couvert de honte devant le regard de ses juges, c'est pour dévoiler la fatuité de leurs habits et de leurs images¹⁴⁵. Mais, parce qu'elle est pétrie de honte, la lutte de l'auteur contre la superfluité d'une forme contrefaite du désir ne prend pas l'allure d'une victoire brandie ou d'une geste héroïque. La passion de Gombrowicz se présente sous la forme de l'« anomalie ». Elle est symbole d'une brèche qui signe, toujours selon Dominique Garand, la fascination de l'auteur pour « l'infra-culture » et le monde liminaire de l'animal ici représenté par Actéon sous la figure du chasseur, mais aussi de l'homme au devenir cerf¹⁴⁶.

¹⁴⁰ Dominique Garand, à propos de cette scène du *chango*, écrit : « Elle traduit bien l'un des modes d'irruption chez lui de l'Autre. C'est par la vision de cette main que Gombrowicz est délogé de la position de maîtrise que lui donnait son statut de conférencier et lancé sur la voie d'une folie meurtrière. Dans ce passage du *Journal*, l'écrivain est interpellé par l'Autre d'une manière douloureuse, tellement douloureuse qu'il est prêt à tuer ce messenger d'un désir venu pourfendre le sentiment narcissique qui l'habitait en tant que conférencier "brillant et applaudi". » Voir Dominique Garand, *Portrait de l'agoniste*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre X, L'angoisse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2004, p. 73-74.

¹⁴² *Ibid.*, p. 73.

¹⁴³ Dominique Garand, *Portrait de l'agoniste*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴⁵ Voir en particulier Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 368.

¹⁴⁶ Dominique Garand, *Portrait de l'agoniste*, *op. cit.*, p. 71.

Gombrowicz se retrouve enfin au Jardin des Tuileries « dans la lumière de la nuit » au milieu des statues¹⁴⁷. Cet épisode est d'abord présenté comme faisant partie d'un ensemble « d'aventures aussi perverses que loufoques, biscornues » arrivées à Paris¹⁴⁸. Il est précédé d'une anecdote (dont la véracité est absolument douteuse) qui sert d'illustration à une thèse exprimée un peu plus haut selon laquelle Paris serait comme un palais uniquement peuplé de domestiques¹⁴⁹. Gombrowicz, « la tête pleine d'un vin de marque », visite un palais où il s'était introduit par le portail entrouvert¹⁵⁰. Lors de cette visite, il est guidé par les aristocrates qui y habitent ; princesse, comte, vicomte, et marquis qu'il avait tous confondus avec des serviteurs avant qu'on lui apprenne son erreur et qu'il prenne congé « au milieu d'un silence qui rappelait tant soit peu l'eau d'un tonneau¹⁵¹ ». La construction de ce récit évoque vaguement celle d'un rêve ; alors que le narrateur erre dans la nuit, il s'introduit dans un lieu fantasmagorique : « Une nuit que je sortais d'un savoureux petit *bistrot* [...] apercevant le portail entrouvert d'un palais à qui son style baroque donnait des ailes – pourquoi ne pas entrer me dis-je, et j'entrai... me retrouvant au milieu de salles avec sculptures, plafonds ornés, armoiries, dorures¹⁵². »

Comme parfois dans les rêves, Gombrowicz entre sans embûches dans un lieu plus grand que nature dont les habitants se révèlent comme n'étant pas ce qu'ils paraissent être. C'est toutefois la suite de ce récit qui nous intéresse. Son caractère onirique est redoublé : une fois de plus Gombrowicz est projeté dans un espace sans savoir comment ses pas l'y ont mené : « Je me retrouvai dehors. Je sortis et déambulai longtemps dans les rues les plus variées pour me réveiller je ne sais trop comment dans le Jardin des Tuileries¹⁵³ ». Ce qui suit rappelle d'ailleurs très clairement un passage que Gombrowicz consacre au rêve

¹⁴⁷ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 373.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 372.

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ *Idem.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 373.

¹⁵³ *Idem.* Cette lecture est toutefois mise en question par la version polonaise et sa traduction anglaise dans lesquelles ce passage est rendu différemment. La traduction anglaise de cette phrase par Lillian Valle semble on ne peut plus factuelle : « *I went out into the street and walked for a long time until I finally reached the statues in the Jardin des Tuilleries [sic]* ». Phrase qu'on pourrait traduire littéralement par : « Je sortis dans la rue et marchai longtemps jusqu'à ce que j'atteigne les statues du Jardin des Tuileries. » Le texte anglais, comme l'original polonais, ne contient pas l'équivalent de la phrase « Je me retrouvai dehors », qui précède dans le texte français « Je sortis et déambulai longtemps [...] » et créait un effet de redondance. Ils ne contiennent pas non plus la notion d'éveil – donc de sommeil évoqué par « pour me réveiller je ne sais trop comment », qui ajoute à l'effet onirique sous-entendu dans le texte. L'original polonais (« *Wyszedłem na ulicę, długo po rozmaitych ulicach chodziłem, wreszcie jakoś pomiędzy posągi zaszedłem tam, gdzie Jardin des Tuilleries [sic]* ») contient toutefois un flou dont le texte anglais semble se départir, l'adverbe « *jakoś* », qui signifie « en quelque sorte »,

dans son *Journal* en 1956 et qui donne son sens à l'ambiance onirique qu'il déploie dans le passage qui nous intéresse ici :

Ce maître nocturne [le rêve], quelles leçons il nous donne à nous, artistes, fabricants diurnes de rêves! Dans le rêve, tout est gros d'un sens aussi terrifiant qu'impossible à deviner – rien n'y est indifférent et tout nous y touche, bien plus profond et plus d'intimité que la passion la plus brûlante du jour. D'où la leçon qu'un artiste ne saurait se limiter au jour : *il doit en chercher les symboles et les mythes [...]* Ainsi de l'art, qui peut et doit détruire la réalité, la décomposer en élément premier pour refaire des univers nouveaux et aberrants – et cet arbitraire masque une loi : toucher à l'équilibre du Sens, cela possède un sens! En démolissant le sens extérieur, la folie nous fait pénétrer dans un sens intime, le nôtre. De plus, le songe nous révèle la bêtise foncière de certains bons esprits par trop classiques qui exigent de l'Art « qu'il soit clair ». Qu'il soit clair? *Mais la clarté du songe est celle de la nuit, non du jour : c'est la clarté de la torche électrique qui fait sortir de l'ombre un seul objet en plongeant le reste dans une obscurité d'autant plus abyssale. Cette clarté doit – hors des lisières de sa lumière propre – être obscure telle la Pythie de l'oracle, au visage voilé, être à peine exprimée [...]* *Vous m'objectez la clarté classique des Grecs? Si elle vous paraît claire, c'est uniquement parce que vous, vous êtes des aveugles!* En plein midi, allez seulement voir de plus près la plus académique des Vénus de marbre – vous verrez la nuit la plus obscure¹⁵⁴.

L'ambiance onirique qui préside à la rencontre de Witold avec Actéon et Diane dans le Jardin des Tuileries, loin de lui enlever de son importance, marque plutôt la valeur énigmatique et significative que Gombrowicz lui insuffle. Tout s'y déploie sous la forme du paradoxe et de l'oxymore : « la nudité des statues [est] toute en mollesse » et la vie cohabite avec la mort. Comme assailli par les statues qui l'entourent et le menacent en formant « une vraie forêt de pierre », Gombrowicz prend de nouveau la fuite avant de se retrouver lui-même pétrifié devant celui qui apparaît comme son double :

Et me voici amorçant une retraite, lente dans ses débuts, mais de plus en plus rapide... cependant plutôt nombreuses, les statues continuent toujours, pour ça, oui, une vraie forêt de pierre, alors moi je tourne et je feinte et retourne et m'évade, lorsque, du coup me voilà figé. Meute, une vraie meute de chiens limiers devant moi ! Je regarde, mais c'est l'Actéon de

accolé à l'arrivée parmi les statues et qui remet en cause l'impression de pure factualité que la traduction anglaise dégage. Rien ne semble pouvoir expliquer pourquoi les traducteurs ou l'éditeur français du *Journal Paris-Berlin* auraient procédé à un ajout aussi considérable d'une couche d'onirisme dans cette partie du texte et il pourrait s'agir d'un ajout de Gombrowicz lui-même, qui, on le sait, se mêlait des traductions françaises. Comme nous le verrons plus loin, cette façon de se mettre en scène comme apparaissant en un lieu ou guidé comme dans un rêve, nous semble tout à fait cohérente avec le passage qui précède et avec le style de Gombrowicz. Il nous semble ici que la différence dans la traduction française, qu'elle provienne ou non de l'auteur lui-même, consolide le ton général du passage en question. Pour la traduction anglaise, voir Witold Gombrowicz, *Diary*, trad. Lillian Valle, New Haven & Londres, Yale University Press, coll. « Margellos Republic of Letters », 2012, p. 619. Pour la version polonaise, voir Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953-1969* [format epub], Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013, s. p.

¹⁵⁴ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome I, *op. cit.*, p. 395-396. Nous soulignons.

marbre qui ayant il y a juste un instant surpris Diane nue, est en train de fuir... ah ! fuir ses propres chiens qui, tous crocs dehors et gueules béantes, déjà le rattrapent et vont le lacérer, le déchiqueter, le dévorer!

Atroce, vous dis-je! Le péché mortel de ce héros acculé par ses chiens et qui fuyant ne bougeait pas d'un pouce¹⁵⁵.

Dans ce passage particulièrement angoissé, Gombrowicz, tout en faisant des statues des êtres terrifiants capables d'émouvoir, se reconnaît dans l'une d'elles, celle d'Actéon représenté au moment même où ce dernier, conscient de sa transgression, entame une fuite immobile, « sans répit ni trêve, ruisseau figé de glace pour l'éternité¹⁵⁶ ». Le dédoublement est clair : avant d'apercevoir la statue d'Actéon, c'est lui, Gombrowicz, qui fuit dans « la forêt de pierre » et qui se retrouve « figé », nez à nez avec les limiers. L'Actéon rencontré est décrit dans sa forme la plus liminaire, entre la vision de la déesse et l'impossibilité du cri, entre le moment de la surprise et celui de la fuite, entre la forme humaine et l'animale, entre le péché et la jouissance. Gombrowicz, s'identifiant à ce héros, se présente comme celui qui a vu la vision interdite entre toutes, le corps de Diane. Il évite cependant de la décrire ou de la représenter dans le texte comme une autre statue ; le corps de la Diane de Gombrowicz, dans ce passage, se trouve entre les lignes, abstrait. Dans cette rencontre avec Actéon, l'auteur de *La pornographie* entame une autre de ses variations sur le thème du double et se dissocie de ce frère pétrifié en se peignant, lui, comme Actéon (sur)vivant, Actéon de chair (en contraste avec l'Actéon de pierre). Ce faisant, il se dépeint lui-même comme le héros de l'informe, le « casse-cou » (« *śmiałka*¹⁵⁷ ») transgressif ; transgression non pas triomphante, mais inquiétée.

¹⁵⁵ Notons que le syntagme « Le péché mortel de ce héros » est une traduction de « *Ten grzech śmiertelny śmiałka* ». Le terme « *śmiałka* », ici traduit par « héros », est la forme génitive du nom commun « *śmiałek* », qui signifie « casse-cou » et rendu en anglais par Lillian Vallee par « *daredevil* ». Le terme polonais est intimement lié à l'adjectif « *śmiały* » - généralement traduit en français par les adjectifs « audacieux », « brave » ou « courageux », et par le nom commun « *śmiałość* », que l'on traduit généralement en français par « audace » ou « courage » (face au danger), et qui, par ailleurs, dans une acception voisine peut aussi se rapporter à ce qui s'écarte des normes morales. Dans *Pornografia*, le terme est utilisé pour décrire Siemian avant sa déchéance. La traductrice Danuta Borchardt traduit « *karkołomną śmiałość* » (littéralement « audace vertigineuse ») par « *breakneck bravery* » qui rend bien la notion de « casse-cou » sous-entendue dans « *śmiałość* ». Par ailleurs le terme « *śmiałość* » apparaît quelques dizaines de lignes avant le passage où il est question d'Actéon dans le *Journal Paris-Berlin* dans la phrase « ils ont l'air intimidé [*onieśmielali*] par leur propre audace [*śmiałość*] ». Le narrateur réfère ici à la poltronnerie qu'il attribue aux Parisiens. *Oniesmielali* et *śmiałość* étant morphologiquement similaires et sémantiquement opposés, cet écho signifiant permet de lier fermement, par leur opposition, la vision gombrowiczéenne des Parisiens et la position actéonienne présentée quelques lignes plus loin. Un tel écho est partiellement masqué par la traduction française qui transforme « *śmiałka* » en « héros ». Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 372-373 ; Witold Gombrowicz, *Diary*, trad. Lillian Valle, *op. cit.*, p. 619 ; Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953-1969* [format epub], *op. cit.*, s.p. ; Witold Gombrowicz, *Pornografia* (trad. Danuta Borchardt), *op. cit.*, p. 128.

¹⁵⁶ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 373.

¹⁵⁷ Voir note 155.

1.4 Gombrowicz pisté par Genet

La rencontre de Gombrowicz et d'Actéon se termine abruptement. Après la description dramatique de la statue du héros, Gombrowicz entend les hurlements des chiens de Pavlov et retourne « chez lui ». Contrairement à d'autres passages du *Journal* où l'auteur décrit plus longuement le sentiment de désespoir lié à ce qu'il a vu ou vécu (après s'être dénudé, par exemple) et où la fuite est évoquée explicitement, même soulignée, le retour de Gombrowicz suivant l'épisode actéonien se limite à cette phrase de quatre mots : « Je rentrais chez moi¹⁵⁸ ». Ce « chez moi » intrigue toutefois parce qu'il est tout de même équivoque, le narrateur demeurant à l'hôtel (un hôtel n'est pas tout à fait un « chez-soi »), ce qui permet de supposer que Gombrowicz redouble ici le caractère intertextuel de son aventure en jouant le mythe d'Actéon tel qu'Ovide le décline – soit le moment où l'homme-cerf songe à « rentrer *chez lui* dans la demeure royale¹⁵⁹ » sans pouvoir y arriver. Il le fait cependant tout en réécrivant la fin du mythe pour en déjouer la fatalité. Le retour chez soi du narrateur doit aussi être compris comme un retour à la normalité (voire à une reterritorialisation) qui survient après l'abord des marges que la proximité d'Actéon lui a permis d'atteindre, après avoir erré du côté de la nudité, du fantasme, du rêve, qui, selon les mots de Gombrowicz, a la faculté de « démolir [...] notre sens normal¹⁶⁰ ». Le contraste que Gombrowicz fait apparaître entre le « chez-moi » et la « vraie forêt de pierre¹⁶¹ », espace qui remplace « le bois sacré » de la déesse qu'Actéon traverse et où « le poussait sa destinée », « promenant ses pas incertains à travers des taillis qui lui étaient inconnus »¹⁶², ancre l'intertexte mythologique dans cette opposition nature/culture qui innerve le *Journal Paris-Berlin* et toute son œuvre romanesque¹⁶³. La nature et plus particulièrement la forêt y sont en effet sans ambiguïté du côté de la séduction, de la jeunesse, de l'irrationalité, de l'errance et de l'égarement, tandis que la culture est du côté du Paris de Pavlov, donc de la vieillesse et de la rationalité. La promenade

¹⁵⁸ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 374.

¹⁵⁹ Rappelons-nous que nous avons repéré cette référence dans le début du journal parisien. Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 112. Nous soulignons.

¹⁶⁰ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome I, *op. cit.*, p. 395.

¹⁶¹ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 373.

¹⁶² Ovide, *Les métamorphoses*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁶³ Les occurrences de la forêt comme métaphore de la sauvagerie et comme espace des égarements moraux et spirituels sont nombreuses chez Gombrowicz. Rappelons, par exemple, l'effroi fantastique de l'auteur dans *Souvenirs de Pologne* dans la « maison en pleine forêt » et du silence « rempli du murmure ondulant des grands et vieux sapins ». De même, la jungle comme métaphore de l'inconnu et du désir, notamment dans le *Journal*, est au centre la réflexion de l'auteur sur l'écriture. Voir Witold Gombrowicz, *Souvenirs de Pologne*, *op. cit.*, p. 72 ; Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome I, *op. cit.*, p. 84 ; Hanjo Berressem, « The Laws of Deviation: Physical and Psychic Aberrations in the Novels of Witold Gombrowicz », dans Ewa Płonowska Ziarek (dir.), *Gombrowicz's Grimaces : Modernism, Gender, Nationality*, *op. cit.*, p. 92.

nocturne avinée et onirique, en tant que mouvement qui achemine le marcheur vers la déesse – mouvement similaire à celui qui, dans *Trans-Atlantique*, menait Witold vers le jeune Ignace¹⁶⁴ – prélude déjà à l'identification à Actéon, puisque c'est aussi la force du hasard qui le mène vers le sanctuaire de la déesse. On retrouve dans ce passage effectivement ce que Hanjo Berressem a su nommer, en reprenant une phrase de *Ferdydurke*, « les lois de la déviation » [*laws of deviation*] qui règnent dans toute l'œuvre de Gombrowicz¹⁶⁵. Selon Berressem, les romans de Gombrowicz fonctionnent sur un « principe opérationnel général » en vertu duquel « le chaos et l'ordre sont dirigés invariablement l'un contre l'autre en un trajet qui rend la collision inévitable¹⁶⁶ ». Cette course implique un va-et-vient des protagonistes des romans de Gombrowicz entre la tentation de l'ordre symbolique (au sens lacanien), – assimilée ici à la loi paternelle et à la ligne droite – et des forces de la dimension « imaginaire » associée à l'infantile, à l'agressivité, à la courbe et au *clinamen*¹⁶⁷. Pour Berressem, il est symptomatique que l'une des phrases initiales du premier roman de Gombrowicz, *Ferdydurke* (« Au milieu du chemin de ma vie, je me trouvai dans une forêt sombre ») s'inspire de l'*incipit* de la *Divine Comédie* de Dante : « Étant à mi-chemin de notre vie/je me trouvai dans une forêt obscure/la route droite ayant été gauchie¹⁶⁸. » Pour lui, cette citation indirecte (de laquelle il manque justement le troisième vers de la *terzina dantesca*, qui implique le *clinamen*) introduit dans l'œuvre le mouvement de bifurcation du sujet gombrowiczéen. Ainsi, nous avançons que le passage du *Journal* où Actéon apparaît en tant que double de Gombrowicz reproduit ce « principe opérationnel » en

¹⁶⁴ Pour une interprétation de ce mouvement involontaire dans *Trans-Atlantique*, voir Tul'si (Tuesday) Bhambry, dans Silvia G. Dapia (dir.), « The Quieter the Louder Indeed, Silence and the Space of Literature in *Trans-Atlantyk* », dans *Gombrowicz in Transnational Context, op. cit.*, p. 161.

¹⁶⁵ Notons que Berressem utilise ici une citation issue de la traduction-relais anglaise d'Eric Mosbacher publiée en 1963. Pour traduire « *prawem które należałoby chyba nazwać "prawem skosu"* », Danuta Borchardt (2000) choisit, plutôt que « *a law that might well be described by that of deviation* », la phrase « *a law that one might call "the law of the diagonal"* ». La traduction française de Georges Sédir optait aussi pour « loi de la déviation ». Même la notion de « *clinamen* », qui se trouve au centre de son argumentaire, est plus directement liée à la « déviation » et à son mouvement qu'à la « diagonale », qui est somme toute une notion moins dynamique, le terme polonais *skosu* (*skos*) peut inclure sans contradiction les deux propositions et les nuances repérables entre les deux traductions anglaises ne semblent pas porter préjudice à la pertinence de l'article de Berressem. Voir Hanjo Berressem, « The Laws of Deviation: Physical and Psychic Aberrations in the Novels of Witold Gombrowicz », *op. cit.*, p. 108. Nous traduisons.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 99-100.

¹⁶⁸ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke, op. cit.*, p. 9 ; Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. Danièle Robert, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2021, 928 p.

vertu duquel le narrateur suit une voie diagonale pour entrer en contact avec « la sphère du songe » avant de reculer pour retourner au *chez-soi* paternel¹⁶⁹.

L'auteur ne reviendra plus directement, par la suite, sur la rencontre avec Actéon. Ce sera d'ailleurs la seule et unique mention du nom d'Actéon dans toute son œuvre. Un peu comme si après avoir spiraté si longtemps autour de l'objet et s'en être approché de si près, l'auteur avait décidé de rebrousser chemin et d'effacer ses traces ; ou encore, comme si après la vision de la déesse, la parole de l'écrivain se voyait interrompue, frappée par l'oubli momentané de son objet. En fait, à partir de ce moment, ce qui reste de la partie parisienne de *Journal Paris-Berlin* perd en cohésion. S'il continue de traiter des sujets qui semblent le préoccuper alors (la critique littéraire, la peinture, le *Nouveau Roman*, quelques rencontres mondaines, etc.) le texte ne se lit plus tout à fait comme un récit « organique », mais se traduit par une suite de propos moins formellement homogènes. Cependant, l'ultime partie de cet intermède français s'arrête sur une rencontre qui résonne trop avec l'intertexte actéonien que nous tentons de circonscrire ici pour la passer sous silence.

La rencontre physique de Gombrowicz avec Jean Genet n'a jamais eu lieu. « Dans cet univers magique, tout rempli de symboles, de mots d'ordre, de rites, offices et cérémonies, de formules et de gestes¹⁷⁰ », pour reprendre les mots de l'auteur, Gombrowicz rencontre autant de spectres, d'ombres et de statues que de véritables humains en chair et en os (et même ces dernières rencontres sont en grande partie fabulées). La rencontre avec Genet est avant tout une rencontre littéraire. Dans le *Journal*, Gombrowicz met la main sur le roman *Pompes funèbres* environ une semaine après son arrivée à Paris¹⁷¹. On sait grâce au témoignage de Hector Bianciotti que Gombrowicz fait réellement la lecture de Genet durant cette période et que cette découverte l'a bouleversé :

Je suis allé à son hôtel près de la chaussée d'Antin [...]. Il m'a reçu dans sa chambre et la première chose qu'il m'a dite, avant même de s'asseoir, est qu'il venait de lire *Pompes*

¹⁶⁹ Nous reprenons ici à dessein une formule de Gombrowicz dans son *Journal* : « Aux personnes qu'intéressent ma technique d'écrivain, je livre la recette suivante : Pénétrez dans la sphère du songe. Puis mettez-vous à rédiger [...] » Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome I, *op. cit.*, p. 175. Jerzy Jarzębski affirme qu'en « regardant de plus près les intrigues de Gombrowicz, nous nous apercevons aussitôt qu'il y est tout autant question de la fuite de la maison familiale que du retour en son sein. Seulement, on revient vers une maison considérablement changée, transformée et défigurée par le rêve. » Voir Jerzy Jarzębski, « Un sombre miroir », *Revue des sciences humaines*, n° 239, 1995, p. 106.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 370.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 377. Il lira, plus tard, à l'automne 1964, *Le miracle de la Rose* et *Notre-Dame-Des-Fleurs*. Voir *Kronos*, *op. cit.*, p. 309.

Funèbres où il avait trouvé ce qu'il n'avait jamais osé écrire [...] Il était sous le choc de cette lecture. Il m'en a dit des choses très belles et très profondes qu'on retrouve dans son *Journal*¹⁷².

Ainsi, Gombrowicz fait encore avec Genet la rencontre d'un double, d'un semblable auquel il ne cherchera pas uniquement à s'identifier, mais duquel il voudra se distancier : « Gombrowicz, écrit Piotr Seweryn Rosół, se regarde dans cette lecture comme dans un miroir déformant et, sous la surface de déformations affreuses, il reconnaît, effrayé, son propre visage¹⁷³ ». C'est en effet la dimension de la honte en ce qu'elle a partie liée avec la « pédérastie » qui est invoquée dans le *Journal* : « Genet ! Genet ! Mais imaginez seulement ma honte avec ce pédéraste accroché à mes basques, ne me quittant plus¹⁷⁴. » Pour Rosół, Gombrowicz et le Genet de *Pompes Funèbres* partagent une fascination semblable pour une jeunesse qu'ils « magnifient et fétichisent : belle, criminelle, héroïque, débridée, homosexuelle, sainte, etc., etc., indéfinie donc puisque sa force réside dans son insaisissabilité¹⁷⁵. » C'est cette jeunesse qu'on retrouve en particulier dans *La pornographie* ; quoique ce roman – dans lequel Gombrowicz, pour reprendre la formule de Jozef Czapski, « a été très aigu tout en ne disant rien jusqu'au bout » – contrairement à *Pompes funèbres*, soit exempt de crudité pornographique¹⁷⁶. À l'horizon de la fascination gombrowiczéenne pour une jeunesse unie dans le péché, on ne retrouve finalement qu'une parole fantasmatique qui n'ose dire, mais qui « révèle son omniprésence permanente à la surface du texte, bien qu'elle soit enfermée dans des signes ambigus et cryptés, étrangement inquiétants, mais échappant à la description¹⁷⁷ [...] » Ainsi, Gombrowicz, qui combat *la forme* depuis les débuts de son œuvre, se retrouve avec Genet devant la cristallisation « à la sauce pédé » de la fascination délibérément confusément érotique à la source de *La pornographie*¹⁷⁸. Sa crainte, du fait de l'association avec Genet, c'est la statufication de son œuvre, crainte que l'arbre de l'homosexualité finisse par cacher la forêt de son univers littéraire, voire de son individualité. Toutefois, Gombrowicz aborde aussi l'œuvre de Genet de la même façon qu'il aborde Colomb ou Sartre : « France géniale, tu as su une fois de plus susciter un voleur qui, avec son passe-partout, vient d'ouvrir une porte fermée à double tour [...] il est

¹⁷² Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Europe*, *op. cit.*, p. 121, cité dans Piotr Seweryn Rosół, « Gombrowicz rencontre l'autre Gombrowicz qui s'appelle Genet », dans Dominique Garand et Agnès Domanski (dir.), *op. cit.*, p. 75-76.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁷⁴ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 376.

¹⁷⁵ Piotr Seweryn Rosół, « Gombrowicz rencontre l'autre Gombrowicz qui s'appelle Genet », dans Dominique Garand et Agnès Domanski (dir.), *Gombrowicz désemparé = Gombrowicz bewildered*, *op. cit.*, p. 80.

¹⁷⁶ Témoignage de Jozef Czapski, dans *Gombrowicz en Europe*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁷⁷ Piotr Seweryn Rosół, « Gombrowicz rencontre l'autre Gombrowicz qui s'appelle Genet », dans Dominique Garand et Agnès Domanski (dir.), *Gombrowicz désemparé = Gombrowicz bewildered*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁷⁸ Extrait d'une lettre de Gombrowicz adressée Jerzy Jarzebski (*ibid.*, p. 84).

allé droit au coffre-fort qui recèle des trésors aussi fabuleux qu'interdits¹⁷⁹ ! ». Genet est en quelque sorte un autre Actéon, un autre chasseur de vérité qui emprunte mille détours et traque à Paris – du moins dans l'imagination de Gombrowicz – l'auteur polonais pour le surprendre là où il manque d'audace et se tait. Le regard imaginé de Genet place le personnage diaristique de Gombrowicz en position d'être dévoré par les manquements de son œuvre, crainte qui résonne avec celle de devenir la proie de la critique, comme il l'avait mentionné au début du *Journal Paris-Berlin*.

Ce regard moqueur – qu'il imagine posé sur lui – le pousse par la suite à attaquer l'œuvre de Genet et, du même coup, l'analyse qu'en fait Sartre dans *Saint Genet, comédien et martyr*. Son attaque finit par faire du « démonisme » de Genet une entreprise morale ; ce qui permet à Gombrowicz, du moins sur papier, de garder la face devant cet adversaire. Mais le détail de l'argumentaire qui sous-tend cet affrontement (victoire intellectuelle de Gombrowicz sur le frère ennemi Genet) est pour nous d'une faible importance. L'analyse de ce chapitre du *Journal* nous a surtout permis de constater l'omniprésence du fil rouge actéonien dans le tressage du récit du retour en Europe, où, faut-il le rappeler, Gombrowicz se décrit comme plus vulnérable que jamais, comme une proie, mais une proie qui se rêve en chasseur, en Actéon (sur)vivant. En cela, il reste fidèle à la structure actéonienne qu'il avait introduite dans *La pornographie*. Dans sa rencontre avec Genet, c'est d'abord comme traqué qu'il se décrit pour ensuite s'en prendre à son ennemi imaginaire et affirmer sa supériorité en tant qu'auteur. Plus généralement, sa tactique pour attaquer l'Europe consiste à retourner la tradition qui veut que crier « Le roi est nu ! », comme l'a écrit Marie-Josée Mondzain, corresponde à « gravir courageusement la pente pour s'approprier la liberté bien vivante de son regard¹⁸⁰ ». Car pour lui, la nudité, si elle peut être source de honte, est néanmoins revendiquée par Gombrowicz au détriment de l'habit. Janusz Margański propose avec justesse que le Polonais, au moment clé de son existence que constitue le récit de *Paris-Berlin*, reconnaît en Actéon le « jeu dangereux » de l'artiste qui, « en poursuivant ses désirs », « en créant un texte [...] risque d'être dévoré, anéanti, morcelé par lui¹⁸¹ ». De là la pertinence du curieux jeu de miroir avec Genet, son confrère écrivain dont il reconnaît l'audace pour ensuite la mettre en doute. Gombrowicz, dans toute la partie parisienne du *Journal* réclame la souveraineté de sa nudité en proclamant, pour le démasquer, que « le roi est vêtu ». Encore pire, ce dernier détourne ses yeux de la nudité et de la jeunesse et « vêt les statues », ridicules objets de son désir.

Nous croyons avoir, dans cette première partie de notre analyse, éclairé les paramètres selon lesquels apparaissent les traces les plus claires qui permettent de suivre les complexes ramifications du mythe

¹⁷⁹ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 377.

¹⁸⁰ Marie-Josée Mondzain, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 31-32.

¹⁸¹ Janusz Margański, « Un flirt avec Diane », *op. cit.*, p. 205.

d'Actéon dans l'œuvre de Gombrowicz. Il s'agit ici d'un rapport d'identification avec le jeune chasseur entrecroisé avec d'autres figures, celles d'Adam – grâce à laquelle il se place du côté de la nudité et de la jeunesse –, de Colomb – qui ayant traversé l'océan comme lui serait parvenu à réécrire la carte qui circonscrit le domaine du possible. Comme Actéon, ce dernier aurait découvert des étendues non balisées et sauvages. Enfin, à travers Sartre et Genet, capables d'ouvrir « les portes fermées », la littérature et la philosophie font apparaître des lieux interdits et inconnus. Toutes ces figures forment autant de facettes de l'Actéon gombrowiczéen tel qu'il se formule dans l'univers du *Journal* et qui se situe du côté de la jeunesse, de la nudité, de la passion pour la chair et pour la beauté, l'exploration des « espaces obscurs et sauvages¹⁸² ». Mais Gombrowicz tient aussi à se distancier radicalement de son double actéonien, car au moment de la rencontre avec la déesse, il préfère fuir et échapper aux chiens, même si pour cela, il lui faut laisser périr son double. C'est bien dans ce but que l'auteur peint les Parisiens en chiens de Pavlov au moment même où il se représente lui-même en Actéon. Par ce stratagème, en plus de transformer le prédateur en proie, il prépare déjà sa fuite, sa défense.

¹⁸² « Où finit mon moi, là commence/Mon dévergondage. Et bien que j'habite en moi/paisiblement/J'erre cependant au dehors/Et dans les espaces obscurs et sauvages/Je me livre à l'infini ». Witold Gombrowicz, « Le Mariage », dans *Théâtre*, Paris, Gallimard, 2001, p. 188.

CHAPITRE 2

DESTIN ET POUVOIR DU REGARD EN RÉGIME GOMBROWICZÉEN

2.1 Régimes de visualité

Si les regards sont partout en régime gombrowiczéen, le paradigme des regards ne se présente jamais de manière univoque et soulève différentes contradictions. Dans *Witold Gombrowicz's Iconoclasm from a Visual Studies Point of View*, Kris Van Heuckelom se penche sur l'iconoclasme dans l'œuvre de Gombrowicz, mais aussi sur son versant idolâtre. En cela il se réfère aux travaux de Martin Jay dans sa volumineuse monographie *Downcast eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Dans cet ouvrage publié en 1993, Jay analyse l'émergence, autour du 20^e siècle français, d'un « discours », le plus souvent emprunté ou relayé par des écrivains ou des philosophes qui s'attaquent à la vision en tant qu'elle est considérée, dans la pensée occidentale dominante, comme le plus noble de tous les sens, le plus apte à convoier la connaissance¹⁸³. En effet, on sait la prééminence du regard depuis l'Antiquité (dans les arts, la science et la philosophie) ; la vue, étant la voie privilégiée pour l'accès à la connaissance, semble à l'origine des grands concepts qui ont traversé l'histoire de la pensée¹⁸⁴. Par exemple, selon Hans Jonas, dans *The Nobility of Sight*, trois aspects de la vision expliquent l'inclination des Anciens pour la vue et jettent les bases de la pensée occidentale. D'abord, la « simultanéité de la présentation » ancre l'expérience de la vision dans l'immédiateté plutôt que dans la durée et introduit l'idée de l'opposition entre le changement et la stabilité, le temps et l'éternité. Ensuite, la « neutralisation dynamique », c'est-à-dire le fait que par le regard le sujet puisse appréhender l'objet sans exercer d'influence sur lui et vice-versa, fournit l'idée de la distinction entre sujet et objet. Enfin, la « distance », qui permet une meilleure vision d'ensemble du monde tel qu'il se donne au regardeur et qui implique toujours un au-delà de ce qui est vu, fournit aux

¹⁸³ Jay affirme être conscient du fait que le terme de « discours » est galvaudé et imprécis, mais il lui semble nécessaire de l'employer puisqu'il correspond précisément à l'objet de ses recherches ; « le discours antioculocentriste » est « souvent désordonné, parfois tissé d'affirmations incompatibles, associations et métaphores qui ne s'harmonisent jamais de façon rigoureuse ». Martin Jay, *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 15-16. Nous traduisons.

¹⁸⁴ Voir Hans Jonas, « The Nobility of Sight », *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 14, n° 4, 1954, p. 507-519 et Martin Jay, « The Noblest of the Sense: Vision from Plato to Descartes », dans *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*, op. cit., p. 21-82.

Grecs l'idée de « l'infini¹⁸⁵ ». Ainsi la vision serait devenue le modèle de la *theoria* considérée comme « l'activité la plus noble de l'esprit¹⁸⁶ ». Jay remarque que malgré la prédilection des Grecs pour le regard parmi les sens, « il apparaît tout de même que la célébration de la vision dans la culture grecque n'était pas aussi unanime qu'à première vue¹⁸⁷. » En effet, note-t-il, « une certaine anxiété quant au pouvoir maléfique de la vision est exprimée dans plusieurs mythes grecs centraux, notamment ceux de Narcisse, d'Orphée et de Méduse » (une liste à laquelle il faudrait ajouter le nom d'Actéon), ce qui suggère, entre autres exemples, qu'il existait chez les Grecs une crainte du regard, crainte de voir autant que d'être vu¹⁸⁸. En outre, la célèbre allégorie de la caverne et la condamnation par Platon des arts mimétiques dans *La République* montre, selon Jay, que le philosophe redoutait les illusions dont pouvaient être victimes nos perceptions, y compris visuelles¹⁸⁹. Mais pour Jay l'ambivalence de la pensée grecque quant à la vision n'a pour effet que de renforcer son influence. Ainsi, que la vision permette la connaissance objective ou qu'elle ne donne qu'un accès médié aux formes, elle reste, chez les Grecs, supérieure aux autres sens :

Bien sûr, il pourrait être avancé que les ambiguïtés mêmes que nous avons relevées dans la pensée de Platon ont été nécessaires pour rehausser le statut du visuel dans la culture occidentale. Parce que si la vision peut y être interprétée comme la pure appréhension de formes parfaites et immobiles par l'entremise « de l'œil de l'âme », soit comme l'expérience impure, mais immédiate vécue des deux yeux, lorsque l'une de ces alternatives était attaquée, l'autre pouvait être brandie à sa place. Dans tous les cas, quelque chose d'appelé vision pouvait toujours être considéré comme le plus noble des sens. Comme nous le noterons en ce qui concerne la philosophie cartésienne, c'est précisément dans cette ambiguïté créative qu'on retrouve les origines de l'oculocentrisme moderne¹⁹⁰.

Il serait impossible, dans le cadre de ce chapitre, de passer en revue les nombreuses théories sur la vision qui ont marqué l'histoire. Cette tendance oculocentriste, consolidée par la (re)découverte de la perspective linéaire à la Renaissance par des penseurs tel que Leon Battista Alberti et Filippo Brunelleschi

¹⁸⁵ Hans Jonas, « The Nobility of Sight », *Philosophy and Phenomenological Research*, *op. cit.*, p. 519. Nous traduisons.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 508 et 516.

¹⁸⁷ Martin Jay, *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*, *op. cit.*, p. 28. Nous traduisons.

¹⁸⁸ *Idem.* Nous traduisons.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 27. Pour l'historien de l'art Horst Bredekemp – qui travaille du point de vue inverse de celui de Martin Jay parce qu'il s'intéresse à la performativité attribuée aux images dans l'histoire – l'ambivalence de Platon – hostilité, suspicion parfois contrebalancée par de l'enthousiasme – permet de déceler chez lui « une peur profondément enracinée, celle de rencontrer dans l'image une sphère que le philosophe ne serait pas en mesure de contrôler ». Voir Horst Bredekemp, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La découverte, coll. « Politique et société », 2015, p. 34.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 29. Nous traduisons.

ainsi que, quelque 200 ans plus tard, par Descartes, auteur de la *Dioptrique*, a été nommée par Jay et par d'autres « perspectivisme cartésien »¹⁹¹. Comme l'écrit Kris Van Heuckelom :

La répudiation cartésienne de l'incarnation [embodiment] est considérée comme étant à la racine du paradigme visualiste de la modernité, elle est caractérisée par une vision monoculaire, désincarnée, anhistorique et une croyance en une objectivité monoculaire et sûre d'elle-même¹⁹².

De cette vision du monde, découle une radicalisation de la séparation entre le sujet et l'objet, « rendant le premier transcendantal et le second inerte¹⁹³ ». Du fait de la relation d'une telle optique avec les mathématiques et la géométrie, de son rejet de l'incarnation, de son caractère fixe (non dynamique), escamotant le désir, l'érotisme et la présence du sujet dans l'espace à partir duquel il voit, le perspectivisme tel qu'il évolue dans la pensée cartésienne au sens où l'entendent Martin Jay et d'autres théoriciens des *visual studies* a été associé à l'objectivité et à la rationalité :

Le perspectivisme cartésien était donc de connivence avec une vision scientifique du monde qui ne s'intéressait plus à une lecture herméneutique de celui-ci en tant que texte divin, mais qui le voyait plutôt comme situé dans un ordre mathématique spatio-temporel régulier rempli d'objets qui peuvent uniquement être observés de l'extérieur par l'œil désintéressé du chercheur neutre¹⁹⁴.

Toutefois, en suivant Martin Jay, force est de constater que l'oculocentrisme occidental a pris différentes formes et a connu des mouvements contraires. Parfois attaqué avec force (Saint Augustin, par exemple, dénonçant la *concupicentia ocularum*¹⁹⁵), il est demeuré dominant, quoique concurrencé, selon Jay, par une « culture visuelle » qui ne lui est pas étrangère parce qu'elle découle de la perspective linéaire, mais qui introduirait une relative rupture avec le perspectivisme cartésien : la « folie oculaire » de la vision baroque¹⁹⁶. En effet, dans l'esthétique baroque telle que présentée par Christine Buci-Glucksmann, le

¹⁹¹ Le concept de perspectivisme cartésien est discuté par Martin Jay, Jonathan Crary, Rosalind Krauss, Norman Bryson et Jacqueline Rose dans Hal Foster (dir.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, 152 p. Voir en particulier Martin Jay, « Scopic Regimes of Modernity », dans Hal Foster (dir.), *Vision and Visuality, op. cit.*, p. 4.

¹⁹² Kris Van Heuckelom, « Gombrowicz's Iconoclasm from a Visual Studies Perspective », *Russian Literature*, vol. 52, n° 52, 2007, p. 479-480. Nous traduisons.

¹⁹³ Hal Foster, « Préface », dans Hal Foster (dir.), *Vision and Visuality, op. cit.*, p. X. Nous traduisons.

¹⁹⁴ Martin Jay, « Scopic Regimes of Modernity », dans Hal Foster (dir.), *Vision and Visuality, op. cit.*, p. 9. Nous traduisons.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁶ Martin Jay, « Scopic Regimes of Modernity », dans Hal Foster (dir.), *Vision and Visuality, op. cit.*, p. 16. Voir aussi Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir : Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 2002, 280 p.

paradigme de la vision, ou du *voir*, se déploie sous des formes excessives, radicales et jouissives ; une conception du monde différente de ce que présente l'espace géométral cartésien¹⁹⁷.

Selon Jay, le 20^e siècle français – en commençant par la philosophie de Henri Bergson (que Jay qualifie de « premier philosophe moderne à contester la noblesse de la vue¹⁹⁸ ») et par les œuvres de plusieurs artistes – est marqué par une véritable répudiation de la conception perspectiviste ; et même dans certains cas d'une dévaluation de la vision elle-même. Par exemple, l'une des images initiales du film *Un chien andalou* (1929) de Salvador Dali et Louis Buñuel, qui donne à voir au spectateur la mutilation inattendue d'un œil de vache substitué à celui d'une femme, représente pour Jay l'apogée de l'approche parfois violente des surréalistes quant à la vision. Ce sont plutôt les écrits du philosophe et écrivain Jean-Paul Sartre ainsi que l'enseignement du psychanalyste Jacques Lacan (tous deux importants pour Jay) sur le regard qui nous permettront d'aborder la relation complexe de Gombrowicz à celui-ci.

2.2 Sartre, Gombrowicz et la honte : sous le regard d'autrui

Sartre est sans aucun doute le philosophe sur lequel Gombrowicz a le plus écrit. Dans l'index de l'édition française de poche du *Journal*, par exemple, on retrouve plus de dix-neuf entrées le concernant. Lorsqu'il s'installe à Vence en 1964, on dit que Gombrowicz possède quatre livres dont deux volumes de Sartre : *L'être et le néant* (dont il vante les mérites et décrit les écueils dans le *Journal*) et *Saint-Genet*, qu'il s'était procuré après la lecture de *Pompes funèbres* de Jean Genet¹⁹⁹. Son rapport à Sartre est ambivalent, voire ambigu. En 1962, à l'éditeur de la revue *Kultura*, Jerzy Giedroyc, qui à sa demande lui envoie plusieurs volumes de l'œuvre de Sartre, Gombrowicz écrit : « Sartre est extrêmement important et d'autant plus pour moi qu'aucun auteur contemporain ne me paraît à la fois aussi proche et inacceptable²⁰⁰. » Dans une lettre subséquente, il ajoute :

[...] il me sera très utile de regarder de plus près cet auteur, avec lequel mon imbrication est si curieuse que j'en suis resté plus d'une fois stupéfait. C'est fâcheux pour moi, car s'il n'existait pas, ma pensée paraîtrait plus novatrice à maints égards, bien au-delà de ces analogies passées de main en main²⁰¹.

¹⁹⁷ « À la différence d'un espace cartésien homogène, géométral et substantialiste, la spatialité baroque ouverte et sérielle, en devenir et métamorphose de formes, procède par recouvrement, coexistence, jeu de lumières et de forces, engendrement d'êtres par la ligne serpentine et l'ellipse. » *Ibid.*, p. 121.

¹⁹⁸ Martin Jay, *Downcast Eyes*, *op. cit.*, p. 186. Nous traduisons.

¹⁹⁹ Jean-Pierre Salgas, *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 2000, p. 43.

²⁰⁰ Jerzy Giedroyc, Witold Gombrowicz, *Correspondance 1950-1969*, *op. cit.*, p. 315.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 319.

L'entrecroisement de la pensée de Sartre avec celle de Gombrowicz est indéniable. Il s'agit certainement pour lui d'un frère en matière d'ontologie et de phénoménologie. Toutefois, en matière de politique, ils se distinguent profondément puisque l'engagement marxiste de Sartre, avec sa conception de la liberté, constitue pour Gombrowicz une « poltronnerie », voire une trahison par la morale des aspects les plus forts de sa théorie : « Là s'écroule dramatiquement toute la philosophie de Sartre, toutes ses possibilités créatrices, et ce triste bonhomme [...] au fond, est obligé de faire une philosophie de concession²⁰² ». Dans son *Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, Jean-Pierre Salgas identifie la préface française de *La pornographie* (1962) comme annonçant « l'ultime conversion » de l'auteur polonais à la pensée sartrienne²⁰³. Dans ce paratexte, Gombrowicz revendique la parenté de *Ferdydurke* avec *La pornographie* et la relation qu'entretiennent ces deux textes avec un concept développé dans *L'être et le néant* : « *Ferdydurke* a été publié en 1937 avant que ne fût formulée la théorie du "regard d'autrui" de Sartre. Mais c'est grâce à la popularisation des conceptions sartriennes que cet aspect de mon livre a été mieux compris et assimilé²⁰⁴. »

S'il est primordial pour Gombrowicz de se distinguer de Sartre en revendiquant l'originalité de ses concepts (la « forme » et l'« immaturité²⁰⁵ ») ainsi que l'antériorité de son premier roman au *magnum opus* sartrien, le polonais reconnaît toutefois dans le « regard d'autrui » une parenté de la pensée sartrienne avec la sienne qui permet au public d'accéder au sens des deux romans. Similitude facilement repérable, elle mérite d'être examinée afin d'avancer dans la compréhension de la situation du regard dans l'univers gombrowiczéen.

Sartre est parfois « considéré comme le philosophe le plus centré sur le voir²⁰⁶ ». De fait, sa conception du regard est perçue par Pallavi Sharma et Archana Barua, entre autres, comme fondamentale pour la compréhension du « passage de la notion traditionnelle de vision à la moderne²⁰⁷ ». Pour Martin Jay, le discours sur le regard de Sartre, qu'il qualifie de « démonisation absolue et acharnée du *regard* tout au

²⁰² Witold Gombrowicz, *Cours de philosophie en six heures un quart*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1995, p. 104.

²⁰³ Jean-Pierre Salgas, *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, *op. cit.*, p. 220-221. L'extrait cité plus haut, tiré des *Cours de philosophie*, et prononcé par Gombrowicz peu avant sa mort, nous oblige à nuancer l'idée avancée par Salgas qu'une « admiration sans réserve » de Gombrowicz pour Sartre soit possible, même à partir 1963-1964.

²⁰⁴ Witold Gombrowicz, *La pornographie*, *op. cit.*, p. 12.

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ Pallavi Sharma et Archana Barua, « Analysing Gaze in Terms of Subjective and Objective Interpretation: Sartre and Lacan », *Human Studies*, vol. 40, n° 1, 2017, p. 61. Nous traduisons.

²⁰⁷ *Idem.* Voir aussi Catharine Savage Brosman, « Seeing through the Other: Modes of Vision in Sartre », *South Central Review*, vol. 4, n° 4, 1987, p. 61. Nous traduisons.

long de sa remarquable carrière » est au centre des élaborations antioculocentristes qu'il cherche à retracer dans son essai²⁰⁸. Le chapitre de *L'être et le néant* sur le « regard d'autrui » est sans doute l'illustration la plus parlante de cette « démonisation » du regard. En effet, dans ce chapitre, être regardé par l'autre c'est devenir objet, chuter de la position d'*être connaissant* : « Avec le regard d'autrui, la situation m'échappe où, pour user d'une expression banale, mais qui rend bien notre pensée : *je ne suis plus maître de la situation*²⁰⁹. » Être « regardé dans un monde regardé²¹⁰ » c'est en effet perdre la maîtrise du monde, perdre la possibilité d'être « pur sujet », c'est ne plus être pure conscience, regard, mais être objet, corps, une situation que Sartre compare à la « chute originelle²¹¹ ». Dans un passage où il invoque le récit biblique d'Adam et Ève – qui n'est pas sans évoquer tout un pan de la pensée gombrowiczéenne sur la nudité et le vêtement, en particulier dans *Journal Paris-Berlin* et dans *Opérette* – Sartre affirme de façon étonnante que si la pudeur correspond *symboliquement* à « la crainte d'être vu en état de nudité », se vêtir « c'est réclamer le droit de voir sans être vu, c'est-à-dire d'être pur sujet²¹² ». Étrange argument qui insiste surtout sur l'idée que, sans réellement représenter une possibilité de se cacher au regard de l'autre, le vêtement trahirait le désir d'échapper à la situation originelle de l'humain, qui le place visuellement *dans le monde*, en le constituant non pas tant comme *être regardé*, mais comme *regardant* ou comme *désirant voir*. Le regard est aussitôt intimement lié à la honte, voire à la « honte pure », sentiment qu'il décrit dans l'effet « d'être *un objet*, c'est-à-dire de me reconnaître dans cet être dégradé, dépendant et figé que je suis pour autrui [...] d'être "tombé" dans le monde, au milieu des choses²¹³ ».

Cette *chute originelle* dans la honte est décrite dans un scénario fictif qui se décline en deux temps et qui a pris une valeur paradigmatique dans la compréhension de la phénoménologie sartrienne du regard. Premier temps : « Imaginons que j'en sois venu, par jalousie, par intérêt, par vice, à coller mon oreille contre une porte, à regarder par le trou d'une serrure²¹⁴. » Second temps : « Or voici que j'ai entendu des pas dans le corridor : on me regarde²¹⁵. » Comme le synthétise la psychanalyste Clotilde Leguil, dans le premier

²⁰⁸ Martin Jay, *Downcast Eyes*, *op. cit.*, p. 275. Nous traduisons et l'auteur souligne.

²⁰⁹ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943, p. 304. L'auteur souligne.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 309.

²¹¹ *Ibid.*, p. 328.

²¹² *Idem.*

²¹³ *Idem.*

²¹⁴ *Ibid.*, p. 298.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 299.

temps la conscience du jaloux « colle » à « l'acte de regarder²¹⁶ ». En se faisant pur regard, il n'a pas la possibilité de se reconnaître ni comme jaloux ni comme sujet regardant. Dans cette première étape du scénario, « [l]a conscience de regarder [...] colle à cet acte, c'est-à-dire qu'elle est tout entière regard et ne s'appréhende qu'à travers le spectacle à voir qui se donne comme ce qu'elle vise²¹⁷. » Ce n'est qu'avec l'entrée en scène d'autrui, celui dont on entend les pas dans le corridor et qui n'est par ailleurs qu'un potentiel regard, que le sujet entre dans le domaine de la honte de soi. Au moment de l'irruption de l'autre comme potentiel regard sur soi « le moi vient hanter la conscience irréfléchie²¹⁸ ». L'image de moi que le regard de l'autre me renvoie est opaque, marquée par « l'inquiétante indétermination de l'être que je suis pour lui²¹⁹ ». Dans cette fiction théorique sans doute familière aux lecteurs de *Ferdydurke* et de *La pornographie*, Sartre décrit l'irruption du regard d'autrui sur « moi » comme un rapt, comme une prédation. Les pages qui précèdent cette situation paradigmatique le laissent entendre : alors qu'il démontre que le regard ne se manifeste pas toujours par la « convergence vers moi de deux globes oculaires », il met en place, dans un de ces scénarios miniatures qui parsèment le texte, un imaginaire de filature, de l'embuscade : « derrière le buisson qui vient de remuer, écrit Sartre, quelqu'un est embusqué qui me guette²²⁰ ». L'œil, l'être physique d'autrui en tant que présence *en suspens* que Sartre réactualise dans la scène du voyeur à la serrure, fait surgir dans son écriture un monde où les objets (le buisson, le rideau, la fenêtre, etc.) « à eux seuls [...] sont des yeux²²¹ ». Dans un autre passage, Sartre, en exposant la façon dont le regard de l'autre « me » situe dans l'espace, par rapport aux autres objets, choisit l'exemple d'une « encoignure sombre » dans laquelle un homme traqué pourrait se cacher si ce n'était du fait que son bourreau, pourvu de « cet autre regard, une arme braquée sur [lui] » le « guette²²² ». Ainsi, dans ces pages, en décrivant le regard d'autrui, Sartre compose de ces récits écrits à la première personne qui tressent un imaginaire de la traque et d'où plane la menace d'une violence imminente. Dans ceux-ci, le « je » du philosophe se meut en « je » de la proie humaine. Même le scénario du voyeur à la serrure, quoique dans une moindre mesure, se présente sur ce mode.

²¹⁶ Clotilde Leguil, *Sartre avec Lacan : Corrélation antimique, liaison dangereuse*, Navarin, coll. « Le champ freudien », 2012, p. 285.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 284.

²¹⁸ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, *op. cit.*, p. 299-300.

²¹⁹ *Idem.*

²²⁰ *Ibid.*, p. 297. La ressemblance de cette phrase avec un passage de *La pornographie* citée plus est frappante. Voir Witold Gombrowicz, *La pornographie*, *op. cit.*, p. 154-155.

²²¹ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, *op. cit.*, p. 299-300.

²²² *Ibid.*, p. 303.

Il est étonnant de voir à quel point, dans cette fiction théorique, Sartre décompose la double surprise de l'acte voyeuriste telle qu'on la retrouve aussi dans le mythe d'Actéon²²³. D'abord le voyeur surprend sa « victime » dans la situation où elle ne soupçonne pas être vue, puis, dans un retournement quasi parfait de son propre instrument de surprise, contre lui-même, il se sait être vu voyant et voit son monde se décomposer par la présence d'autrui. Jacques Lacan, dans son analyse de ce passage lors de son onzième séminaire, souligne l'importance qu'y joue l'élément de la surprise : « Le regard, tel que le conçoit Sartre, c'est le regard dont je suis surpris²²⁴. » De même, à ce sujet, Lacan notait dans un passage de son quatrième séminaire que « la situation actéonesque [...] est fondée sur ce moment essentiel [de la surprise] » avec toute la polysémie que l'usage de ce mot implique²²⁵. Si la fiction théorique de Sartre ne répète pas le mythe d'Actéon au point où le sujet serait puni de mort pour *avoir vu*, elle répète néanmoins cette inversion de la position où le voyeur, étant surpris par la potentialité d'un regard, choit dans le champ de la honte et met en scène la dissolution de l'œil cartésien tel qu'il est décrit par Martin Jay. Ainsi, il n'est pas étonnant que ce dernier, lorsqu'il s'affaire à décrire l'œil séparé (monoculaire) que sous-tend le perspectivisme scientifique d'Alberti et de ses continuateurs, se serve de la même métaphore que Sartre utilise pour décrire le premier temps de son scénario : « Il était conçu comme un œil unique [*lone eye*] observant à travers un trou [*peephole*] la scène qui se déroule devant lui²²⁶. »

Sartre, dans cette dialectique, met en scène les rapports de pouvoir qui découlent de la situation du *voir* qui fait de l'autre un objet. Celle-ci met en péril la stabilité de la dynamique sujet/objet : être dans le monde, c'est certes concevoir autrui comme un objet assimilable par la connaissance, dans un premier temps, mais, en prenant conscience de la possibilité de son regard sur moi, c'est aussi comprendre qu'autrui me voit comme objet. Ce faisant, le sujet sartrien est contraint de reconnaître autrui comme un « sujet libre » dont la « transcendance [...] transcende ma transcendance²²⁷ » :

²²³ Comme nous le verrons plus loin, Sartre revient explicitement dans la quatrième partie de *L'être et le néant* sur le mythe d'Actéon dans un paragraphe qu'il consacre au « complexe d'Actéon ». Andrew Leak est parmi les rares chercheurs à avoir souligné la parenté entre ces deux parties du volumineux traité du philosophe. Voir Andrew N. Leak, « Writing and Seduction: Sartre's "L'Être et le Néant" I. Actaeon », *Sartre Studies International*, 1995, vol. 1, n° 1, 1995, p. 57-75; Andrew N. Leak *The Perverted Consciousness: Sexuality and Sartre*, New York, Palgrave, 1989, 164 p.

²²⁴ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1973, p. 79.

²²⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre IV, La relation d'objet*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1994, p. 272.

²²⁶ Martin Jay, « Scopic Regimes of Modernity », dans Hal Foster, *op. cit.*, p. 7. Nous traduisons.

²²⁷ Pallavi Sharma et Archana Barua, « Analysing Gaze in Terms of Subjective and Objective Interpretation: Sartre and Lacan », *Human Studies, op. cit.*, p. 69. Nous traduisons.

En un mot, ce à quoi se réfère mon appréhension d'autrui dans le monde comme *étant probablement* un homme, c'est à ma possibilité permanente d'*être vu-par-lui*, c'est-à-dire à la possibilité permanente pour un sujet qui me voit de se substituer à l'objet vu par moi. L'« être-vu-par autrui » est la *vérité* du « voir autrui²²⁸ ».

Sartre appelle cet état « première négation », c'est-à-dire négation de « ma » liberté par celle d'un autre sujet. Il fait alors intervenir la « seconde négation, celle qui va de moi à autrui²²⁹ » qui se déduit de la première puisqu'elle est son retournement. En effet, en prenant conscience de la transcendance de l'autre sur moi, je ne peux que prendre conscience de ma transcendance sur autrui : « C'est qu'en fait l'autre et moi sommes coresponsables de l'existence de l'autre, mais c'est par deux négations telles que je ne puis éprouver l'une sans qu'elle masque aussitôt l'autre » ; « Le sujet peut donc « considérer [s]on objectivité comme inessentielle²³⁰ ». C'est sur cette deuxième négation que repose la conception sartrienne de la liberté que Gombrowicz considère comme étant le « dégonflement » de Sartre, qu'il compare à celui de Descartes « effrayé par l'anéantissement de Dieu²³¹ ».

Gombrowicz a consacré quelques pages à cette question ontologique précise en des termes qui soulignent l'intérêt qu'il lui accorde : « La déchirure la plus profonde chez l'homme, sa plaie toujours ouverte, la voici : subjectivité/objectivité. Un problème fondamental. Désespéré²³². » Pour l'auteur de *La pornographie*, le questionnement ouvert par Sartre sur l'impossibilité d'admettre philosophiquement l'existence d'autrui doit demeurer insoluble. La position de Gombrowicz consiste à affirmer qu'il n'y a pas de formule philosophique qui permette d'expliquer le fait qu'il est possible d'être à la fois sujet et objet et que, pourtant, l'humain se voit soumis à ce paradoxe : « L'homme est ce qu'il n'est pas et n'est pas ce qu'il est²³³ ». Le regard d'autrui introduit dès lors une situation ontologique intenable, celle de la relation sujet/objet d'où surgit la honte. Włodzimierz Bolecki, dans une réflexion qu'il applique aux « œuvres d'avant-guerre » de l'auteur (quoiqu'il nous semble qu'elle peut s'appliquer à celles qui suivent) affirme que dans celles-ci :

La vue est un sens puissant, paralysant, imposant à certains personnages la volonté d'autres personnes. Le héros de Gombrowicz est souvent cerné par le regard des autres. La vue devient ici

²²⁸ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, *op. cit.*, p. 296. *L'auteur souligne.*

²²⁹ *Ibid.*, p. 326.

²³⁰ *Ibid.*, p. 327.

²³¹ Witold Gombrowicz, *Cours de philosophie en six heures un quart*, *op. cit.*, p. 103. *L'auteur souligne.*

²³² Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 579.

²³³ *Ibid.*, p. 581.

un instrument de répression et même d'agression : elle ôte la parole, force à parler, suscite le battement du cœur, provoque l'extinction de la voix, oblige à bouger²³⁴.

Néanmoins, contrairement à ce qu'il en est chez Sartre, comme le signalent Michał Paweł Markowski et Dominique Garand, la honte en régime gombrowiczéen n'est pas uniquement « un sentiment négatif dont il faut absolument se débarrasser afin de sauvegarder la liberté²³⁵ », ce « lieu d'angoisse est aussi pour Gombrowicz [...] un lieu de beauté : il ne saurait y avoir de poésie sans cet accès au mystère²³⁶ ».

2.3 Gombrowicz, le regard et la honte

Il ne fait plus de doute que pour Gombrowicz la question de l'existence d'autrui et de la potentialité de son regard se pose dans des paramètres similaires à ceux que Sartre met en place dans *L'être et le néant*. Nous ne souhaitons pas ici nous étendre plus longuement sur les conséquences dans l'univers gombrowiczéen de l'existence d'autrui dans le champ de l'expérience. Cette question, qui mobilise les mots de « forme », d'« église interhumaine », de « gueule », etc., a maintes fois été explorée par Gombrowicz lui-même. S'il nous a semblé qu'il fallait aborder une fois de plus la question de l'existence d'autrui à partir de Sartre, c'est que cette piste menait invariablement au regard en tant qu'il a à voir avec la prédation et avec Actéon. Il n'est pas difficile de trouver dans l'œuvre de Gombrowicz des correspondances directes qui lient le surgissement, la potentialité, la menace ou l'omniprésence du regard avec la honte et le désir de se cacher ou de cacher son désir. L'un des passages des plus sartriens de la période présartrienne de Gombrowicz (avant 1963) – c'est-à-dire avant qu'il se fasse le devoir de vraiment le lire – concerne le rapport de l'auteur avec les portraits pour lesquels il aurait posé et auxquels il attribue la genèse de sa « révolte contre l'art plastique » :

Plusieurs fois j'ai posé pour des peintres et à chaque fois avec inquiétude, à cause de ce regard étranger glissant sur ma forme, à cause de *ma transformation en proie* sous ces yeux attentifs, tendus, presque trop vigilants... Et lui là-bas, derrière son chevalet, qui faisait de moi ce qu'il lui plaisait [...] Mais déjà pendant qu'il me peignait j'avais l'impression que la supériorité du peintre sur moi était illusoire, tout simplement parce qu'il était incapable de maîtriser ma forme et que les difficultés techniques liées à la reproduction sur la toile de mon nez, de mes oreilles, de mes joues, en faisaient plutôt un artisan laborieux qu'un seigneur et maître de mon corps. Et au fur et à mesure que progressait le travail, cette combinaison des lignes et des taches visant à reproduire ma forme devenait de plus en plus compliquée, donc, plus il me transportait sur la toile [...] et plus il lui devenait difficile de « faire quelque chose » de moi [...] Il me semblait

²³⁴ Włodzimierz Bolecki, « Gombrowicz avait-il des yeux », *Revue de sciences humaines*, op. cit., p. 93.

²³⁵ Michał Paweł Markowski, « Le jardin interdit. Gombrowicz et la honte » dans Małgorzata Smorağ-Goldberg (dir.), *Gombrowicz, une gueule de classique?*, op. cit., p. 183.

²³⁶ Dominique Garand, *Portrait de l'agoniste*, op. cit., p. 74.

que ce processus d'un matérialisme humiliant, cette reproduction avec de l'huile de mon nez [...] cette triste exigence du monde sensible soumis à la nature enlevait au peintre la possibilité de créer [...] Enfin le portrait fut terminé. Il me le présenta. Quelle déception ! Que s'était-il passé? Il m'avait changé en chose ! Il m'avait peint exactement comme s'il avait peint une pierre [...] À quoi bon m'avoir fait passer à travers son regard?... Il m'avait peint comme s'il s'agissait non de moi, mais de mon soulier²³⁷ !

Voilà donc notre auteur transformé en « chose », voire en « pierre », *par* et *à travers* le regard du peintre ; comme si la technique – la peinture – était impropre à rendre la forme vivante de l'être :

Je suppose que si le roc ou l'arbre pouvaient ressentir quelque chose, ils éprouveraient justement le même sentiment de triomphe ironique face au peintre qui les attaque avec le pinceau, sentiment, je dirais d'inertie triomphant, qui résulte de ce que le peintre, pour saisir la forme doit se soumettre à elle²³⁸.

En effet, pour Gombrowicz, écrit Hanjo Berressem, « le monde "gelé" de l'image peinte est opposé à celui, "liquide", du monde des mots²³⁹. » Pour Van Heuckelom, qui analyse aussi ce passage, ce rejet de l'image peinte (et de la photographie) s'insère dans une part « sémiotique » de l'argument iconoclaste de l'auteur en accord avec la « philosophie de Gombrowicz qui est principalement concentrée sur le monde en évolution constante des interactions humaines²⁴⁰ ». Tenter de peindre le monde (qui est mouvement) ou de tailler la statue d'un être vivant équivaut pour Gombrowicz à s'en « pren[dre] au cosmos débordant avec une brosse à dents²⁴¹ ». Ainsi, dans ce texte assez succinct, le lecteur voit d'abord le narrateur en train de se faire peindre au cours d'un processus humiliant et chosifiant. Ce dernier s'y décrit comme une « proie » et qualifie d'« attaques » les coups de pinceau dont il est l'objet. La violence que représente le fait d'avoir son moi figé par l'autre y est palpable. Mais le point de vue narratif se met à produire un effet d'étrangeté qui détonne avec le lieu d'énonciation (autodéglétique à focalisation interne) habituel du *Journal*. En effet tout se passe comme si la scène était progressivement vue de l'extérieur. Le peintre « est là-bas, derrière son chevalet », pourtant, Gombrowicz décrit visuellement la « progression » du « travail », le processus par

²³⁷ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome I, *op. cit.*, p. 554-555.

²³⁸ *Idem.*

²³⁹ Hanjo Berressem, « The "Evil Eye" Of Painting : Jacques Lacan and Witold Gombrowicz on the Gaze », dans Richard Feldstein, Bruce Fink and Maire Jaanus (dir.), *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Albany, State University of New York Press, 1995, p. 178.

²⁴⁰ Kris Van Heuckelom, « Gombrowicz's Iconoclasm from a Visual Studies Perspective », *Russian Literature*, *op. cit.*, 484. Nous traduisons.

²⁴¹ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome I, *op. cit.*, p. 557.

lequel sa forme se « transpos[e] sur la toile » comme s'il voyait à partir d'un point de vue situé derrière le peintre, ou du moins, comme s'il pouvait voir les mouvements du pinceau sur la toile. Pour décrire le « regard étranger glissant sur [s]a forme » il se fait pour un instant lui-même regard étranger, flottant, se dédouble alors que sa personne physique se statufie dans le processus qui tente d'unir son essence à l'image fixe. Comme si, pour échapper à l'objectification, le narrateur-proie devait se trouver ailleurs, hors du tableau, afin de pouvoir contempler l'échec du peintre-prédateur. Difficile ici de ne pas songer à la rencontre avec la statue d'Actéon au Jardin des Tuileries, lorsque Gombrowicz se reconnaît dans le personnage de marbre, son double sculpté, poursuivi par ses propres chiens, mais de l'extérieur ; tout juste assez concerné pour reconnaître le danger qui le menace, avant de retourner « chez lui », délaissant son double, éternelle pâture des mâtins. Sans jamais décrire le retournement du regard, celui du modèle sur le peintre, Gombrowicz met en scène son étrange victoire. Somme toute, la proie ne sera pas dévorée par le pinceau : « triomphe ironique », le peintre est « incapable de maîtriser [sa] forme²⁴² ». Ici, la honte et la violence demeurent présentées comme étant l'apanage de la pratique du portrait en tant qu'apogée de l'exercice du regard sur autrui, mais elles sont aussi mises en échec par une sorte de retournement, d'une victoire secrète du narrateur. Ce dernier arrive, par un stratagème subtil de l'écriture, à se faire sujet alors même qu'ailleurs sur la scène il est aussi en train de devenir objet. De même le peintre, sous le regard de Gombrowicz devient objet de sa critique, rappelant le sort inévitable de l'artiste, son *exposition*. Tout compte fait, dans ce récit, tous deux sont assujettis à la déchirure suscitée par la dialectique sujet et objet, insoluble selon Gombrowicz ; bien que l'on sente dans le ton de l'auteur la revendication d'une sorte de « triomphe ironique », qui, au fond, ne semble être qu'un demi-triomphe, puisque savouré en secret.

2.4 Entre la forme et l'informe

Ce passage du *Journal* fait écho à la dialectique caractéristique de la part narrative du *Journal* telle que la décrit Dominique Garand :

« La force de Gombrowicz aura été d'introduire dans son *Journal* de multiples aveux d'impuissance, d'échec et de déperdition, tout en laissant à son lecteur une impression de force et de souveraineté. Et c'est précisément cette capacité d'affronter l'inhumain qui signe pour moi la souveraineté du geste gombrowiczéen²⁴³. »

Dans ce même article, Garand décrit deux autres dédoublements du sujet Gombrowicz. Ces derniers sont le site de la même tension entre l'informe et la forme, « entre celui qui pâtit de l'Autre et celui capable

²⁴² *Idem.*

²⁴³ Dominique Garand, « La charge du vide et l'éthique de l'entre-deux », dans Marek Tomaszewski (dir.), *Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, op. cit., p. 53.

de contrôler la situation²⁴⁴ ». Ces dédoublements physiques et temporels, présentés sur le mode de l'irruption du fantastique – l'auteur se rencontre lui-même (ou plutôt son double) à d'autres moments de sa vie –, y sont décrits comme mettant en scène « le caractère insupportable de la vision²⁴⁵ », de l'effraction de l'innommable. Le passage du temps, chez Gombrowicz, en tant qu'il calcifie les formes, se porte sur lui comme un regard ; c'est en effet pourquoi la maturité (état où, pour l'être, le temps s'est accumulé) est chez lui du côté de la forme, et la jeunesse, de l'informe. Dans ces dédoublements, ce n'est pas le regard de l'autre comme source de honte qui cause l'horreur, mais plutôt le regard du narrateur sur une autre version de lui-même qui, elle aussi, d'une certaine façon, *le regarde*. Comme le mouvement du pinceau, qui travaille à l'achèvement de l'image tout en réduisant sa propre possibilité de « création », les années qui passent figent et fixent la forme du nom propre « Gombrowicz ». Comme le regard d'autrui, le temps statufie l'image et contraint le sujet gombrowiczéen à puiser dans la source de l'informe, du « liquide » au sens où l'entend Berressem, la force qui lui permet d'affirmer sa résistance au regard²⁴⁶. Ainsi, dans un passage de *Testament* qui traite de l'échec relatif de son premier livre, Gombrowicz imagine à trois reprises un espion qui, s'il l'avait « suivi pas à pas jusqu'à se risquer dans les encoignures des ruelles suburbaines », aurait découvert toute l'indétermination, l'éclatement de son être à cette époque : « un agglomérat de monde divers, ni chair ni poisson. Indéfini²⁴⁷. » Cette allusion renvoie d'abord à la récurrence des thèmes de la traque et de la filature dans l'œuvre, mais peut aussi être analysée comme un autre dédoublement. Cet espion n'est-il pas une figuration fantasmée de Gombrowicz lui-même? Il ne fait pas de doute que l'invention de cet espion à la fin des années 60 constitue une stratégie rhétorique qui lui permet d'invoquer rétrospectivement un regard juste, le sien, posé sur sa propre personne, pour l'opposer à celui de ses critiques, injustes. Sous les traits d'un espion anonyme, Gombrowicz âgé, figé malgré lui dans sa forme – il dit de lui-même « moi, individu vivant, me voilà serviteur de ce Gombrowicz officiel que j'ai fabriqué de mes mains » – pose un regard *informé* sur le jeune Gombrowicz avec une sorte de nostalgique impuissance²⁴⁸. Par cet acte visuel imaginé, le Gombrowicz mature fantasme *a posteriori* la restitution d'un regard qui lui aurait permis, à une époque antérieure, d'échapper au pouvoir de l'œil patronisant de la critique journalistique, par exemple, de laquelle

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 56.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 57.

²⁴⁶ Hanjo Berressem, « The "Evil Eye" Of Painting: Jacques Lacan and Witold Gombrowicz on the Gaze, dans *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* », *op. cit.*, p. 178.

²⁴⁷ Witold Gombrowicz, *Testament*, *op. cit.*, p. 38-40.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 182-183.

il se « faisai[t] la proie » après la publication de ses contes²⁴⁹. Il semble ici que l'enjeu présent dans la scène du portrait se répète.

2.5 Actéon poursuivi par ses rats

Ouvrons maintenant *Le rat*. Ce conte datant de 1937, subtilement marqué par l'intertexte actéonien, préfigure de façon singulière l'aspect menaçant de l'exposition au regard de l'autre dans l'œuvre future de Gombrowicz ; mais aussi, insiste sur les pouvoirs méduséens d'objets qui, regardés, à leur tour renvoient une forme de regard. Avant tout, ce conte s'élabore sur le thème de l'espace et du visible. Dès l'incipit, Gombrowicz brosse le portrait d'un bandit qui occupe sans scrupules ni pudeur l'espace et terrorise ses autres habitants :

Venu au monde *en plein champ*, au beau milieu d'une *vaste plaine*, il avait poussé au hasard par monts et par vaux [...] et il ne dormait *jamais sous couvert*, ce qui avait fini par le doter d'une fière constitution, *large et massive*, et d'une âme aussi *spacieuse* [...] Oui, c'était une nature aussi *vaste* que sincère, *ne souffrant ni recoins ni venelle étroite* [...] Houligan le bandit *haïssait tout ce qui était menu, petit et mesquin*, ainsi le vol à la tire, et lorsqu'il avait le choix entre pincer quelqu'un et lui taper dessus, il tapait [...] puis large et pesant, il dévalait la plaine en chantant à tue-tête et poumons déployés : « Hey-ha ! hey-ha ! hey ! ». Chacun lui cédait le pas²⁵⁰.

Dans cet extrait où Gombrowicz accumule les signifiants qui opposent grandeur et petitesse, Houligan est dépeint comme un personnage de légende, une sorte de Cosaque solitaire marqué par un principe de liberté totale. Ensuite, s'il est d'abord humain, il est aussi caractérisé par une appartenance – positive au sens de Gombrowicz – au genre canin. Non seulement il déteste les chats et les « pourchass[e] des dix, des

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 39. Dans une communication de 2016, Dominique Garand revient à son analyse de ces dédoublements temporels qu'il repérait dans le *Journal*. Les passages qu'il analyse et les enjeux qu'il décrit ressemblent en plusieurs points à ceux que nous avons identifiés dans *Testament*. Voir « Ce qui fait retour ou l'écriture de l'après-coup », dans Dominique Garand et Agnès Domanski (dir.), *Gombrowicz désesparé = Gombrowicz bewildered*, *op. cit.*, p. 174-186.

²⁵⁰ Witold Gombrowicz, « Le rat », *op. cit.*, p. 277. Nous soulignons. Notons ici l'insistance, qu'on retrouve partout ailleurs dans ce texte, d'un lexique qui oppose le spacieux et l'étroit, l'intérieur et l'extérieur. D'ailleurs le mot « mesquin » traduit l'adjectif polonais du texte original « *drobnostkowe* », dont la racine, « *drobny* » signifie « petit ». Les thèmes de la visibilité et de l'impudicité trouvent remarquablement leur rime dans une œuvre contemporaine au *Rat*. Dans *Pampelan dans le porte-voix*, une courte fiction parue dans la revue *Zwierciadło* en 1937, Gombrowicz présentait ainsi la famille Draga : « Le principal atout de la famille, cependant, n'était point là, mais le fait qu'ils possédaient quelque chose de noblement public du point de vue personnel et privé. Chacun se comportait comme si cent mille personnes le regardaient et il n'y avait pas de recoin dans toute la maison où il se serait comporté autrement ; de surcroît, il eût été impensable de voir apparaître sur leur auguste face une chose aussi individuelle et privée qu'un bouton ». Dans cette nouvelle, la situation initialement impudique de la famille Draga est mise en échec par l'intervention d'un personnage décrit comme pustuleux, inférieur. Witold Gombrowicz, « Pampelan dans le porte-voix », trad. Christophe Jezewski et Dominic Autrand, dans *Le sain esprit de contradiction*, Christian Bourgois Éditeur, 2022, p. 22-23.

vingt lieues d'affilée», mais lorsqu'il entonne ses « larges rengaines, de ces *doumkas* slaves toutes bruissantes et miroitantes de juvénile cafard », ces dernières, comme si elles appartenaient au registre de l'aboïement, sont toujours accompagnées, en écho, de hurlements de « chiens de garde » enchaînés²⁵¹. Comme dans le *Journal Paris-Berlin*, le chien – rappelons-nous le contraste établi dans le texte entre les inoffensifs chiens de Pavlov et la meute des chiens d'Actéon – présentifie chez notre auteur une dualité qui existe dans l'humain entre la liberté et la servitude ; Houligan est, au début du conte, du côté du chien libre²⁵². Il domine l'espace en incarnant l'impudicité et la négation pure de l'altérité. Initialement, il ne connaît aucune borne, aucune frontière qui ne limite ses mouvements. Toujours visible, aucun regard ne peut pourtant réduire sa liberté. Les gens du village, explique le narrateur, finissent par s'accommoder des meurtres et des chants du héros, qui « gliss[e] tout doucement dans la légende²⁵³ ». Entre ensuite en scène le juge Scorrabini qui déteste Houligan, son antithèse, *en privé* : « célibataire endurci », il fait tout « en cachette », « cache ses yeux sous [s]es [...] paupières » devant la vision de la steppe infinie, et cherche à faire « enfermer » Houligan afin de le « rétrécir »²⁵⁴. Pour appâter Houligan, le juge attache son laquais Xavier à un arbre dans la plaine « l'exposa[nt] sans merci à l'infini des espaces nocturnes²⁵⁵ » sachant que le laquais « allait forcément *lui accrocher l'œil*, chatouiller son nerf optique²⁵⁶ » ; la prédation est ici résolument ancrée dans le registre visuel. Aussitôt Houligan pris, le magistrat l'enferme dans son sous-sol afin de le réduire, de « rétrécir son champ de vision » et de domestiquer sa nature²⁵⁷. D'abord impuissant devant la résistance de Houligan, c'est seulement grâce à un rat qu'il arrive, après plusieurs années, à faire *entrer en lui* quelque chose du rongeur, de radicalement étranger, sombre et propre à le « ratatiner²⁵⁸ ».

²⁵¹ *Ibid.*, p. 278-279.

²⁵² « Dans l'univers de Gombrowicz tous les chiens ne sont pas de Pavlov. À la fin de sa vie, Gombrowicz et sa femme adoptent un chienne "comme un enfant", il est appelé Psina, petit chien, chienchien. Gombrowicz se fait photographe avec. Des photos plus anciennes montrent Gombrowicz en Pologne, en Argentine, avec des chiens. Il ne fait pas doute que, comme Bruno Schultz, Gombrowicz s'identifiait au chien – celui des cyniques grecs : qui pisse n'importe où, aboie aux gens qu'il n'aime pas, montre sa nudité en société. Le *Journal II* est envahi par les chiens ; ici et là un chien passe "avec son élégance de chien"... D'un autre point de vue le chien est image de l'agressivité aboyante, de la bestialité : autres formes de l'être dans sa nudité. » Henri Lewi, « Trans-Atlantique, aller-retour », dans Manuel Carcassonne, Christophe Guias et Malgorzata Smorağ (dir.), *Gombrowicz vingt ans après*, *op. cit.*, p. 116.

²⁵³ Witold Gombrowicz, « Le rat », *op. cit.*, p. 279.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 279-280.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 282.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 283. Nous soulignons.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 284. Il serait difficile de ne pas voir dans cette partie du conte un prototype du douzième chapitre de *Trans-Atlantique* dans lequel Witold Gombrowicz, le protagoniste, est captif des Chevaliers de l'Éperon.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 288.

L'animal perfide qui « rase les murs », cherche sans cesse les trous et les coins sombres, fait horreur au malfrat au point où, après s'être évadé, Houligan cherche à se cacher dans un recoin ; et cela, sans pouvoir « détacher ses yeux du sol²⁵⁹ » de peur de voir surgir un rat et que ce dernier se faufile par les trous de son corps : « Soufflait une douce brise, mais il ne la respirait, il n'en jouissait même pas, occupé à examiner d'un œil vigilant la terre devant lui²⁶⁰. » Il s'agit ici d'un retournement radical de la situation initiale du personnage : l'ancienne jouissance sans limites du monde extérieur laisse place à une anxiété de nature visuelle qui restreint ses mouvements et qui assujettit son corps à la peur ; par sa façon d'occuper l'espace, il devient en quelque sorte *le rat*. L'anxiété de Houligan est corrélative à une conception dorénavant troublée de son propre corps comme étant troué (et non plus lisse), c'est-à-dire comme potentiel abri pour un rat :

Et le brigand se rendit compte que les fentes, trous, orifices et abris qu'il formait – dans son corps même et entre son corps et ses vêtements –, tous les trous que, bien malgré lui il possédait, étaient bel et bien convoités, désirés par le rat comme autant de parfaits abris²⁶¹.

Cette constatation le pousse à une fuite perpétuelle, à la recherche d'une cachette qui lui permettrait de rendre son corps inaccessible au rat. Le conte culmine et s'achève avec un événement narrativement encadré d'une manière telle que son caractère fascinateur et fantasmagorique ne fait pas de doute. Comme souvent chez Gombrowicz, pour annoncer le caractère anormal, voire crucial d'une vision, ce passage est introduit par des questions qui indiquent le déploiement imminent de quelque chose comme « l'instant de voir » du « fantasme de fascination » que représente le mythe d'Actéon, selon Jacques-Alain Miller²⁶² : « Mais qu'est-ce à dire? Que se passe-t-il? Est-ce un rêve ou la réalité? Où me trouvais-je donc²⁶³? ». Rappelons ici l'ambiance onirique qui précède la vision de la scène de l'île, dans *La pornographie* et la rencontre entre Gombrowicz, Actéon et Diane dans *Journal Paris-Berlin* ; l'entrée quasi fortuite dans un palais puis l'arrivée au Jardin des Tuileries. La mise en place d'un tel cadre, considérant le privilège accordé par l'auteur à l'espace du rêve, doit servir de point de repère ; ces passages signalent leur propre valeur. Houligan surgit ainsi près de la « baraque » de Maria, la femme qu'il aime, et l'aperçoit qui dort sur la paille, « lorsque soudain – appar[ait] un rat²⁶⁴ ». D'abord figé d'horreur, « pétrifié », Houligan, ragaillardé par la

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 291.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 290.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 293.

²⁶² Jacques-Alain Miller, *L'orientation lacanienne II*, « Du symptôme au fantasme, et retour » (1982-1983), transcription de l'enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de Paris-VIII, leçon du 10 novembre 1982 [transcription], <<https://jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/01/1982-1983-Du-sympt%C3%B4me-au-fantasme-et-retour-JA-Miller.pdf>>, p. 13.

²⁶³ *Idem.*

²⁶⁴ Witold Gombrowicz, « Le rat », *op. cit.*, p. 294. Nous soulignons.

présence de Maria, retrouve son courage disparu alors que le rat tente de se faufiler dans le pantalon de la femme, et attaque l'animal « de plein front » pour le tuer²⁶⁵. L'avancée spectaculaire du héros – « Ah! Ce bond éclair de Houligan! » – est présentée comme un ultime acte de courage pour vaincre la vermine, mais est stoppée par une seconde vision, encore plus terrifiante. La scène se clôt tout juste après cet « instant de voir » où se condensent l'horreur pour le rat et la vision de la femme aimée, cependant que le narrateur peine à avancer dans son récit :

C'est alors que... mais dois-je, mais puis-je continuer? Ma bouche pourra-t-elle dire, ah ! dira-t-elle le plus horrible, le pire? Elle le dira, oh elle devra bien le prononcer, car il n'est point de limite à l'horreur, et même, qui pis est, il existe au contraire, un absolu, un illimité de l'impitoyable... Oui, du moment que l'horrible en arrive à s'accumuler, à s'étagier, il s'y met et s'étagie en s'accumulant toujours et toujours plus haut, il commence à croître, à passer au-dessus de lui-même, telle une vraie mécanique. Ainsi le dira-t-elle ma bouche, sans doute finira-t-elle par le dire que le rat... que le rongeur, au comble d'une terreur panique, acculé à l'absolue, à l'aveugle nécessité du trou... eh bien oui! Il pénètre dans la bouche de Maria, d'un saut bondit en froufrouant et rentre droit dans la cavité buccale de la fille toujours dormant la bouche ouverte.²⁶⁶

Le narrateur jusqu'alors effacé se présentifie ici dans l'éclipse de son pouvoir de dire accentué dans ses effets par l'utilisation d'un style rhétorique qui fait appel à la parembole et à l'aposiopèse (une emphatique réticence à raconter) tout comme il s'agrément d'une personnification de sa bouche, stratagème qui lui permet de se distancer, voire de se protéger de l'horreur à décrire la scène (c'est « ma bouche » qui finira par le dire et non *je*²⁶⁷). Ces moyens rhétoriques soulignent une quasi-impossibilité de dire – évoquant l'ironique « *Si poteris narrare licet*²⁶⁸ » de Diane – un achoppement momentané du langage devant la surprise n'est pas sans rapport, faut-il le rappeler, avec la nature du rôle inintelligible de l'Actéon d'Ovide. Ce qui suit, comme s'il était dorénavant nécessaire d'en finir au plus vite, se déroule en un éclair, « [a]vant même que Houligan ait eu dans un spasme le temps de réagir », le rat entre dans la bouche béante de Maria qui, « en un clin d'œil » mais toujours endormie, lui coupe la tête avec ses dents, ce qui entraîne la fuite de Houligan²⁶⁹. Dans ce tableau où est représentée l'ignoble « mort mordue du rat, la mort ratière dans la

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 294-295.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 296.

²⁶⁷ « L'exemple type de la parembole, écrit Henri Suhamy, est le "*horresco referens*", "je frémis d'horreur à ce souvenir" de Virgile (Énéide, II-204) par lequel Énée interrompt le récit de la mort de Laocoon. » Cet exemple s'apparente à la parembole employée ici par Gombrowicz. Voir Henri Suhamy, *Les figures de style* [15^e édition corrigée], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2023, p. 94.

²⁶⁸ « Va raconter [...] si tu le peux, j'y consens. » Dans Ovide, *Les métamorphoses*, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », p. 112.

²⁶⁹ Witold Gombrowicz, « Le rat », *op. cit.*, p. 297.

bien aimée cavité buccale de son amoureuse », Houligan est dépeint comme « debout face à la mort mordue²⁷⁰ ». Similairement, l'Actéon du Titien – celui de *Diane et Actéon* – est représenté dans une posture semblable quant au lieu où il vient de s'introduire : au mitant de l'arrivée et de la fuite²⁷¹. En fait, dans le conte, la scène de la surprise se joue à deux reprises : d'abord, lorsqu'il découvre Maria endormie et qu'il s'avance vers elle avant d'être stoppé par l'apparition du rat ; ensuite, dans son mouvement pour tuer le rat. Cet élan, anéanti en l'espace d'un « clin d'œil » par la morsure soudaine qui enclenche une seconde pétrification précédant la fuite du personnage : « De rat il n'y en avait plus. Mais, il y avait toujours lui, Houligan, là, debout, face à la mort mordue²⁷² ». Dans *Le rat*, au premier plan de cette scène, est représentée l'abominable vision où se conjoignent beauté et angoisse. Marie Tanner, dans un article sur le tableau du Titien, *Diane et Actéon*, toile que Ellis Waterhouse et Erwin Panofsky considéraient comme l'une des premières compositions baroques du peintre vénitien²⁷³, soutient que la représentation d'une femme noire auprès de Diane fait signe vers une tentative de l'artiste de symboliser la nature duelle de la déesse, c'est-à-dire la présence en elle de deux opposés : la beauté et la mort, la clarté et l'obscurité²⁷⁴. L'essence paradoxale de la Nature, sous les traits de Diane, était par ailleurs présente dans l'interprétation du mythe par Giordano Bruno, auteur contemporain du Titien²⁷⁵. Il est ainsi pertinent de noter que Gombrowicz, dans un article consacré à Freud, quasi contemporain de ce conte (1935), faisait l'apologie cette coprésence baroque de la beauté et de la laideur dans l'écriture romanesque « moderne » :

Mais que vaudrait une beauté que la laideur mettrait piteusement en fuite? Ce n'est qu'en affrontant la laideur, en admettant ouvertement son existence qu'on peut créer des genres de beauté, des prestiges absolument nouveaux.²⁷⁶

²⁷⁰ *Idem.*

²⁷¹ Titien figure cette ambivalence du mouvement par les gestes opposés des deux mains d'Actéon qui « signale d'une main vers la cause, de l'autre vers l'effet de son intrusion ». Marie Tanner, « Chance and Coincidence in Titian's Diana and Actaeon », *The Art Bulletin*, vol. 56, n° 4, 1974, p. 538. Nous traduisons.

²⁷² Witold Gombrowicz, « Le rat », *op. cit.*, p. 297. Cet extrait frappe par sa familiarité avec celle du récit de la rencontre avec l'Actéon du Jardin des Tuileries dans *Paris-Berlin* : « Atroce, vous dis-je! Le péché mortel de ce héros acculé par ses chiens et qui, fuyant, ne bougeait pas d'un pouce. » Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome I, *op. cit.* p. 373.

²⁷³ L'avis de Panofsky à cet effet est plus nuancé. Erwin Panofsky, *Le Titien*, Paris, Hazan, 2009, p. 221.

²⁷⁴ Marie Tanner, « Chance and Coincidence in Titian's Actaeon », *op. cit.*, p. 548.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 549.

²⁷⁶ Witold Gombrowicz, « Sigmund Freud : Introduction à la psychanalyse », *Varia I*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1995, p. 37. Faisant écho à Christine Buci-Glucksmann : « Une telle promotion du laid et des vices comme valeurs expressives et plastiques caractérise la sensualité baroque, toujours à la recherche d'une vision charnelle qui atteint parfois le morbide, le culte du mourant-vivant propre à toute une érotique de la mort, de la décomposition et de l'horreur. » Voir Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir*, *op. cit.*, p. 179.

Il n'est pas certain que nous puissions trouver clairement dans *Le rat* l'idée que la conjonction entre la beauté et la laideur fait signe vers la promotion d'une forme plus authentique de beauté. Après tout, la conjonction des principes opposés tels que la petitesse et la grandeur, le caché et l'exposé, le visible et l'invisible, dans la personne de Houligan n'est-elle pas synonyme de l'horreur, de l'intranquillité perpétuelle? Cependant, dans le discours hésitant du narrateur qui introduit la scène de la « mort mordue », nous décelons quelque chose de similaire à ce que Freud nommait dans le récit clinique de *L'homme aux rats* : « l'horreur devant son propre plaisir qui lui est inconnu²⁷⁷. » Lorsque Freud décèle dans le visage de son patient, qui hésitait à faire le récit d'une torture qui l'excitait autant qu'elle l'horrifiait, une « expression composite très étrange », ne voit-il pas quelque chose de semblable à ce que nous donne à lire Gombrowicz dans la mise en place du récit, à la limite du dicible de son narrateur, qui répugne à exprimer l'alchimie de la beauté et de la laideur, devant laquelle Houligan prend la fuite²⁷⁸? Cette hypothèse nous semble plus vraisemblable dès lors que nous prenons acte du fait que ce genre d'horreur fascinée ne cesse de se répéter dans l'œuvre de Gombrowicz, où nous voyons se profiler le motif de l'excitation à la frontière de l'indicible.

²⁷⁷ Sigmund Freud, *L'homme aux rats*, *L'homme aux rats. Un cas de névrose obsessionnelle*, suivi de *Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense*, trad. Cédric Cohen Skalli, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « psychanalyse », p. 43. L'auteur souligne.

²⁷⁸ *Idem.*

CHAPITRE 3

ACTE FINAL : MUTATIONS DU THÉÂTRE ACTÉONNIEN

3.1 Dans le spectacle du monde : Actéon de Sartre à Lacan

L'analyse du *Rat* nous aura donné l'occasion de voir en premier lieu une autre version de la dialectique du *regard d'autrui* telle qu'elle apparaît chez Gombrowicz. Le Houligan de la situation initiale, tant qu'il n'existe pas pour lui d'altérité, rien qui ne menace sa forme, est comparable à l'homme du premier temps de l'allégorie du voyeur à la serrure. Lorsqu'il est fait captif et que Scorrabini cherche à le rétrécir, c'est avec l'aide d'une bête veule, tout à fait *autre*, le rat, qu'il arrive à pervertir son lien au regard de l'autre, à altérer sa façon d'occuper l'espace visible et à briser son rapport impudique au monde. C'est en quelque sorte le deuxième temps sartrien : il est compromis par l'existence d'une altérité radicale qui s'infiltré en lui au point de changer sa nature ; il est traqué. Mais comme il s'agit de l'univers gombrowiczéen, il est nécessaire d'ajouter ceci : puisqu'un animal ne peut qu'être objet, aucune relation intersubjective ne peut exister entre la bête et Houligan. En fait, dans ce cas précis, la répugnante inhumanité muette – comme exclue de l'ordre symbolique – du rat est la raison même de la panique causée par l'animal. Houligan peut toujours s'opposer à un humain qui s'attaque à lui en tant qu'il est *un autre humain*, mais il ne peut se résoudre à tuer un rat, être infiniment inférieur, « la seule mort inaccessible²⁷⁹ ». Il s'agit d'un topos gombrowiczéen, dans une logique similaire, quoique non attribuable à l'opposition entre l'humain et l'animal, dans *Trans-Atlantique*, le Père ne peut s'abaisser à tuer le *Puto* ; dans *La pornographie*, Albert (l'adulte) ne peut se défendre de Karol (l'adolescent) sans perdre son autorité morale, etc. La logique gombrowiczéenne qui oppose maturité et immaturité est cependant liée à celle qui oppose l'humain et l'animal : « Ce qui me pousse vers cet en-bas, vers cette confrontation avec le cheval, le scarabée, la plante, écrit-il, c'est ma tendance à "renouer avec l'inférieur"²⁸⁰. » Le rat, en tant que symbole, fissure l'image lisse et jusqu'alors imperturbable de Houligan et s'infiltré en lui. Cette chose extérieure qu'il représente force Houligan à se voir en tant qu'il est lui-même devenu ce corps troué par où la créature peut se faufiler, et qui l'oblige à scruter maladivement la terre plutôt que de pouvoir la fouler. Si le rat ne semble pas regarder Houligan, on peut tout de même avancer que dans la présence du rat (qui souvent n'est qu'une menace d'apparition) le monde *regarde* le brigand différemment, et que quelque chose dans le rat *le concerne* : « un

²⁷⁹ Witold Gombrowicz, « Le rat », *op. cit.*, p. 288.

²⁸⁰ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome I, *op. cit.*, p. 521. Notons ici, l'allusion au scarabée, qui, vraisemblablement, donne son nom au juge Skorabowski (Scorrabini en français).

autre doute le prenait : il se demandait si la longue et douloureuse fréquentation de son rat n'avait point laissé de traces en lui, quelque chose d'attirant pour la gent ratière tout entière²⁸¹ ».

Pour aborder ce regard extérieur au sujet en tant qu'il ne provient pas d'un autre sujet, il convient ici d'invoquer l'enseignement de Jacques Lacan. Clothilde Leguil, dans *Sartre avec Lacan*, rend compte de la complexité de l'influence de la pensée de Sartre sur celle de Lacan qui en fait « quelquefois un repoussoir, souvent un partenaire, régulièrement un interlocuteur²⁸² ». On pourrait avancer que le rapport de Gombrowicz vis-à-vis de Sartre a ceci de commun avec celui de Lacan : « si Lacan est irrité à l'endroit de Sartre, c'est qu'il a trouvé les concepts du philosophe d'une puissance telle qu'il n'a pu les laisser de côté²⁸³ ». Dans son onzième séminaire, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan tente de circonscrire ce qu'il avait déjà commencé à développer dans son séminaire précédent (*L'angoisse*) : le regard en tant qu'objet *a*. L'objet *a*, que Lacan situe plus tard comme effet de la castration et comme *cause du désir*, est ici introduit comme « une apparition étrange dans le champ du visible » qui serait « de l'ordre d'une effraction, d'un séisme²⁸⁴ ». Comme mentionné au chapitre précédent, une telle apparition étrange qui fait surgir l'angoisse est associée à l'expérience de l'*unheimlich*, en tant qu'elle introduit l'Autre dans l'expérience de la vision de notre image dans le miroir :

Même dans l'expérience du miroir, un moment peut arriver où l'image que nous croyons y tenir se modifie. Si cette image spéculaire que nous avons en face de nous, qui est notre stature, notre visage, notre paire d'yeux, laisse surgir la dimension de notre propre regard, la valeur de l'image commence de changer – surtout s'il y a un moment où ce regard qui apparaît dans le miroir commence à ne plus nous regarder nous-mêmes. *Initium*, aura, aurore d'un sentiment d'étrangeté qui est la porte ouverte sur l'angoisse.

Ce passage de l'image spéculaire à ce double qui m'échappe, voilà le point où quelque chose se passe dont l'articulation que nous donnons à la fonction du *a* nous permet de montrer la généralité, la présence dans tout le champ phénoménal. Cette fonction va bien au-delà de ce qui apparaît dans ce moment étrange, que j'ai voulu ici simplement repérer pour son caractère à la fois le plus notoire et le plus discret dans son intensité²⁸⁵.

²⁸¹ Witold Gombrowicz, « Le rat », *op. cit.*, p. 294-295.

²⁸² Clothilde Leguil, *Sartre avec Lacan : Corrélation antinomique, liaison dangereuse*, *op. cit.*, p. 311.

²⁸³ *Ibid.*, p. 312.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 194.

²⁸⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre X, L'angoisse*, *op. cit.*, p. 104.

L'assomption du sujet à sa propre image dans le miroir et son identification à cette image produit, au sens de Lacan, un effet jubilatoire intimement lié à l'imaginaire, à la relation duelle²⁸⁶. Cependant, l'expérience aussi visuelle de l'effraction de l'objet d'angoisse a plutôt à voir avec un réel insymbolisable : « L'objet angoissant, écrit Leguil, c'est un objet *a*, innommable et innommé à la fois en moi et chez l'Autre, à la fois intime et étranger²⁸⁷ ». C'est dans le sillage de cette dualité entre deux formes du voir que Lacan parle, dans le séminaire suivant, de la « schize de l'œil et du regard ». L'« œil », comme le résume Hal Foster, correspond à l'aspect « physiologique » de la vision²⁸⁸ qui est du côté du spéculaire ; dont « l'empire », dit Lacan, s'étend « jusqu'à cette référence de la tradition philosophique qu'est la plénitude rencontrée par le sujet sous le mode de la contemplation²⁸⁹ ». Précisons de quoi il s'agit : la contemplation, Lacan l'abordait déjà dans *L'angoisse* lors d'un commentaire sur la figure du troisième œil qu'il repère dans la statuare bouddhiste, comme étant de l'ordre de la « rêverie » dans un champ qu'il qualifie d'« apollinien » :

Dans ce nouveau champ du rapport au désir [le fantasme du troisième œil], ce qui apparaît comme corrélatif du petit *a* du fantasme est quelque chose que nous pouvons appeler un point zéro, dont l'éploiment sur tout le champ de la vision est source pour nous d'une sorte d'apaisement, que traduit depuis toujours le terme de contemplation. Il y a là une suspension du déchirement du désir – suspension certes fragile, aussi fragile qu'un rideau toujours prêt à se reposer pour démasquer le mystère qu'il cache [...] Pour tout dire, cette figure prend le point d'angoisse tout entier à sa charge, et suspend, annule *apparemment*, le mystère de la castration²⁹⁰.

Cette « fonction scopique » qui n'est pas sans lien avec la tradition contemplative (et dont il affirme qu'elle tient du fantasme), Lacan l'associe à l'optique dite « géométrale », dimension corrélatrice à la perspective linéaire ; un « domaine de la vision dont nous ne pouvons pas ne pas voir la relation avec l'institution du sujet cartésien qui est lui aussi une forme de point géométral²⁹¹ ». Or, cet aspect de la vision, que Lacan qualifie comme un simple « repérage de l'espace », en reprenant l'argumentaire de Denis Diderot dans sa *Lettre sur les aveugles à l'intention de ceux qui voient*, « est parfaitement restructurable,

²⁸⁶ Voir Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, vol. I, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999, p. 92-99.

²⁸⁷ Clothilde Leguil, *Sartre avec Lacan*, op. cit., p. 199.

²⁸⁸ Hal Foster, « Medusa and the Real », *Anthropology and Aesthetics*, n°44, 2003, p. 186. Nous traduisons.

²⁸⁹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op.cit., p. 71.

²⁹⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre X, L'angoisse*, op. cit., p. 278-279.

²⁹¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux*, op. cit., p. 81.

imaginable, par un aveugle²⁹² ». Cette optique, qui correspond sensiblement à ce que nous avons identifié plus tôt avec Martin Jay comme participant du discours philosophique de l'oculocentrisme, élude quelque chose que Lacan nomme regard :

Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré élidé – c'est ça qui s'appelle le regard²⁹³.

En effet, pour Lacan, comme l'écrit Leguil, « il s'agit de rendre compte justement de l'expérience du regard en tant que l'aveugle ne pourrait la connaître », ce qui, dans l'exercice de la vision, s'inscrit comme perpétuel ratage, c'est-à-dire la pulsion. Dans l'histoire sartrienne du voyeur à la serrure – nous avons déjà fait allusion au fait qu'elle avait à voir pour Lacan avec la surprise d'Actéon – le psychanalyste affirme que Sartre a tort de réduire la chute dans la honte à l'existence d'autrui qui *me* jette dans la conscience réflexive, et rappelle que le voyeur surpris est avant tout « sujet se soutenant dans une fonction de désir²⁹⁴ ». Pour Lacan, quand l'œil cherche ce qui manque dans le visible, le regard est condamné à l'insatisfaction. Ce que Lacan écrit ($-\varphi$) ; soit le manque qui résulte de la castration : « *L'objet a dans le champ du visible, c'est le regard* » formule à laquelle il ajoute « *dans la nature comme $-\varphi$* ».

Si ce que cherche le sujet dans le champ du visible c'est le regard, cela signifie que le regard existe à l'extérieur du sujet ; à tout le moins est-il supposé, porté au-dehors. Pour l'exprimer, Lacan évoque l'idée de Maurice Merleau-Ponty selon laquelle « avant de voir ce que nous regardons, nous sommes nous-même visibles, nous faisons partie du champ du visible²⁹⁶ ». À l'aide de cet exercice de pensée, Lacan suppose donc une instance qui préexiste à l'œil et qu'il nomme *voyure* ; la vision en tant qu'elle se situe à l'extérieur. Ce regard extérieur est caractérisé par Lacan comme une menace que Hal Foster, dans sa lecture de Lacan, identifie au regard de la Méduse²⁹⁷. De son côté, quoiqu'il pose le problème en des termes sociologiques et foucauldien (l'usage du concept de *panopticon*), Van Heuckelom situe dans l'œuvre de Gombrowicz une dynamique similaire :

Cependant, le panoptisme dans l'œuvre de Gombrowicz possède aussi d'autres dimensions significatives [que celle de l'œil de Dieu et de sa version séculaire]. Il ne se contente pas de

²⁹² *Idem.*

²⁹³ *Ibid.*, p. 70.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 83.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 97.

²⁹⁶ Clotilde Leguil, *Sartre avec Lacan, op. cit.*, p. 274.

²⁹⁷ Hal Foster, « Medusa and the Real », *op. cit.*, p. 186.

suggérer que tout est *vu*, mais aussi que tout *voit*. Le contrôle social qui sévit sur l'humain ne s'y contente pas de provenir d'un œil [*eye*] (ou d'un je [*I*]) invisible désincarné, mais résulte du fait que presque tout dans l'univers gombrowiczéen est doté de la capacité de voir²⁹⁸.

La fonction mortifère du regard en tant que ce dernier tient de la voyure apparaît clairement dans l'apologue lacanien de la boîte de sardines présenté lors du onzième séminaire. Dans cette anecdote, un jeune Lacan sur un bateau, accompagné de gens d'une classe sociale à laquelle il n'appartient pas, prend conscience, à la suite d'une remarque de l'un d'eux, d'une de ces boîtes de métal flottant près du bateau et de laquelle surgit le reflet d'un rayon de soleil. Contrairement à ce que dit la blague du marin : « *Tu vois, cette boîte? Tu la vois? Eh bien, elle, elle te voit pas!* », cette boîte de sardine, lui semble-t-il, ne le voit sans doute pas, mais *le regarde*, puisqu'au moment de la vision de ce point de lumière, qui lui arrive, qui frappe son œil, il en vient à se voir lui-même comme *faisant tache dans le tableau* ; là où il se voit *se voir et être vu*, en même temps, aux côtés de « ces types qui gagnaient péniblement leur existence, dans l'étreinte avec ce qui était pour eux la rude nature²⁹⁹ ». Lacan, pourrait-on avancer, écrit ici son propre scénario spéculaire – comparable en cela à l'homme regardant par le trou de la serrure, imaginé par Sartre – scénario qui se décline en deux temps, mais d'où le regard émerge plutôt d'un point de lumière. Le sujet lacanien en tant qu'il s'inscrit dans le champ scopique est ainsi soumis à une « double contrainte » puisqu'il se définit comme « en apparence maître de la vision, mais potentiellement victime du regard³⁰⁰ ».

Dans sa lecture du séminaire de Lacan, Hal Foster a raison de voir des références à peine voilées au mythe de la Gorgone, sur lequel Freud a d'ailleurs écrit ; on peut aussi y relever la trace d'Actéon³⁰¹. De son côté, Lacan a fait grand cas d'Actéon et de Diane dans un texte important, adapté d'une conférence prononcée à l'occasion du centenaire de Freud, en 1955, et intitulé *La chose freudienne ou le sens du retour à Freud en psychanalyse*. Cherchant à resituer l'inconscient comme centre de l'investigation psychanalytique, Lacan met en scène Freud dans le rôle d'Actéon, la Vérité (décelable dans les manifestations langagières de l'inconscient) dans celui de Diane, et une majorité de cliniciens, contemporains de Lacan, y joue le rôle des chiens qui poursuivent le chasseur pour le dévorer. À la suite de cette conférence, Lacan a plusieurs fois fait allusion à ce mythe pour illustrer la recherche de la vérité ; il fait également référence à Actéon pour parler du regard, comme nous l'avons déjà souligné. Ainsi, lorsqu'il

²⁹⁸ Kris Van Heuckelom, « Gombrowicz's Iconoclasm from a Visual Studies Perspective », *Russian Literature*, *op. cit.*, p. 490-491. Nous traduisons.

²⁹⁹ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 89.

³⁰⁰ Hal Foster, « Medusa and the Real », *op. cit.*, p. 186. Nous traduisons.

³⁰¹ Sigmund Freud, « La tête de la Méduse », dans *Résultats, idées, problèmes*, Tome II, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1985 [1922], p. 49-50.

introduit la « substance innommée » de la voyure au onzième séminaire : « Une odeur sauvage en émane, laissant entrevoir à l'horizon la chasse d'Artémis – dont la touche semble s'associer à ce moment tragique de la défaillance où nous avons perdu celui qui parle³⁰². »

L'idée d'un être qui se croit illusoirement maître de la vision, cependant qu'il est toujours une victime du regard, en même temps qu'il y risque son désir dans le champ scopique, voilà qui résonne avec l'univers gombrowiczéen. Cette position de recherche du plaisir visuel dans laquelle sont impliquées la scopophilie et l'épistémophilie doit maintenant être repérée dans l'œuvre de Gombrowicz.

3.2 Voir, savoir : le complexe d'Actéon

Il nous reste encore un trait à tracer avant de compléter le tableau du voir dans l'œuvre de Gombrowicz. Nous avons traité jusqu'à présent du regard d'autrui sartrien dont la présence est marquée dans une œuvre où la dimension interhumaine est capitale ; nous avons également abordé, durant cette incursion lacanienne, la position du sujet en tant qu'il est cerné « dans le spectacle du monde » ; deux faits qui rappellent que la situation de visibilité du corps agit comme décentrement subjectif et fait apparaître le – ϕ de la castration. Nous y avons brièvement abordé le champ de la pulsion scopique, parallèle à celui de la *wisstriebe* qui se soutient d'une position fantasmatique, puis de l'irruption angoissante, dans le monde visible, de l'objet *a*, par où paraît le réel lacanien qui menace la stabilité de la contemplation. À l'œil du sujet cherchant la contemplation apollinienne de l'image totalisante, s'oppose *le regard* qui, comme venu de l'extérieur, met à nu l'illusion de la *selbst-bewusstsein*, illusion héritière du stade du miroir et que Lacan étend à toute connaissance :

L'extension à toute espèce de connaissance de cette illusion de la conscience est motivée par ceci, que l'objet de la connaissance est construit, modelé, à l'image du rapport à l'image spéculaire. C'est précisément en quoi cet objet de la connaissance est insuffisant³⁰³.

Tout un pan de la pensée lacanienne tient en effet sur cette contre-idolâtrie qui oppose l'image (en tant que production fantasmatique) au langage qui procède par métonymie et qui ne finit jamais de se dire. À sa façon, Gombrowicz maintient une opposition entre langage et image dans sa critique des arts picturaux : « celui qui s'exprime par la parole renaît à chaque instant », mais le peintre, qui s'exprime par l'image fixe, « est balancé dans l'espace, tout entier d'un seul jet, puis immobilisé sur la toile, comme pétrifié »,

³⁰² Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 77.

³⁰³ Jacques Lacan, *L'angoisse*, op. cit., p. 73.

pétrification d'ailleurs mise en scène par les avatars d'Actéon, que ce soit l'Actéon de Marbre dans le *Journal*, ou le Houligan dans *Le rat*³⁰⁴.

Peter Brooks, dans *Bodywork* – une étude sur le désir de voir le corps de l'autre (souvent le corps féminin) en tant que projet narratif de la littérature dite « réaliste » –, pose les jalons d'une approche théorique permettant d'articuler la pulsion de voir en tant que moteur narratif à l'analyse des œuvres littéraires³⁰⁵. Sans faire de la critique féministe le centre de sa méthodologie, Brooks décrit l'influence d'une tradition philosophique occidentale majoritairement masculine qui associe « [l]a vue, la connaissance, le savoir [et] le corps féminin » et affirme que « dans ce nœud s'entremêlent des attitudes et des gestes à la fois centraux et ultrasensibles de notre culture³⁰⁶ ». Cette tradition n'est pas étrangère à celle dont nous avons fait état ici et que Jay qualifie d'oculocentriste³⁰⁷. Elle a aussi à voir avec ce qui a été identifié par un courant de la pensée féministe d'influence derridienne (notamment chez Luce Irigaray) comme le « phallogocentrisme », une affinité qui a permis à Jay la création du néologisme « *phallogocularcentrism*³⁰⁸ ». Ces termes ne sont pas employés par Brooks qui évoque cependant le concept

³⁰⁴ Witold Gombrowicz, *Le Journal*, Tome II, *op. cit.*, p. 558.

³⁰⁵ Peter Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, 325 p. Nous ferons principalement ici référence au quatrième chapitre de cet ouvrage, « The Body in the Field of Vision », dans une version adaptée et traduite en français par Vincent Giroud pour la revue *Littérature*. Pour les autres chapitres de *Bodywork* ou les parties du quatrième chapitre qui ont été coupées dans l'adaptation de Giroux, nous nous reporterons au livre dans sa langue originale. Giroud a par ailleurs été conservateur des archives Beinecke à l'université de Yale où sont situés la majorité des documents d'archives de Gombrowicz depuis 1998. Il leur a consacré un article dans *The Yale University Gazette* en avril 2005.

³⁰⁶ Peter Brooks, « Le corps dans le champ visuel », dans *Littérature*, n° 90, 1993, p. 23. Les conséquences conceptuelles de la prédominance masculine dans l'histoire de la philosophie occidentale ont été amplement analysées par la critique féministe de la seconde partie du XX^e siècle. Genevieve Lloyd, par exemple, a exposé la façon dont, à travers les siècles, ce qui était considéré comme « féminin » a été l'objet d'un processus d'exclusion de tout idéal de la « Raison », principe au centre de l'exercice de la philosophie. Voir Genevieve Lloyd, *The Man of Reason: Male and Female in Western Philosophy*, University of Minnesota Press, 1985, 138 p.

³⁰⁷ Martin Jay, *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1994, 632 p.

³⁰⁸ Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, dans leur *Dictionnaire de la psychanalyse*, consacrent quelques lignes au concept de phallogocentrisme : « En 1965, le philosophe Jacques Derrida forgea le terme phallogocentrisme, à partir de phallogocentrisme et de logocentrisme, pour désigner le primat accordé par la philosophie occidentale au *logos* platonicien et à la symbolique du phallus. Le terme fut repris en 1974 par la psychanalyste française Luce Irigaray dans le cadre d'une théorie différentialiste de la sexualité. » Voir Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La pochotèque », 2011, p. 1182. « *Phallogocularcentrism* » est le titre du chapitre que Martin Jay consacre principalement à Jacques Derrida et Luce Irigaray. Voir Martin Jay, *Downcast Eyes, op. cit.*, p. 493-542. Sa thèse selon laquelle Irigaray, contrairement à Derrida, serait à classer parmi les critiques fermes de l'oculocentrisme est critiquée notamment par Cathryn Vasseleu, qui argumente que la position d'Irigaray est loin d'être aussi tranchée que Jay le prétend

de « regard phallique » en référence aux textes d'Irigaray (principalement *Speculum*) et de deux articles majeurs de la théoricienne du cinéma Laura Mulvey³⁰⁹. L'articulation du regard et de la scopophilie s'inspire donc en partie chez lui de la critique féministe du *voir* masculin. L'héritage issu de la tradition philosophique occidentale consoliderait de ce fait l'association métaphorique qui lie le regard porté *sur* la nature – par extension sa connaissance et même son contrôle – à un rapport sujet-objet où le rôle masculin est attribué au premier, le féminin au second. Les quelques pages que la philosophe Genevieve Lloyd consacre à la pensée grecque de l'antiquité et à celle du philosophe anglais Francis Bacon illustrent exemplairement comment le rapport du savoir à la nature est comparé chez ce dernier à la lente séduction d'une femme chaste par un homme et où « le contrôle du féminin devient explicitement associé avec l'essence même de la connaissance³¹⁰ ». Selon l'historien Pierre Hadot, cette façon de concevoir la nature, qui selon la sentence d'Héraclite « aime à se voiler », est couramment représentée dès le XVI^e siècle sous les traits d'Isis, d'Artémis, ou de la Diane d'Éphèse dans des œuvres souvent allégoriques qui mettent en scène le « dévoilement » (dénudement) de la déesse³¹¹. À titre d'exemple tardif, mais paradigmatique de la sexuation de la nature comme objet du « regard scientifique et médical », plusieurs auteurs attirent l'attention sur la statue d'Ernest Barrias, *La nature se dévoilant à la science* (1899), commandée par la Faculté de médecine de Bordeaux en 1889 et représentant une jeune femme (la nature) qui soulève un voile pour exposer son buste nu³¹². Ce que cette toile permet de mesurer, comme l'écrit la théoricienne de la littérature Elaine Showalter, c'est son envers, un portrait de la science observant la nature :

Si cette pièce avait inclus une seconde statue nommée *La science regardant la nature*, elle aurait montré un homme complètement habillé au regard audacieux, direct et pénétrant d'intellect et d'emprise sexuelle³¹³.

et tend, comme celle de Derrida, vers l'ambivalence. Voir Cathryn Vasseleu, *Texture of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*, London – New York, Routledge, coll. « Warwick Studies in European Philosophy », 1998, p. 16.

³⁰⁹ Peter Brooks, « Le corps dans le champ visuel », *op. cit.*, p. 24, 27-28.

³¹⁰ Genevieve Lloyd, « Reason, science and the domination of matter », *op. cit.*, p. 1-17. De son côté, Kate Soper, dans une analyse moins détaillée de l'œuvre de Bacon, va plus loin en soulignant le lien entre la rhétorique de Bacon et un imaginaire de la violence sexuelle. Voir Kate Soper, *What is Nature*, Cambridge, Blackwell, 1995, p. 103.

³¹¹ Pierre Hadot, *Le voile d'Isis : Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004, p. 306.

³¹² Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin De Siècle*, Viking Penguin, New York, 1990, p. 145. Nous traduisons. Voir aussi Pierre Hadot, *Le voile d'Isis : Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, *op. cit.*, p. 316.

³¹³ Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin De Siècle*, *op. cit.*, p. 145.

Brooks, judicieusement, avant de s'avancer sur le terrain du roman, mentionne un passage de *L'être et le néant* qui lui sert d'image paradigmatique pour illustrer ce nouage entre voir et savoir, passage où Sartre décrit ce qu'il nomme lui-même le « complexe d'Actéon ». En effet, dans le chapitre de l'essai philosophique de 1943 portant sur le thème de la possession, Sartre avance que « la recherche scientifique n'est rien d'autre qu'un effort d'appropriation »³¹⁴. Le philosophe français se sert précisément de l'imaginaire théorique dont il vient d'être question :

[D]ans l'idée même de découverte, de révélation, une idée de jouissance appropriative est incluse. La vue est jouissance, voir c'est *déflorer*. Si l'on examine les comparaisons ordinairement utilisées pour exprimer le rapport du connaissant au connu, on voit que beaucoup d'entre elles se présentent comme un certain *viol par la vue*. L'objet non connu est donné comme immaculé, comme vierge, comparable à une *blancheur*. Il n'a pas livré ses secrets, l'homme ne lui a pas encore « *arraché* ». Toutes les images insistent sur l'ignorance où est l'Objet des recherches et des instruments qui le visent : il est inconscient d'être connu, il vaque à ses affaires sans s'apercevoir du regard qui l'épie comme une femme qu'un passant surprend à son bain [...] On arrache les voiles de la nature, on la dévoile (cf. *Le Voile de Saïs*, de Schiller) ; toute recherche comprend toujours l'idée d'une nudité qu'on met à l'air en écartant les obstacles qui la couvrent, comme Actéon écarte les branches pour mieux voir Diane au bain. Et d'ailleurs la connaissance est une chasse. Bacon la nomme chasse de Pan. Le savant est le chasseur qui surprend une nudité blanche et qui la *viole* de son regard. Aussi l'ensemble de ces images nous révèle-t-il quelque chose que nous nommerons le *complexe d'Actéon*. En prenant d'ailleurs cette idée de chasse comme fil conducteur, nous découvrons un autre symbole d'appropriation, peut-être plus primitif encore, car on chasse pour manger [...] Connaître c'est manger des yeux³¹⁵.

Sans nous attarder trop longuement sur la phénoménologie de l'appropriation telle que présentée par Sartre, arrêtons-nous un moment sur ce passage où sont liés, sous l'action du regard, le corps féminin en tant qu'objet de connaissance et la science en tant processus s'inscrivant non seulement dans le registre d'une quête, mais aussi d'une violation de la pudeur. Nous retrouvons ici, chez Sartre, la référence absente de son chapitre sur le regard, celle du mythe d'Actéon. Si Sartre invoque d'abord « les comparaisons ordinairement utilisées », c'est plutôt pour les faire siennes que pour les déconstruire. Ces images lui *révèlent* un aspect de la connaissance en tant que modalité de l'*avoir* et il n'hésite pas à se servir de figures invoquant la violence appropriative comme métaphore de la quête scopto-épistémophile, y compris lorsqu'il

³¹⁴ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, *op. cit.*, p. 623. L'auteur souligne.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 624.

mentionne le « complexe de Jonas » – fantasme de « manger au-dehors sans consommer » – qu’il lie aussi à la connaissance³¹⁶.

Selon Andrew N. Leak, l’Actéon sartrien diffère de celui d’Ovide de deux façons. D’abord par le caractère volontaire de son intrusion et de son acte proprement voyeuriste ; le philosophe décrit en effet l’acte par lequel le jeune grec « écarte les branches pour mieux voir », ce qui pour Leak fait signe vers l’idée d’une « résistance à vaincre, de difficultés à surmonter avant que le but soit atteint³¹⁷ ». En ce sens, l’expression « viol par la vue » ne laisse aucun doute sur l’intentionnalité du geste dans l’interprétation sartrienne du mythe. La seconde différence avec le mythe ovidien vient du fait que Sartre passe sous silence le développement, si important, où Actéon est lui-même surpris dans l’acte de regarder – par une déesse non plus désignée comme simple objet, mais active – avant d’être mis en pièces par ses chiens. Leak s’intéresse directement à ces « distorsions » sartriennes du mythe qui, selon lui, cachent l’angoisse de Sartre devant la possibilité du désir de l’autre³¹⁸. Le cas sartrien fait certainement signe vers le fait que le mythe d’Actéon, en tant que récit de la recherche du savoir, peut difficilement la représenter sous une forme toute-puissante sans que ne resurgisse, quelque part, le retournement de la violence du regard appropriateur (puisqu’il s’agit du registre que Sartre utilise) sur celui qui le porte. Ce fait rappelle d’ailleurs le statut fantasmatique, impossible, d’une toute-puissance du regard et Brooks désigne la modernité littéraire comme le lieu où se joue le drame de cette impossibilité. Pour lui, le « projet épistémologique est toujours déjà frustré, le corps ne peut jamais être appréhendé comme un objet intelligible, voire simplement représentable³¹⁹ ». La narration, dans le corpus littéraire moderne que Brooks étudie, est ainsi portée par cette volonté inassouissable de voir qu’il identifie comme le fondement général de l’intrigue littéraire. Cette perspective nous semble primordiale pour l’abord de la visualité dans l’univers gombrowiczéen, car si nous avons abordé le regard en tant que venant de l’extérieur du sujet, le « voir » en tant que projet épistémologique, en tant que désir de savoir, semble aussi jouer un rôle dans les œuvres de notre auteur.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 625.

³¹⁷ Andrew N. Leak, « Writing and Seduction: Sartre’s *L’Être et le Néant* I. Actaeon », *op. cit.*, p. 62.

³¹⁸ Andrew N. Leak, *The Perverted Consciousness: Sexuality and Sartre*, New York, Palgrave, 1981, p. 16-17. « Qu’arriverait-il si l’objet perdait son "indifférence" s’il devenait excité [*aroused*], encore, s’il réciproquait la caresse ou le regard? À cet endroit le texte de Sartre est marqué par un blanc. Il soupçonne que ce danger inavoué n’est pas l’assimilation de l’objet dans le sujet – comme Sartre le prétend – mais le contraire : que le marbre poli de la statue se fende et révèle un organe bien à lui; que l’objet passif, déssexualisé dissimule un désir secret. Cette angoisse est présente, mais déplacée dans le texte. Elle peut être lue dans les distorsions qui opèrent dans l’histoire d’Actéon [telle que reprise par Sartre] le paradigme mythologique du chercheur de connaissance. » Nous traduisons.

³¹⁹ Peter Brooks, « Le corps dans le champ visuel », *op. cit.*, p. 26.

3.3 *Ferdydurke*, Actéon à la serrure

Janusz Margański a souligné, en décrivant les incarnations de Diane qui peuplent l'univers littéraire de Gombrowicz, une double connotation des poursuites dont elles seraient l'objet : l'une renvoie à la tradition qui donne à la chasse d'Actéon une connotation sexuelle, et l'autre est étroitement liée au complexe d'Actéon Sartrien : « une transposition/représentation des désirs et des aspirations à la connaissance³²⁰ ». Il est évident à la lecture de *Ferdydurke* qu'il y a quelque chose qui séduit notre auteur dans le voir-savoir conquérant tel qu'exposé plus haut. Il suffit pour le constater de lire les derniers chapitres de la première partie de ce roman qui non seulement actualisent le scénario archétypique du voyeur regardant par le trou de la serrure, mais qui sont aussi le lieu d'une exposition détaillée d'un savoir-faire illicite avec le regard qui n'est pas sans lien avec une ambition négatrice, voire violente.

Cette partie du roman se déroule dans la maison des Lejeune (un couple d'ingénieurs) où le narrateur, Joseph Kowalski, s'est retrouvé contre son gré pensionnaire à la suite de la *cuculisation* imposée par le professeur Pimko qui l'a contraint, malgré qu'il ait tout juste la trentaine, à rejoindre les rangs des écoliers³²¹. Alors qu'il cherchait d'abord à prouver sa vieillesse afin de se défaire de ce rapetissement et de cet enfermement forcés, dans un retournement stratégique orchestré par Pimko, c'est en tant que jeune vieillard humilié qu'il est présenté à la famille. Selon le plan du professeur, cette famille éminemment « moderne » qui idéalise la jeunesse, le sport, la mode et la liberté des mœurs doit, en particulier au moyen de leur fille Zuta, le convertir « au culte juvénile³²² ». Ainsi, inexorablement épris de « la moderne » dont le statut de lycéenne, selon la logique gombrowiczéenne, provoque nécessairement l'état amoureux, il cherche dorénavant à se défaire de l'image démodée et archaïque dont Pimko l'a affublé aux yeux des Lejeune.

Pour Janusz Margański, Zuta serait l'une des « préfigurations de Diane », en référence à la déesse qui apparaît à Gombrowicz dans le *Journal Paris-Berlin*. Dans *Ferdydurke*, l'association de Zuta à une figure de puissance divine et assimilable à celle de Diane est évidente. Par exemple, « la moderne » doit rallier le

³²⁰ Janusz Margański, « Un flirt avec Diane », *op. cit.*, p. 204.

³²¹ Le terme *cucul*, utilisé dans la traduction française de Gombrowicz par Georges Sédur, est une traduction du polonais *Pupa* qui est, selon Hélène Włodarczyk, « un mot [polonais] de la langue familière, enfantine, mais non vulgaire qui désigne un petit derrière d'enfant ». Voir Hélène Włodarczyk, « "En avant dans le sens du berg" : La sémiotique de Gombrowicz », dans Malgorzata Smorağ-Goldberg (dir.), *Gombrowicz, une gueule de classique?*, Paris, Institut d'études slaves, 2007, p. 116.) Ainsi, dans la manière toute gombrowiczéenne par laquelle ce terme est sémantiquement réinvesti dans le roman, le cucul devient, selon Włodarczyk, le symbole de « toute la philosophie pédagogique que rejette le narrateur : l'infantilisation, le maintien dans l'imbécilité naïve par souci notamment d'éviter la confrontation avec la charge sexuelle que les adolescents découvrent dans leur propre corps et celui d'autrui ». *Ibid.*, p. 119.

³²² Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, *op. cit.*, p. 150.

narrateur à son « culte³²³ » et, en effet, lorsqu'elle apparaît, son charme est décrit comme opérant d'une manière incompréhensible, surnaturelle :

Je me frottais les yeux. Que se passait-il? Car quelque chose se passait sans aucun doute, mais quoi? [...] Si je m'étais levé, cela n'aurait pas été si pénible. Mais j'éprouvais une terrible difficulté à me lever, en réalité je n'avais aucun motif de le faire³²⁴.

Zuta, par ailleurs, est maintes fois représentée dans sa faculté à enlever ou à entraver la parole. Par exemple, lorsque le narrateur fait la remarque suivante en découvrant la piètre qualité des lettres de ses admirateurs : « Comme si la nature elle-même, dans son mépris sans limites pour ces misérables bambins, leur avait coupé la parole devant la Jeune fille³²⁵ [...] » Kowalski est ainsi lui-même à plusieurs reprises « pris à la gorge » (ce qui évoque autant le mutisme d'Actéon que l'attaque des chiens) lors de ses activités d'espionnage : « Au lieu de la contaminer par ma présence, j'étais absorbé par sa personne. Je ne la prenais pas à la gorge : c'était l'inverse³²⁶ » ; « Le moment d'après, elle se trouvait déjà dans la salle de bains et je me jetai sur elle du regard [...] Ah ce n'est pas moi qui la prenais à la gorge, c'était l'inverse³²⁷ ! » Pour ajouter au portait mythologique qui fait d'elle une héritière de Diane, « la moderne » est d'emblée décrite comme une représentante de la Nature et du sport (auxquels on associe la chasse) et comme indifférente à tout, comme inatteignable par le commun des mortels. D'ailleurs, au moment où elle apparaît pour la première fois au lecteur, elle est rapidement décrite par Pimko, qui imagine son emploi du temps « à la plage », « au bord de la Vistule » ou à la piscine – images qui fascinent le professeur et où l'accent est mis sur la froideur de l'eau, comme pour évoquer celle de l'eau vive des sources naturelles, ce qui la lie à la Diane des représentations classiques, puisque l'eau de la source sacrée est utilisée par elle comme une arme pour la transformation d'Actéon en cerf. Ainsi, plus loin, lorsque le narrateur l'épie sous la douche (froide encore) lieu d'où elle sort « comme d'un temple grec » – évocation on ne peut plus claire du registre mythologique – elle triomphe de son regard inquisiteur comme pour démontrer la puissance fantastique de cet élément³²⁸. Par ailleurs, semblable à Houligan dans la première partie du *Rat*, elle se manifeste comme appartenant à l'extérieur – celui, hygiénique, du *grand air* –, comme s'exposant sans gêne au regard, à la lumière et au soleil (qui sont aussi des métaphores du regard) : « La lycéenne restait debout près de la fenêtre

³²³ « [...] rien ne vous attire plus vers la jeunesse qu'une lycéenne moderne. Elle te convertira au culte juvénile. » *Ibid.*, p. 150.

³²⁴ *Ibid.*, p. 155.

³²⁵ *Ibid.*, p. 227. Nous soulignons.

³²⁶ *Ibid.*, p.216.

³²⁷ *Ibid.*, p. 243.

³²⁸ *Ibid.*, p. 153, 240 et 243.

comme s'il n'y avait personne d'autre dans la pièce et elle s'arrachait des peaux mortes sur le bras, dues à un coup de soleil³²⁹. » De ce point de vue, Zuta, est présentée comme en état d'exhibition permanente et sans expérience de la pudeur :

En un sens, elle dormait en public et non en privé, elle n'avait pas de vie privée la nuit et cette dure absence d'intimité la rattachait à l'Europe [...] en ouvrant des perspectives immenses et en excluant tout endroit bien à soi³³⁰.

Le narrateur, comme l'Actéon d'Ovide, devant la vision fatidique et quasi fantastique de « la moderne à la fenêtre », « recul[e] d'un pas » puis pense à s'enfuir, mais s'en trouve incapable³³¹. Kowalski se soumet ainsi à la puissance de la moderne. Malgré lui, épris de Zuta, il comprend qu'il serait vain de tenter d'être perçu comme un « moderne ». Dès lors se déploie une dialectique qui emprunte les signifiants de la chasse (et, par extension, de l'enquête³³²) corrélatifs du mythe de Diane et Actéon, particulièrement dans cette version du mythe (qui correspond au « complexe » sartrien) où Actéon *veut voir* et où Diane occupe dans un premier temps le rôle de la proie : « Je bondis derrière la tenture : la lycéenne arrivait à petits pas. Je me tapis comme dans une jungle, prêt pour l'assaut psychologique, sauvage³³³ » ; « Quand les vêtements tomberont comme une feuille d'automne, entraînant dans leur chute les prestiges du chic, de l'élégance et du style, tu pourras l'attaquer spirituellement comme le lion se jette sur l'agneau³³⁴. »

Si c'est en posture d'« amoureux » que le narrateur prétend agir, cet amour de la moderne, un amour conceptuel, dépersonnalisé, est – comme l'était, au début du roman, l'emprise de Pimko et de son modèle pédagogique – présenté comme un supplice, un enfermement par la forme :

Quelle torture de rester enfermé sans recours dans une moderne lycéenne! Pas une seule fois je ne parvins à surprendre chez elle le moindre manquement au style moderne, jamais, aucune brèche par laquelle j'aurais pu choisir la liberté et m'enfuir³³⁵.

³²⁹ *Ibid.*, p. 154.

³³⁰ *Ibid.*, p. 223.

³³¹ *Ibid.*, p. 153-154 et 159.

³³² « Je restais seul dans l'appartement. Un peu de Sherlock Holmes se répandit dans les pièces désertées, une atmosphère policière se propagea tandis que j'hésitais dans la pénombre en cherchant comment continuer une action si heureusement commencée. » *Ibid.*, p. 220.

³³³ *Ibid.*, p. 242.

³³⁴ *Ibid.*, p. 239.

³³⁵ *Ibid.*, p. 196.

De ce point de vue, la volonté du narrateur de voir craquer l'image de la lycéenne pour se libérer de son amour répond à celle de voir s'écrouler l'édifice de l'Idéal moderne. Kowalski se consacre donc dorénavant à la mission de « détruire » spirituellement la lycéenne afin de s'en libérer. La suite des événements se déroule en une série d'attaques, tantôt ratées, tantôt partiellement réussies, au cours desquelles l'image de la moderne se trouve réaffirmée puis amenuisée jusqu'à ce que cette lutte atteigne son apex lors d'une scène vaudevillesque qui signe la libération de Kowalski. Dans ces attaques qui visent l'image, le regard inquisiteur, conquérant, voyeur, du narrateur est principalement impliqué. Il combine d'ailleurs ces attaques à des tentatives de souillure d'une nature légèrement différente, plus proche du spectacle, comme lorsqu'il mène « une action antigastronomique » sous les yeux ébahis des Lejeune, en introduisant dans la compote « des éléments étrangers, hétérogènes, en la mélangeant avec n'importe quoi³³⁶ ». En effet, le mode opératoire avoué de Kowalski dans sa quête d'enlaidissement de « la moderne » est d'introduire dans son esprit des « combinaisons [...] disparates, repoussantes, oui, à vomir, diaboliques, que l'organisme humain ne peut absorber », qui introduiraient un principe inassimilable à son mode d'existence dont la puissance est attribuable au fait que Zuta semble parfaitement monolithique (« son *extérieur* était parfait » ; « elle était elle-même un idéal³³⁷ »), en correspondance totale avec le concept même de la « lycéenne moderne ». Avant d'introduire ce qu'il nomme « espionnage », Kowalski tente une autre forme d'exhibition qui sera vouée à l'échec : d'une façon préméditée, il s'agit de s'introduire « à un ou deux pas d'elle, à la limite extrême du cercle où elle commence », dans le but premier de forcer son regard à reconnaître son naturel, puis, lorsque cela échoue, se « montrer à elle comme un bouffon », jusqu'à lui imposer la vision inhumaine d'un fou s'humiliant comme pour la contaminer d'une lourdeur inesthétique³³⁸ : « Mais, malédiction, en la suivant comme en rêve, comme dans un cauchemar, les yeux dilatés, je vois en même temps que *même devant un fou elle n'a rien perdu de sa beauté*³³⁹. »

L'espionnage intervient comme solution de rechange. D'un côté, il lui offre la possibilité d'apercevoir « à distance », dans l'intimité de la lycéenne, quelque chose de repoussant, « quelque chose qui la détournerait d'elle³⁴⁰ ». D'un autre côté, il exprime l'idée que « le seul fait de l'épier contribuait en un sens à la contaminer et à la *pénétrer* : quand nous espionnons vilainement la beauté, un peu de notre regard reste

³³⁶ *Ibid.*, p. 204, 209 et 211.

³³⁷ *Ibid.*, p. 197. L'éditeur souligne (en français dans le texte).

³³⁸ *Ibid.*, p. 183. L'auteur souligne.

³³⁹ *Idem.*

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 213.

collé sur elle³⁴¹ ». Le regard porté en secret sur l'intimité d'autrui a ainsi une double fonction, la première, qui s'avèrera peu efficace, est centrée sur la possibilité de surprendre quelque chose de vrai qui se manifesterait librement parce qu'on se croit à l'abri ; la seconde, quasiment magique, consiste à atteindre l'intégrité de la personne observée en la souillant du regard. C'est cette seconde fonction qui tracera réellement la victoire du narrateur quant à la moderne et qui lui donne l'idée d'écrire *Veni vidi vici* sur le mur de la salle de bain. Il vient d'y épier les Lejeune, et de constater son échec à les *surprendre* du regard : « Qu'ils sachent au moins que je les avais vus, qu'ils se sentent observés ». Comme l'écrit Bolecki, chez Gombrowicz la vue devient « un instrument de répression et même d'agression » et, ainsi, « le regard pénètre [...] la personnalité de l'autre³⁴² ».

En un sens, l'entreprise visuelle de Kowalski, en tant que poursuite, est aussi éloignée que possible de la recherche illicite d'un plaisir érotico-esthétique qui jouirait à la dérobee de la beauté du corps d'autrui. Comme l'écrit Margański à propos de « la déesse gombrowiczéenne » – ce type de personnage de jeunes femmes comme Zuta ou Alicia (cette dernière dans *Cosmos*) –, « l'écrivain ne voit pas sa beauté³⁴³ ». L'action du narrateur de *Ferdydurke* n'apparaît donc pas comme visant un but érotique (son but n'est pas l'union charnelle ou la « conquête amoureuse »). Or, Margański considère la métaphore de la chasse (ou de la prédation), élaborée avec constance dans ces chapitres de *Ferdydurke*, comme « synonyme du désir » et suppose qu'il y aurait dans celle-ci quelque chose qui s'inscrirait réellement dans une volonté de conquête amoureuse, voir sexuelle, d'autant plus que pour lui, la figure de la « femme-pucelle » est « l'objet du désir, le but des poursuites entreprises par des héros successifs, constituant l'essentiel des intrigues savamment entrelacées³⁴⁴ ». Pour Margański, la figure mythologique qu'est Diane incarne la bivalence de l'objet du

³⁴¹ *Idem*. Le verbe traduit par « pénétrer » dans le texte polonais est « *nadzieć* » qui est traduit en anglais par « *to pierce* » (Borchardt). L'usage de « pénétrer » en français laisse indubitablement entendre un sens sexuel évoquant le coït. Cela dit, si la connotation sexuelle de *nadzieć* semble possible, il convient de noter que Gombrowicz emploie ici un verbe équivoque, dans lequel sont incluses des significations comme « percer avec un couteau » (empaler), « tomber sur » (à l'improviste, surprendre), « farcir » (au sens culinaire), et « buter sur » (un obstacle, par ex.). À noter que *nadzieć*, contrairement à « *przenikać* » (aussi traduit par « pénétrer », ailleurs dans *Ferdydurke*) n'a nullement pour sens littéral « entrer dedans ». En français, « pénétrer », avec son sens littéral (entrer dans, passer au travers), résonne sémantiquement avec « s'infiltrer dedans » voire « s'insinuer » et fait écho à la notion selon laquelle Kowalski cherche à faire advenir chez Zuta une forme de porosité pour se creuser une issue afin de favoriser sa fuite. Le problème avec « pénétrer » serait alors sans doute que le sens du verbe évoquant le coït, dans le contexte de la phrase, semble étouffer celui de « entrer dans », de « s'extraire de » ou de « percer » que Borchardt restitue en traduisant par « *to pierce* ».

³⁴² Włodzimierz Bolecki, « Gombrowicz avait-il des yeux », *op. cit.*, p. 93.

³⁴³ Janusz Margański, « Un flirt avec Diane », *op. cit.*, p. 203.

³⁴⁴ *Idem*. Le fait que Margański utilise le terme de pucelle est surprenant puisque Hénia, de *La pornographie*, fait partie du nombre des personnages féminins auxquels s'attache son analyse et que celle-ci est présentée explicitement dans le roman comme non-vierge. D'ailleurs, il conviendrait sans doute d'ajouter aux noms de

désir chez Gombrowicz qui « préserve le tissu traditionnel et archaïque de l'histoire » selon lequel « la beauté de Diane servait juste de voile pour ses instincts sanguinaires et vengeurs³⁴⁵ ». Cela concorderait, toujours, selon Margański, avec le fait que singulièrement chez Gombrowicz le désir pour la « pucelle » « est tout aussi fort que la peur de l'union charnelle³⁴⁶ ». Toutefois, une telle lecture semble ne pas coller à l'univers littéraire de Gombrowicz puisque, chez lui, même lorsque l'amour ou le désir pour de tels personnages est nommé, il est marqué invariablement d'une volonté de démasquer les mirages du charme, de l'idylle, d'introduire le chaos, la maladie dans une relation de surface pour en obscurcir le lustre. Ainsi, la quête amoureuse dans *Ferdydurke* n'est-elle nommée que pour être dynamitée. D'autant plus, la tentation de l'amour hétérosexuel, comme le démontre Olaf Kühl à partir du cas exemplaire de la nouvelle *Aventures*, est à placer du côté de la mort du désir, de l'ordre, de la convention et de la « forme³⁴⁷ ». Autrement dit, sous l'apparente quête amoureuse, l'objectif de la poursuite consiste plutôt en une opération de rupture du charme. Comme l'écrit Pawel Wojtas à propos de Lena dans *Cosmos*, il s'agit de « voir à travers elle et de dissiper l'aura de mystère qu'elle exsude, ce qui a pour effet de galvaniser le voyeur³⁴⁸ ».

Principalement, le regard « voyeur » dans les œuvres de Gombrowicz vise la destruction de l'immanence de l'autre, mais il est surtout, comme le souligne Wojtas, une activité solipsiste : « les narrateurs [de Gombrowicz], comme le font les lecteurs, agissent souvent dans l'espace à partir d'une distance prudente, dans un vacuum existentiel, à partir duquel le regard agit confortablement à sens unique et non réciproque³⁴⁹ ». Cet état est la condition *sine qua non* du pouvoir qu'acquiert Kowalski :

Un peu après onze heures, la lycéenne alla se coucher. Comme j'avais, dans la journée, percé une fente dans la porte avec un ciseau, je pouvais maintenant embrasser du regard la partie de la pièce qui m'était jusqu'alors inaccessible. Elle se déshabilla en vitesse et éteignit aussitôt, mais, au lieu de s'endormir, ne cessa de se retourner sur sa couche dure. Elle ralluma, prit sur la petite table un roman policier anglais et s'efforça de lire. La moderne regardait à la ronde avec circonspection comme si elle tentait de découvrir ainsi la nature du danger, d'en deviner le sens, d'en discerner enfin la forme, en un mot de comprendre ce qui se tramait concrètement contre elle. Elle ignorait que ledit danger n'avait ni sens ni forme : c'était

Hénia, Zuta, Albertinette et Sophie celui d'Ignace, l'objet du désir de Gonzalo ; figure de l'Actéon voyeur dans *Trans-Atlantique*. Ignace, similairement à Zuta est l'objet de la curiosité érotique de Gonzalo et de Witold (objet de leurs tentatives de séduction).

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 202-203.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 202.

³⁴⁷ Olaf Kühl, « Translating the Secret », dans *Gombrowicz in Transnational Context*, *op. cit.*, p. 86.

³⁴⁸ Pawel Wojtas, *Translating Gombrowicz's Liminal Aesthetics*, *op. cit.*, p. 94. Nous traduisons.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 106. Nous traduisons.

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 tout³⁵⁰ !

Selon Wojtas, l'une des principales positions narratives gombrowiczéennes, comme ces chapitres emblématiques de *Ferdydurke* permettent exemplairement de le constater, est celle d'une projection de sens facilitée par une position de retrait, voire de spectralité, qui lui permet d'accéder à un simulacre de maîtrise³⁵¹. Mais pour assurer la réussite d'un tel projet, il ne s'agit pas simplement de regarder, puisque regarder en secret ne suffit pas pour faire éclater l'image ; pour percer l'image de la moderne, il faut que celle-ci se sache envahie par un regard non localisable. Ainsi, le projet doit se cristalliser autour d'une mise-en-scène, un théâtre nocturne qui donnera lieu à un décalage de la perspective, faisant apparaître à tous le visage grimaçant qui percera la surface de l'image.

3.4 « La nuit venait et, avec elle, la bataille³⁵² »

La venue de la nuit, chez Gombrowicz – la rencontre avec Diane dans le *Journal Paris-Berlin*, explorée plus haut, en témoignait –, correspond toujours à la possibilité de l'infiltration dans le monde d'un principe chaotique, onirique, qui survient avec la noirceur et qui s'attaque au monde concret, éclairé, organisé et hiérarchisé. Olaf Kühl, l'un des traducteurs allemands de l'auteur, identifie, dans un article à propos de la sémantique gombrowiczéenne, le terme de noirceur (*ciemność*) comme étant parmi ceux qui, chez Gombrowicz, à force de répétitions et de variations, parviennent à convoier des significations propres à l'œuvre, qui apparaissent dans celle-ci comme surchargés de sens, et en viennent à les réinvestir au point de les faire dévier de leur acception usuelle³⁵³. Selon Kühl, pour qui la noirceur comme phénomène optique (variations de luminosité, effets de mise en scène qui nous intéressent plus particulièrement ici) n'est qu'un aspect parmi lesquels ce signifiant traverse les textes de Gombrowicz, « *ciemność* » « appartient à la classe de lexèmes qui suggèrent l'ambivalence, la polysémie, etc.³⁵⁴ ». Conséquemment, la noirceur, parfois décrite très concrètement comme une sauce épaisse, apparaît toujours accompagnée de quelque trouble de l'ordre établi, de la monosémie, ou annonçant la possibilité de l'irruption de l'ambivalence³⁵⁵.

³⁵⁰ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, op. cit., p. 249.

³⁵¹ Pawel Wojtas, *Translating Gombrowicz's Liminal Aesthetics*, op. cit., p. 107.

³⁵² Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, op. cit., p. 248.

³⁵³ Olaf Kühl, « Translating the Secret », dans *Gombrowicz in Transnational Context*, op. cit., p. 90.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 88.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 83. Cette métaphore culinaire de la sauce est plus évidente dans le texte original. Lisowski, dans sa traduction de *La pornographie*, la remplace soit par « le flux épais de la nuit » ou, plus loin, par « l'encre

Plus qu'un multiplicateur de possibilités – dans le noir tout agissement humain devient concevable – l'obscurité est aussi l'une des principales portes d'entrée du fantastique gombrowiczéen. Dans un récit des *Souvenirs de Pologne* mentionné plus haut, l'étrangeté pénètre dans l'éclipse de la possibilité de voir sous la forme démoniaque d'un chien ; scénario annoncé par les jappements typiquement gothiques qui encerclent, dans « *l'agonie du crépuscule* », une « petite maison en pleine forêt »³⁵⁶. Ainsi, dans un passage de *Cosmos*, par exemple, les effets de clair-obscur – la « lumière brumeuse » des lampes à pétrole – mettent en valeur la noirceur plus qu'elle ne la combat et agissent sans ambiguïté comme un dispositif troublant les perceptions visuelles (fantasmagorie). Ainsi, « le noir des forêts [...] pénétr[e] par la fenêtre, hostile », précipitant les pertes de repères :

[...] leurs rayons obliques rendirent alors énormes, fantastiques, nos corps rangés autour de la table ; des nuages d'ombres immenses balayaient le mur en tremblant, la clarté révélait durement des fragments de visages et de bustes, tandis que le reste disparaissait, on se sentait d'autant plus serré, à l'étroit, c'était comme un fourré, oui, dense et de plus en plus dense avec cette extension, ce grossissement des mains, des manches, des cous ; on se servait de viande, on se versait de la vodka, et il devenait possible d'imaginer une fantasmagorie avec des hippopotames. Avec des mastodontes. Les lampes rendaient aussi plus denses les ténèbres dehors, et plus sauvages [...] Dans ce fantastique, les têtes se rejoignaient, les mains tendues vers les assiettes projetaient sur le mur des ombres ramifiées qui se mêlaient³⁵⁷.

Ainsi, dans *Ferdydurke*, après l'échec partiel de la tentative d'espionnage (où le voyeur est « pris à la gorge »³⁵⁸ par la beauté de la moderne) uniquement sauvée par le *Veni, vidi, vici* parafé sur le mur, le narrateur attend la nuit pour poursuivre son offensive : « la nuit, c'est la nuit qui serait la plus importante, je l'attendais avec des frémissements, cette nuit déciderait, cette nuit serait capitale. Cette nuit verrait peut-être éclater la crise³⁵⁹. » Le résultat de la crise consisterait entre autres dans la déconfiture de Pimko, effet d'un stratagème élaboré par le narrateur qui, ayant imité l'écriture de Zuta, avait invité le professeur (secrètement habité par le désir d'être tutoyé par elle) et Kopyrda (jeune moderne, pendant masculin de

nocturne ». Sam Lipsyte, dans sa préface à la traduction de Borchardt, salue cette restitution – puisque Hamilton, se fiant sans doute à Lisowski, avait aussi fait disparaître la sauce – qui honore, selon lui, la précision et la créativité [*wildness*] de la langue de Gombrowicz. Voir Sam Lipsyte, « Préface », dans Witold Gombrowicz, *Pornografia*, trad. Danuta Borchardt, *op. cit.*, p. viii.

³⁵⁶ Witold Gombrowicz, *Souvenirs de Pologne*, *op. cit.*, p. 69. Nous soulignons.

³⁵⁷ Witold Gombrowicz, *Cosmos*, *op. cit.*, p. 186, 188 et 189.

³⁵⁸ Cette image, « pris à la gorge », évoquant la mort d'Actéon (le mutisme autant que l'attaque par les chiens) est répétée à une douzaine de reprises dans le roman, majoritairement dans les chapitres 9 et 10, qui nous intéressent ici.

³⁵⁹ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, *op. cit.*, p. 245.

Zuta) à la même heure dans la chambre de la moderne. L'idée de cette rencontre et les possibilités qu'elle ouvre (« puisse-t-il être secoué, perdre la tête ») provoquent soudainement la panique du narrateur : « j'avais envie de m'enfuir et, comme fou, me dressais au milieu de la classe puis me raseyais³⁶⁰ [...] », posture typique des narrateurs de Gombrowicz devant ce qu'il serait adéquat de nommer une *fébrilité crépusculaire*, un mouvement oscillant entre l'avancée et le recul. Grisants et préluant un franchissement des frontières que protège Artémis, ces états condensent la volonté de fuite et les transgressions caractéristiques des dynamiques actéoniennes : « Artémis, écrit Pascale Macary, a lâché ses chiens sur Actéon qui a dépassé les bornes d'une jouissance interdite³⁶¹ [...] »

La suite se déroule à peu près comme prévu, en l'absence d'un plan, mais dans l'expectative d'une collaboration « avec tout élément trouble, déformant, ridicule, caricatural et inharmonieux » mêlée d'une « sorte d'effroi rance et misérable auprès duquel la peur épaisse d'un meurtrier n'était que bagatelle³⁶² ». Pour réactualiser la menace planant dans le *Veni vidi vici*, il déclare à la mère Lejeune qu'il se « distingu[e] par un regard particulièrement aigu et perçant, qui entr[e] par le visage et ressort[t] de l'autre côté³⁶³ ». Plus tard, alors que Kowalski observe par une fente creusée dans la porte qui le sépare de la moderne et après une scène terrible où seule, mais se sachant observée, cette Zuta s'agite « comme si des rats et des souris l'avaient poursuivie », Kopyrda frappe à la fenêtre de cette dernière et pénètre dans la chambre³⁶⁴. Pour garder son naturel, Zuta cache sa surprise (qui la trahirait sous le regard du narrateur) et accepte de jouer le rôle qui lui échoit dans le théâtre du rendez-vous amoureux moderne. Le pouvoir de fascination qu'exerce la scène annonçant des ébats sexuels juvéniles laisse croire à un échec du chaos escompté : « Je priais pour que Pimko apparût. S'il me laissait tomber, j'étais perdu : jamais, jamais je ne pourrais plus jamais me libérer du charme sauvage de la lycéenne. Elle m'étouffait, elle m'étranglait, moi qui avais voulu l'étrangler, moi qui voulais la vaincre³⁶⁵. » Pimko, craignant d'être vu, mais enivré par la lettre apocryphe, entre par la fenêtre (« Toi! Dis-moi "tu", Zuta! Personne ne peut nous voir? ») tandis que Kowalski, devant l'opportunité du scandale, crie au voleur. Les deux prétendants dépareillés se cachent dans deux placards alors que le narrateur, triomphant, surgit dans la pièce, suivi des parents Lejeune déjà fragilisés par le chaos et le grotesque qui s'introduit dans leur demeure : « Je les avais attrapés! Ils étaient pris. » Alors qu'ils

³⁶⁰ *Idem.*

³⁶¹ Pascale Macary, « Du bain de Diane à Artémis l'ensauvagée », *op. cit.*, p. 52.

³⁶² Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, *op. cit.*, p. 248-249.

³⁶³ *Ibid.*, p. 247.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 253-254.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 257.

découvrent le jeune homme (ses jeunes mollets) dans le premier placard, les parents, croyant à une scène tout à fait explicable, s'attaquent à Kowalski :

La Lejeune me regarda en biais, méchamment. Elle triomphait. Je ne pouvais pas ne pas être sous le charme. J'avais voulu compromettre la lycéenne, mais le moderne ne la compromettait en aucune façon! Pour me faire sentir encore mieux mon inutilité, elle demanda :

— Et vous que faites-vous ici? Ce ne sont pas vos affaires!³⁶⁶

Dans ce passage mettant en scène la découverte de Kopyrka dans le placard, ce n'est pas ce dernier qui apparaît comme faisant tache – malgré qu'il eût été caché –, mais le narrateur qui, ayant dévoilé ce rapport tout à fait conventionnel et compréhensible entre les deux jeunes modernes, apparaît soudainement comme le mesquin petit-vieillard dépeint par Pimko. Le regard oblique de la mère Lejeune solidifie par ailleurs la position excentrique et honteuse de Kowalski. C'est alors que le narrateur dévoile silencieusement, astucieusement, une combinaison qui le replacera ailleurs, dans les marges du tableau, c'est-à-dire, non pas comme un détail discordant, objet de moquerie, mais comme celui qui, dans la position de retrait, spectrale mentionnée par Wojtas, viendra orchestrer le glissement de perspective brisant toute semblance de sens dans l'image. Ici, Kowalski, comme un régisseur de théâtre, actionne le mécanisme du tableau vivant qu'il avait tant bien que mal mis en place :

Je m'étais abstenu jusque-là, à dessein, d'ouvrir le second placard. J'avais attendu que la situation se stabilise en adoptant son style propre, un genre pleinement moderne et juvénile. Alors, en silence, j'ouvris. Pimko, se faisant tout petit, se terra entre les robes : on n'apercevait qu'une paire de jambes, une paire de jambes professorales dans un pantalon froissé, et ces jambes restaient dans le placard, invraisemblables, absurdes, en trop...

L'impression fut *bouleversante, renversante*. Le rire s'éteignit sur les lèvres des Lejeune. La situation *chancela* comme si elle avait reçu un coup de couteau dans le flanc. C'était fou³⁶⁷!

Il est pertinent de noter ici l'importance accordée à la notion de retournement et d'inversion, imposée par la scène du dévoilement. Par cette action, Kowalski détourne le regard réprobateur des Lejeune pour le faire dévier sur les jambes, puis le corps exposé de son (ex-) bourreau, l'illustre professeur Pimko, dont l'autorité symbolique sur les Lejeune, comparable en cela à celle d'Actéon sur ses chiens, devient

³⁶⁶ À noter que dans le texte polonais, la mère Lejeune [Młodziakowa] interpelle le narrateur à la troisième personne et non à la deuxième (cela est plus commun dans cette langue qu'en français), l'appelant *kawaler* (*A kawaler tu po co? Kawalera nic to nie powinno obchodzić!*) comme elle le fait à plusieurs reprises dans le texte. Ce terme, que Sédir traduit ailleurs dans le roman par « jeune homme » (p. 207), porte aussi en polonais le sens de « célibataire », voire de « prétendant ». En l'interpellant ainsi, indirectement, d'un air supérieur et non sans quelque déférence ironique, la mère de Zuta peint plus clairement la posture insolite, périphérique, de Kowalski dans le tableau. *Ibid.*, p. 260-261.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 261. Nous soulignons.

méconnaissable. Tentant en vain de se dépêtrer de cette situation absurde, désaxée, sous le regard vengeur et amusé du narrateur qui se contente du rôle de spectateur, le professeur devient dès lors la proie figée sous le regard de ceux sur qui il perd son ascendant :

Les divagations personnelles et intimes du petit vieux devenaient impossibles dans cette situation que la lampe du plafond éclairait *a giorno*, personne ne voulait comprendre et par conséquent personne ne comprenait. Pimko voyait bien que personne ne voulait, mais il était enfermé : le pédant vidé de sa pédanterie était tout à fait perdu et on ne parvenait pas à reconnaître en lui l'individu au double orifice nasal, autoritaire, expérimenté, qui m'avait cuculisé naguère. Englué dans la masse pâteuse de ses explications, il était lamentable et je me serais presque jeté sur lui, mais je me bornai à faire un geste de la main³⁶⁸.

Ici, le syntagme « [e]nglué dans la masse pâteuse de ses explications » et l'apitoiement que provoque la vision de Pimko évoque une image qui apparaît chez Gombrowicz dès *Les envoûtés*, celle du papier tue-mouche³⁶⁹. Son usage évoque la prédation et amplifie le rapport de cette scène à une forme de *tenderie* qui solidifie une fois de plus le tressage de la métaphore cynégétique. De ce point de vue, la métaphore a aussi son écho plus tôt haut dans *Ferdydurke* lorsque le narrateur, entré en douce dans la chambre de Zuta, avait déposé dans sa sandale (symbole de sa modernité) une mouche sans ailes et sans pattes³⁷⁰. Et enfin, lorsque quelques lignes plus bas Kowalski décrit que Pimko « se coucha sur le dos dans un coin et éleva ses extrémités en l'air, dans la posture d'un être complètement sans défense », le parallélisme avec la mouche collée sur un piège est complet³⁷¹.

Alors que le chaos de la scène ne fait que s'amplifier, le narrateur affirme regarder la scène « comme à travers une vitre » ou plutôt, selon la traduction de Borchardt, « a magnifying glass », une loupe, l'une des traductions possibles du mot polonais polysémique *szkiełka* qui intensifie l'idée d'une domination visuelle du narrateur puisque le dispositif optique de la loupe (qui grossit, rapproche, mais qui cerne et isole en même temps) expose davantage la chose que ne le fait une vitre ou le dispositif de la fenêtre³⁷². À un certain point désespéré et rempli d'effroi, le père, comme Albert dans *La pornographie* n'arrive qu'à répéter : « Qu'est-

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 262-263.

³⁶⁹ « C'était un attrape-mouches. Sur le papier couvert de colle étaient agglutinées des dizaines de mouches qui luttèrent contre la mort : elles mobilisaient leurs dernières forces pour dégager une patte, mais ne parvenaient qu'à enfoncer encore plus les autres. Le papier palpait des efforts pitoyables de ces petits êtres qui mouraient d'épuisement. » Dans ce roman, le protagoniste, après s'être singulièrement acharné à tuer les mouches collées sur le piège, provoque une « mêlée » générale similaire à celle qui suit, dans *Ferdydurke*, l'ouverture du second garde-robe. Voir Witold Gombrowicz, *Les envoûtés*, *op. cit.*, p. 367.

³⁷⁰ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, *op. cit.*, p. 225.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 270.

³⁷² *Ibid.*, p. 264.

ce que ça peut signifier? Qu'est-ce que ça signifie? », échouant à interpréter le spectacle dans lequel il figure et à asseoir le rôle autoritaire qui lui revient. Le narrateur observe alors « avec curiosité » l'invasion d'une ambiance vulgaire dans laquelle les autres personnages sont empêtrés : « C'était celle dans laquelle j'avais pataugé peu de temps auparavant, oui, c'était sans doute la même, mais maintenant elle n'inondait plus qu'eux³⁷³. » Il marque ainsi son détachement, et prépare un départ sans entrave qui diffère en cela radicalement de la tentative de fuite ratée par Pimko et Kopyrda, qui, le premier giflé et le second attrapé au menton par le père Lejeune, s'emmêlent dans une masse humaine ensauvagée et tourbillonnaire. Ainsi, Kopyrda, pris d'une animalité aveugle, mord le père au flanc, tandis que la mère mord la fille et que Pimko-insecte oscille étrangement vers la mêlée. Ultimement, alors qu'il préparait tranquillement sa sortie sans manquer d'examiner la scène, tour à tour curieux et ennuyé (« La farce commençait à m'ennuyer peu à peu. Des pensées sans lien me vinrent : où Kopyrda achetait-il ses cravates³⁷⁴? »), le narrateur prend enfin sa valise et son chapeau et quitte la maison.

Gombrowicz ne semble-t-il pas réécrire une fois de plus le mythe d'Actéon en scénarisant – comme dans *La pornographie* et le *Journal Paris-Berlin* – la fuite (réelle ou métaphorique) de son protagoniste? Les narrateurs et les protagonistes de ces œuvres ne sont-ils pas tous dans une situation semblable où rendus faillibles par les différentes manifestations du regard de l'autre, mettent en scène un changement de position (dédoublement, détachement ou déplacement) qui leur permet une forme de riposte, laquelle culmine par la fuite qui signe leur salut? Il semble que dans *Ferdydurke* ce processus est montré sous différents aspects ; et cela, en suivant une forme progressivement répétitive. Gilles Quinsat, à propos de *La pornographie* et de *Cosmos* évoquait :

cette oscillation permanente entre fébrilité et terreur qui ordonne ces deux romans les guidant insensiblement vers un dénouement presque semblable, un ultime instant arrêté : une mort qui a toute l'apparence d'un sacrifice, puisqu'elle vise dans l'un et l'autre cas le personnage le plus

³⁷³ *Ibid.*, p. 267-268. Georges Sédir traduit la phrase « *przyglądałem się z zaciekawieniem, jak powraca i jak ich przewraca* » par « j'observais avec curiosité comment elle [la vulgarité] émergeait et les submergeait ». Les verbes infinis *powracać* et *przewracać*, traduits librement par *submerger* et *émerger*, œuvrent comme un rappel, une variation, des termes adjectifs *wywracające* et *przewracające*, rendus, dans un extrait cité précédemment, par *bouleversant* et *renversant* (p. 261). *Powracać* [revenir], *przewracać* [retourner, mettre à l'envers] et *wywracać* [renverser, bouleverser] sont trois verbes constitués d'un préfixe et du verbe *wracać* qui signifie *retourner*. Conséquemment, nous considérons que l'image « *bowled them over* » choisie par Borchardt dans les deux extraits respecte l'insistance dans le chapitre de l'idée d'un renversement subit des personnages. Cela est perdu aux p. 267-268 de la traduction française de Sédir.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 264.

volontairement adulte, celui qui ne se contente pas de subir l'emprise de la Forme, mais qui adhère totalement au masque de sérieux qu'elle lui tend³⁷⁵.

Cette progression, observable structurellement dans une majorité des œuvres de l'auteur, se présente dans les différents actes de la version gombrowiczéenne du mythe d'Actéon. Initialement, la honte, l'exposition au regard, le sentiment d'en être la proie. S'y ajoutent la manigance et le voyeurisme par où le protagoniste est alternativement proie et prédateur sans que l'un ou l'autre arrive à prendre le dessus. Enfin, au troisième acte, avec la venue de la nuit qui trouble la vision et le déroulement ordonné des activités humaines, la mise en scène de la situation permet une inversion complète des rôles et un décalage du point de vue qui rend inaccessible le *statu quo ante bellum* tout en imposant une situation à la fois artificielle et illisible. Ce troisième acte est marqué par le retrait de la scène du protagoniste qui, laissant le chaos suivre son cours sans lui, éternellement sans doute (« Par les fenêtres ouvertes de la villa, où la lumière électrique pâlisait, retentissait le tumulte incessant de la mêlée³⁷⁶ »), transfère son statut antérieur de proie à ses anciens persécuteurs et quitte les lieux. Actéon survit.

³⁷⁵ Gilles Quinsat, « La fantasmagorie », dans Manuel Carcassonne, Christophe Guias et Malgorzata Smorag (dir.), *Gombrowicz, vingt ans après, op. cit.*, p. 160.

³⁷⁶ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke, op. cit.*, p. 272.

CONCLUSION

La pornographie doit sans doute être considéré comme un point de repère, une étape décisive dans le corpus gombrowiczéen. Dans ses entretiens avec Dominique de Roux, Gombrowicz accorde une importance particulière à ce roman. À propos de la genèse de *La pornographie*, il écrit :

Sans aucun doute, je suis entré en littérature envoûté, fasciné par un certain genre de beauté qui a influencé toutes les spéculations de mon esprit, même les plus abstraites. Le moment devait donc arriver où, par les voies de l'art, j'entreprendrais l'expédition à ce lieu sacré où se célébraient mes incantations et mes sortilèges³⁷⁷.

En effet, pour nous, ce roman occupe une place décisive dans l'œuvre de l'auteur dès lors qu'il est celui qu'il a longtemps voulu nommer *Akteon* (en remplacement d'un premier titre provisoire, *La visite à Ruda* (*Wizita w Rudzie*)). Dans le dialogue mené avec de Roux, Gombrowicz semble vendre la mèche quant à une possible identification au héros lorsqu'il évoque l'inspiration de son roman : « l'expédition à ce lieu sacré » n'évoque-t-elle pas la bifurcation volontaire ou non d'Actéon hors des sentiers battus et les « incantations » et « sortilèges » ; cet espace fascinateur érotico-onirique qu'évoquent chez lui les mythes grecs ? Sans parler de sa fascination pour « un certain genre de beauté », qu'il identifie plus loin comme celle propre à la jeunesse, voire au « *Jeune homme*³⁷⁸ ». En effet, la fascination qu'exerce chez lui la figure d'Actéon pourrait certainement être comparée à celle qu'il éprouve pour « le jeune éphèbe qui louvoie aux lisières ombreuses de notre existence officielle » comme en témoignent les métaphores que Gombrowicz emploie dans le passage du *Journal* où il fait l'aveu de sa fascination pour le quartier homosexuel du Retiro à Buenos Aires :

[...] le groupe que je connus alors se composait d'hommes aimant les hommes beaucoup plus que ne peut le faire n'importe quelle femme : *putos* au comble de l'effervescence, pris de fringale démente, livrés à une course-poursuite inlassable, garçons « *déchirés par les garçons comme par les chiens* », exactement comme le Gonzalo de mon *Trans-Atlantique*.

Je prenais mes repas de midi au restaurant qui était leur quartier général, et je me plongeais chaque fois dans le tourbillon de leur folie, de leur rituel, de leur magie noire, d'une conspiration, complaisante en même temps que torturée³⁷⁹.

³⁷⁷ Witold Gombrowicz, *Testament*, *op. cit.*, p. 135-136.

³⁷⁸ « Si quelqu'un me mettait au pied du mur en demandant quelle est donc cette beauté que Frédéric poursuit dans *La Pornographie*, je répondrais, on ne sait pas très bien. D'aucuns verront dans ma mythologie du *Jeune homme* la preuve de mes penchants homosexuels ; c'est possible. » *Ibid.*, p. 146. L'auteur souligne.

³⁷⁹ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome I, *op. cit.*, p. 310-311. Nous soulignons. Comme l'écrivait déjà François Régnauld en 1967, l'homosexualité n'est pas le secret de *La pornographie* : elle y est non seulement « évidente »,

À la lumière de ces lignes du *Journal*, comme *Trans-Atlantique*, *La pornographie* invoquerait donc la même figure actéonienne chargée en érotisme et en « magie noire », à cela près que, à en croire Gombrowicz, *La pornographie* va plus loin étant l'œuvre par laquelle il aurait entamé son « expédition ». La question de savoir si *La pornographie* doit être considérée comme étant la référence la plus finie, voire la plus éloquente, au mythe d'Actéon dans l'œuvre nous semble toutefois hasardeuse, invitant une réponse trop subjective. Il reste toutefois que, parmi les textes étudiés précédemment, le roman joue un rôle particulier. Il est le seul texte dont on puisse dire avec assurance qu'il a été délibérément composé avec le mythe comme cadre référentiel, comme *leitmotiv*. De plus, la substitution de ce titre par un autre, moins limpide (le caractère pornographique de *La pornographie* est loin d'être évident), invite à croire à une volonté de brouiller les pistes, voire à une crainte d'exposer une source d'inspiration voulue secrète. Bien sûr, il est risqué de considérer toute piste comme un *motif dans le tapis*. Toutefois, puisqu'un titre provisoire – existant donc au moment même de la composition d'une œuvre – n'est pas donné sans que cela concerne intimement sa germination voire sa maturation, dès lors que nous abordons ce roman, nous nous intéressons à un texte scrupuleusement construit sous le parrainage d'Actéon. La façon dont Gombrowicz code la présence d'Actéon dans *La pornographie* est donc certainement pour nous intéressante. Cela dit, dès lors qu'on en reconnaît la présence imposante ailleurs dans l'œuvre et que l'on sait, par certains éléments biographiques et épistolaires, le rôle qu'elle joue entre les lignes de cette œuvre, la part actéonienne de *La pornographie* apparaît telle une évidence. La comparaison avec une anamorphose, celle des *Ambassadeurs* de Holbein, par exemple, peut ici s'imposer ; quelque lecteur abordant le texte sans en connaître l'antécédent mythologique en aurait une expérience toute différente qu'un second qui en serait informé. Le premier découvrirait un roman cohérent et non sans relief et remarquerait (ou non), sans pouvoir décrypter le chaos de ses traits, la silhouette distordue d'Actéon. Il pourrait remarquer, par exemple, le nom d'Hippolyte, héros de la mythologie grecque lui aussi associé à Artémis et reconnaîtrait peut-être dans la personnification de la « Nature » par Frédéric une odeur de paganisme. Un second lecteur, informé du titre d'*Akteon* donc, positionné dans l'angle où la figure se dévoile, devinerait une version pervertie du mythe derrière les filatures, les métamorphoses (métaphoriques), les aboiements, les allusions au mythe de Baubô, les tentatives de fuite, les éléments aquatiques et sylvains qui parsèment le roman et la thématique de la

mais aussi « apparente ». En effet, si elle n'est pas nommée, elle n'en est pas pour autant cachée. Voir François Régault, « Optique de Gombrowicz », *Cahiers pour l'analyse*, vol. 7, 1967, p. 62.

frontière ; les « bornes » que ne cesse d'outrepasser Frédéric. Il y voit aussi se profiler le différemment le thème du regard.

En fait, plus qu'un thème, la vision peut être considérée comme l'ossature du monde gombrowiczéen. Chez Gombrowicz tous les personnages sont concernés par le voir ; qu'il s'agisse du désir de voir ou de la crainte comme de l'horreur d'être visible. D'où cette prédilection pour cette posture du voyeur en retrait souvent adoptée par les personnages principaux de son œuvre ; ceux qui, tout en scrutant l'autre, se soustraient à tout regard préférant l'invisibilité aux feux de la honte. Il y a donc une référence thématique à Actéon : le regard ainsi que ceux identifiés plus haut et qui innervent l'interprétation gombrowiczéenne du mythe, on les retrouve dans le *Journal*, dans *Ferdydurke* et dans *Le rat* jusque d'autres œuvres effleurées ici telles que *Trans-Atlantique* et *Cosmos*, notamment. Ainsi, à cause de sa relative évidence, une analyse approfondie de *La pornographie* sous l'angle de la référence à Actéon nous semble presque secondaire du moment où, en partant de l'indubitable influence du mythe sur ce roman, nous avons pu montrer ailleurs dans le corpus gombrowiczéen la façon dont elle se répète et se déploie. Il demeure cependant qu'une brève lecture de la principale intrigue actéonienne de *La pornographie* s'imposait puisqu'il était nécessaire d'exposer ce qui s'y déroule pour solidifier notre lecture des autres textes, en particulier *Ferdydurke* dont la filiation avec l'antépénultième roman de l'auteur est indéniable.

La pornographie, dont le dénouement prenait son élan à partir de la scène de l'île, présentait d'abord la surprise actéonienne de Witold puis son ravissement, sa panique et son passage à l'acte par lequel le personnage d'Albert et, par truchement, celui de Siemian, perdaient leur ascendant sur les deux adolescents et signaient leur propre arrêt de mort. Dans *La pornographie*, l'avocat et le chef de la résistance, tout comme Amélie – vénérable et catholique mère d'Albert elle aussi assassinée – font partie de la constellation des personnages d'abord intouchés par la honte. Ceux-ci, au cours des développement des récits gombrowiczéens, chutent dans une position actéonienne, deviennent en quelque sorte victimes, alors qu'ils étaient bourreaux ou, du moins, représentaient une certaine forme de pouvoir. Plus largement, parmi eux, nous avons pu identifier les Parisiens dans le *Journal Paris-Berlin*, le portraitiste du *Journal*, Houligan dans *Le rat*, et Zuta, Pimko et les Lejeune dans *Ferdydurke*. Ces personnages ne sont pas uniquement choisis pour leurs rôles symboliques : le peintre, Zuta et Houligan ne sont pas des représentants de l'ordre, mais on peut avancer qu'ils embrassent la *Forme* et l'exposition du corps. Particulièrement pour Zuta et Houligan, leur visibilité. C'est pourtant cette même impudeur qui se retourne contre eux. Il n'y a pas chez Gombrowicz de visibilité qui soit sans conséquence : c'est une forme de crime, dans l'économie de ces textes, que de ne pas connaître la honte que cause le fait d'être dans le monde, d'être vu avant même que d'être voyant.

Nos protagonistes eux, se présentent surtout d'abord comme victimes du regard : c'est la prémisse d'ailleurs de *Ferdydurke*, le regard du pédant rapetisse Kowalski ; dans *Le rat*, la présence du rongeur

fonctionne comme un regard, quelque chose comme celui de Houligan lui-même, mais méconnaissable, à la fois intime et étranger. Dans *La pornographie*, le regard est constamment frustré dans ses tentatives de percevoir ce qui permettrait à Witold de récupérer quelque chose d'une jeunesse perdue. Ce n'est qu'en manigançant, qu'en tentant de fissurer l'image souvent en usant de subterfuges qu'un regard souverain peut être, du moins en apparence, réapproprié.

Dans *Le rat*, contrairement aux autres textes, nous remarquons l'absence d'un protagoniste qui comme celui de *Ferdydurke* ou ceux de *La pornographie* prendrait « le taureau par les cornes ». Notre narrateur, en fait, semble partager le trouble de Houligan jusqu'à en perdre lui-même la parole. Le retournement par où le bandit des plaines, tel Siemian, se dégonfle, semble ne profiter à personne : la fuite du Cosaque, sa disparition à la fin du conte n'est-elle pas l'équivalent de sa mort? Si toutefois un personnage profite de la chute de Houligan, il s'agit de Scorrabini dont la présence dans le conte est plutôt brève et ne semble pas être valorisée par l'instance narratrice du conte. Pourtant, pourrait-on argumenter que ce personnage vil, semblable au rat lui-même, est le véritable héros de la nouvelle? À lui, du moins la position de Méphistophélès: c'est lui qui, comme Witold dans *La pornographie* entrave l'union d'Albert et de Hénia, préside à l'inversion des rôles et indirectement, rend impossible la réalisation de l'union entre Houligan et Maria.

La position gombrowiczéenne s'éclaire ainsi d'une sombre lumière, car se libérer de la posture actéonienne, se sauver de ses propres chiens et parfois se rendre maître d'un regard avilissant nécessite la mise en échec, voire la mise à mort de l'autre. Ces dernières sont favorisées par la noirceur, situation qui affecte la fiabilité de la vision et favorise l'effraction de ce que nous avons nommé une *fébrilité crépusculaire* : ici pas d'équivalence heureuse entre savoir et lumière, pas de valorisation du rapport entre regard et rationalité. Si le regard peut avoir de la valeur chez Gombrowicz, c'est en tant qu'il voit *plus*, qu'il voit autre chose que ce qui est. Les narrateurs de Gombrowicz sont en effet constamment dans une position d'observation que Bolecki qualifie comme leur « principal mode d'action³⁸⁰ ». Ce qui marque cette « observation », c'est qu'elle ne se concentre pas sur la « réalité extérieure », le descriptible, mais sur quelque chose qui s'inscrit comme au-delà du visible et qui « ne peut être exprimé par le langage³⁸¹ ». Toujours selon Bolecki, ce regard emprunterait à la littérature fantastique, mais sans faire appel à la panoplie des phénomènes surnaturels. Nous avons déjà abordé cet enjeu du fantastique chez Gombrowicz, mais, s'il en utilise quelques techniques, en particulier dans *Les envoûtés*, il serait sans doute injustifié de tenter de ranger son œuvre dans cette catégorie générique. Patricia Merivale, avec justesse, à propos de *La*

³⁸⁰ Włodzimierz Bolecki, « Gombrowicz avait-il des yeux ? », *op. cit.*, p. 90.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 95.

pornographie et de *Cosmos*, parlait d'une « épistémologie gothique » qui serait « simplement un mode de perception plutôt qu'un ensemble de choses perçues³⁸² ». Les narrateurs de Gombrowicz voient ainsi *quelque chose en plus* que ce qu'ils peuvent exprimer par le langage, creusant souvent un fossé entre ce qu'ils décrivent empiriquement – « un monde dont chaque lecteur peut accepter le caractère typique et ordinaire » – et l'analyse qu'ils en font³⁸³. Ainsi, rappelle Bolecki, « [d]ans l'image du monde que nous présente Gombrowicz surgit [...] exactement la même dichotomie que celle qui caractérise la littérature fantastique » actualisée par les « conventions » du « regard trompeur » et de « ne pas en croire ses yeux³⁸⁴ ». Le motif : « ne pas en croire ses yeux », n'est d'ailleurs pas à prendre au sens littéral comme une « incrédulité totale » qui, avec « la foi absolue », selon la conception todorovienne du genre, « nous mèneraient hors du fantastique³⁸⁵ ». « Ne pas en croire ses yeux » introduit plutôt dans le récit une contradiction entre la confiance usuelle pour ce sens généralement fiable qu'est la vue et l'improbabilité voire l'impossibilité (dans un monde donné) de l'existence de ce que la perception visuelle transmet. Tout comme « [j]'en vins presque à croire » – pour reprendre la formule qui selon Todorov « résume l'esprit du fantastique », « ne pas en croire ses yeux » a pour effet d'introduire l'hésitation, souvent transmise au lecteur, sur la *réalité* de ce qui est perçu³⁸⁶. Ce doute, cette ambivalence, introduit une « dualité de la réalité », la coexistence de deux mondes ; un dit « normal » et l'autre « anormal³⁸⁷ ». Sans qu'il soit toujours clairement question de « vision », on retrouve un tel dédoublement du monde en divers endroits chez Gombrowicz, ses protagonistes le mettant constamment en scène dans leurs discours. Ainsi dans *Cosmos* « le plan des hiéroglyphes », le « contact avec le Mystère » évoqué dans *Souvenirs de Pologne*, et dans *La pornographie*, la coexistence de deux ordres, l'un *mature* (normal) et l'autre *immature* (anormal) dans lesquels le narrateur glisse alternativement – phénomène que Hanjo Berressem a qualifié de *déviations* du symbolique vers l'imaginaire – qui altère la perception de la réalité³⁸⁸. Le vertige éprouvé par Gombrowicz – sorte d'horreur fascinée qui prend racine dans le sentiment du monde visible en tant que ressource inépuisable – ouvre l'espace nécessaire à l'émergence d'un nouveau régime de croyance rendu possible par l'acquisition d'une « façon de regarder », un exercice, un travail singulier du regard. Comme on le voit si

³⁸² Patricia Merivale, « The Esthetics of Perversion: Gothic Artifice in Henry James and Witold Gombrowicz », p. 992. *PMLA*, vol. 93, n° 5, 1978, Nous traduisons.

³⁸³ Włodzimierz Bolecki, « Gombrowicz avait-il des yeux? », *op.cit.*, p. 97.

³⁸⁴ Bolecki cite d'autres exemples tirés de *Ferdydurke* tels que « se frotter les yeux de stupéfaction », « ma vue ne me trompait-elle pas ? », et « rêve ou réalité? ». *Ibid.*, p. 96.

³⁸⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, p. 35.

³⁸⁶ *Idem.*

³⁸⁷ Włodzimierz Bolecki, « Gombrowicz avait-il des yeux », *op. cit.*, p. 96.

³⁸⁸ Witold Gombrowicz, *Cosmos*, *op. cit.*, p. 96 ; Witold Gombrowicz, *Souvenirs de Pologne*, *op. cit.*, p. 75.

bien dans les textes étudiés ici, mais aussi dans *Cosmos*, il s'agit d'une croyance toujours inquiétée, qui pousse à l'investigation, à la remise en question des indices et qui permet la dépravation des êtres et de la perspective.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Gombrowicz, Witold, *Diary*, trad. Lillian Valle, New Haven et Londres, Yale University Press, coll. « Margellos Republic of Letters », 2012, 783 p.

_____, *Dziennik 1953-1969* [format epub], Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013, s. p.

_____, « Le rat », trad. Allan Kosko, dans *Bakakai*, Paris, Gallimard, 1998, p. 277-297.

_____, *Ferdydurke*, trad. Georges Sédir, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 401 p.

_____, *Ferdydurke*, [format epub], trad. Danuta Borchartd, New Haven, Yale University press, 2000, s. p.

_____, *Ferdydurke*, [format epub], Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013, s. p.

_____, *Journal*, Tome II, 1959-1969, trad. revue et complétée par Dominic Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 611 p.

_____, *La pornographie*, trad. André Lisowski, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 226 p.

_____, *Pornografia*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2017, 219 p.

_____, *Pornografia*, trad. Danuta Borchartd, New York, Grove Press, 2009, 225 p.

Autres textes de Witold Gombrowicz mentionnés

Dubuffet, Jean et Witold Gombrowicz, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1995, 67 p.

Gombrowicz, Witold et Jerzy Giedroyc, *Correspondance 1950-1969*, trad. Jean-Claude Famulicki, Paris, Fayard, 2004, 445 p.

Gombrowicz, Witold et Constantin Jelenski, « La bataille de Ferdydurke (Correspondance Jelenski-Gombrowicz) », dans Manuel Carcassonne, Christophe Guias et Malgorzata Smorag (dir.), *Gombrowicz, vingt ans après*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1989, p. 223-246.

Gombrowicz, Witold, *Les envoûtés*, trad. Albert Maille et Hélène Wlodarczyk, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, 468 p.

_____, « Événements sur la goélette "Banbury" », trad. Allan Kosko, dans *Bakakai*, Paris, Gallimard, 1998, p. 189-250.

_____, *Varia I*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1978, p.

- _____, « Le Mariage », trad. Koukou Chanska et Georges Sédir, dans *Théâtre*, Paris, Gallimard, 2001, p. 118-279.
- _____, « Meurtre avec préméditation », trad. Georges Sédir, dans *Bakakai*, Paris, Gallimard, 1998, p. 47-90.
- _____, « Pampelan dans le porte-voix », trad. Christophe Jezewski et Dominic Autrand, dans *Le sain esprit de contradiction*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2022, p. 21-34.
- _____, *Cours de philosophie en six heures un quart*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 1995, 147 p.
- _____, *Journal Paris-Berlin*, trad. Allan Kosko, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1996, 186 p.
- _____, *Journal*, Tome I, 1953-1958, trad. revue et complétée par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 689 p.
- _____, *Kronos*, trad. Małgorzata Smorağ-Goldberg, notes révisées et augmentées par Rita Gombrowicz et Małgorzata Smorağ-Goldberg, Paris, Stock, coll. « La Cosmopolite », 2016, 380 p.
- _____, *Souvenirs de Pologne*, éd. revue, trad. Christophe Jezewski et Dominique Autrand, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984 [publication posthume], 338 p.
- _____, *Testament*, réponses de Witold Gombrowicz traduites par Koukou Chanska et François Marié, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1996, 328 p.
- _____, *Trans-Atlantique*, trad. Constantin Jelenski et Geneviève Serreau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, 219 p.

Études sur Gombrowicz

- Barbet, Bernard, « Mélancolie et rhétorique », *Revue des sciences humaines*, vol. 239, n° 3, 1995, p. 47-62.
- Berressem, Hanjo, « The Laws of Deviation: Physical and Psychic Aberrations in the Novels of Witold Gombrowicz », dans Ewa Płonowska Ziarek (dir.), *Gombrowicz's Grimaces: Modernism, Gender, Nationality*, Albany, State University of New York Press, 1998, p. 89-131.
- _____, « The "Evil Eye" Of Painting: Jacques Lacan and Witold Gombrowicz on the Gaze », dans Richard Feldstein, Bruce Fink and Maire Jaanus (dir.), *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Albany, State University of New York Press, 1995, p. 175-182.
- Bhambry, Tul'si (Tuesday), « The Quieter the Louder Indeed, Silence and the Space of Literature in *Trans-Atlantyk* », dans Silvia G. Dapia (dir.), *Gombrowicz in Transnational Context*:

Translation, Affect, Politics, New York, Routledge, coll. « Routledge Studies in Twentieth-Century Literature », 2019, p. 154-168.

Bolecki, Włodzimierz, « Le bestiaire de Gombrowicz », trad. Kinga Siatkowska-Callebat, dans Malgorzata Smorąg-Goldberg (dir.), *Gombrowicz, une gueule de classique?*, Paris, Institut d'études slaves, 2007, p. 187-197.

_____, « Gombrowicz avait-il des yeux », *Revue des sciences humaines*, vol. 239, n° 3, 1995, p. 85-99.

Bonitzer, Pascal « Le monde troué », dans Manuel Carcassonne, Christophe Guias et Malgorzata Smorąg (dir.), *Gombrowicz, vingt ans après*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1989, p. 153-158.

De Bruyn, Dieter, « The Janus-Faced Author: Narrative Unreliability and Metafiction in Karol Irzykowski's *Paluba* and Witold Gombrowicz's *Ferdydurke* », *Russian Literature*, 2007, vol. 4, n° 62, p. 401-422.

Cataluccio, Francesco, « La tragedia dello sguardo immaturo », dans Witold Gombrowicz, *Pornografia*, [format ePub], Milan, Il Saggiatore, 2018, s. p.

De Ceccatty, René, « La manipulation », dans Manuel Carcassonne, Christophe Guias et Malgorzata Smorąg (dir.), *Gombrowicz, vingt ans après*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1989, p. 165-169.

Chmurski, Mateusz, « Une trop bruyante intimité? *Kronos* de Witold Gombrowicz et sa réception polonaise », *Revue des études slaves*, vol. 90, n° 4, 2019. P. 559-577.

Garand, Dominique, « La charge du vide et l'éthique de l'entre-deux », dans Marek Tomaszewski (dir.), *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, Villeneuve-d'Ascq (France), Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 51-63.

_____, *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz*, Montréal, Liber, 2003, 214 p.

Giraldi Dei Cas, Norah, « L'entre-deux gombrowiczéen », dans Marek Tomaszewski (dir.), *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 87-95.

Gombrowicz, Rita, *Gombrowicz en Europe, 1963-1969*, Paris, Denoël, 1988, 376 p.

Heller, Leonid, « L'effet ver de terre. À propos de *La Pornographie* de Gombrowicz » dans Marek Tomaszewski (dir.), *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, Villeneuve-d'Ascq (France), Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 65-73.

Heydel, Magdalena, « "Intermolecular Mockery and Derision, an Inbred Superlaugh" On English Translation of Gombrowicz's *Ferdydurke* and Their Plural Original », dans Silvia G. Dapia (dir.), *Gombrowicz in Transnational Context, Translation, Affect, Politics*, New York, Routledge, coll. « Routledge Studies in Twentieth-Century Literature », 2019, p. 67-81.

- Hochman, Nicolás, « Gombrowicz, a Slippery Liar », trad. David Jacobson, *The Polish Review*, vol. 60, n° 2, 2015, p. 103-110.
- Holmgren, Beth, « Gombrowicz in the United States », *The Polish Review*, vol. 30, n° 4, 1988, p. 409-418.
- Kühl, Olaf, « Translating the Secret », dans Sylvia G. Dapía (dir.), *Gombrowicz in Transnational Context, Translation, Affect, Politics*, New York, Routledge, coll. « Routledge Studies in Twentieth-Century Literature », 2019, p. 82-94.
- Lewi, Henri « Trans-Atlantique, aller-retour », dans Manuel Carcassonne, Christophe Guias et Malgorzata Smorağ (dir.), *Gombrowicz, vingt ans après*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1989, p. 111-123.
- Loignon, Sylvie, « Deux paires d'yeux valent mieux qu'une », *Jeux de regards*, vol. 3, n° 200, 2007, p. 81-92.
- Lisowski, Georges, [sans titre], dans Constantin Jelinski et Dominique de Roux (dir.), *Cahier Gombrowicz*, Paris, Éditions de L'Herne, 1971, p. 327.
- Margański, Janusz, « Un flirt avec Diane », trad. Katarzyna Bessière, dans Malgorzata Smorağ-Goldberg (dir.), *Gombrowicz, une gueule de classique?*, Paris, Institut d'études slaves, 2007, p. 199-206.
- Markowski, Michał Paweł, « Le jardin interdit, Gombrowicz et la honte », trad. Piotr Biłos, *Gombrowicz, une gueule de classique?*, Paris, Institut d'études slaves, 2007, p.179-186.
- Merivale, Patricia, « The Esthetics of Perversion: Gothic Artifice in Henry James and Witold Gombrowicz », *PMLA*, vol. 93, n° 5, 1978, p. 992-1002.
- Nowacki, Kacper Wiktor, « La dynamique de l'érotisme : étude comparative des romans *La marge* d'André Pieyre de Mandiargues et *La pornographie* de Witold Gombrowicz », thèse de doctorat, Università degli studie di Bergamo en cotutelle avec l'Université de Perpignan, Cultural Studies in Interzone, 2014, 552 f.
- Oklot, Michał, « Gombrowicz's *Kronos*, The Pornography of aging », *Slavonica*, vol. 19, n° 2, 2013, p. 105-127.
- _____, « *Kronos*: The 'Real' life of Witold Gombrowicz », dans Dominique Garand et Agnès Domanski (dir.), *Gombrowicz désesparé, Gombrowicz bewildered*, Montréal, Institut polonais des arts et des sciences au Canada et Polska Akademia Umiejętności, 2018, p. 117-133.
- Polac, Michel, « Witold Gombrowicz », dans *Bibliothèque de Poche*, [vidéo], <<https://www.ina.fr/video/CPF86616168>>, consulté le 13 avril 2021.

- Gilles Quinsat, « La fantasmagorie », dans Manuel Carcassonne, Christophe Guias et Malgorzata Smorağ (dir.), *Gombrowicz, vingt ans après*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1989, p. 159-164.
- Régnauld, François, « Optique de Gombrowicz », *Cahier pour l'analyse*, vol. 7, 1967, p. 57-70.
- Rosół, Piotr Seweryn, « Gombrowicz rencontre l'autre Gombrowicz qui s'appelle Genet », dans Dominique Garand et Agnès Domanski (dir.), *Gombrowicz désesparé = Gombrowicz bewildered*, Montréal, Institut polonais des arts et des sciences au Canada et Polska Akademia Umiejętności, 2018, p. 74-87.
- Salgas, Jean-Pierre, *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 2000, 283 p.
- Suchanow, Klementyna, « Gombrowicz et l'Argentine », trad. Beata Ulfik et Klementyna Suchanow, dans Marek Tomaszewski (dir.), *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 225-235.
- Tomaszewski, Marek, « Présentation », dans Marek Tomaszewski (dir.), *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 13-26.
- _____, « Witold Gombrowicz ou la quête périlleuse de soi », dans Dominique Garand et Agnès Domanski (dir.), *Gombrowicz désesparé = Gombrowicz bewildered*, Montréal, Institut polonais des arts et des sciences au Canada et Polska Akademia Umiejętności, 2018, p. 134-143.
- Van Heuckelom, Kris, « Gombrowicz's Iconoclasm from a Visual Studies Perspective », *Russian Literature*, vol. 52, n° 52, 2007, p. 479-497.
- Viart, Dominique, « Les discours du pornographe », *Revue des Sciences Humaines*, Paris, n° 239, janvier 1995, p. 115-133.
- Warkocki, Błażej, « What Really Happened Aboard the Banbury? Reading Gombrowicz with Eve Kosofsky Sedgwick », dans Sylvia G. Dapia (dir.), *Gombrowicz in Transnational Context, Translation, Affect, Politics*, New York, Routledge, coll. « Routledge Studies in Twentieth-Century Literature », 2019, p. 126-141.
- Witold Gombrowicz Archive, General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.
- Włordarczyk, Hélène, « Gombrowicz et les signes ou la sémiotique comme méthode littéraire », *Revue de littérature comparée*, 2003, vol. 3, n° 307, p. 293-303.
- _____, « "En avant dans le sens du berg" : La sémiotique de Gombrowicz », dans Malgorzata Smorağ-Goldberg (dir.), *Gombrowicz, une gueule de classique?*, Paris, Institut d'études slaves, 2007, p. 115-128.

Wojtas, Paweł, *Translating Gombrowicz's Liminal Aesthetics*, Frankfurt am Main, Peter Lang Edition, 2014, 208 p.

Zaboklicka Zakwaska, Anna Bożena, « Are there as many weddings as translations? On Gombrowicz's spanish *El casimiento (The Wedding)* », trad. Sylvia G. Dapía, dans Sylvia G. Dapía (dir.), *Gombrowicz in Transnational Context, Translation, Affect, Politics*, New York, Routledge, coll. « Routledge Studies in Twentieth-Century Literature », 2019, p. 53-66.

Études sur le regard et la vision

Brede Kemp, Horst, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La découverte, coll. « Politique et société », 2015, 376 p.

Brosman, Catharine Savage, « Seeing through the Other: Modes of Vision in Sartre », *South Central Review*, vol. 4, no° 4, 1987, p. 61-73.

Brooks, Peter, « Le corps dans le champ visuel », trad. Vincent Giroux, *Littérature*, n° 90, 1993, p. 21-33.

_____, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, 325 p.

Buci-Glucksmann, Christine, *La folie du voir : Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 2002, 280 p.

Foster, Hal, « Medusa and the Real », *Anthropology and Aesthetics*, n° 44, 2003, p. 181-190.

Jay, Martin, « Scopic Regimes of Modernity », dans Hal Foster (dir.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, 152 p.

_____, *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1994, 632 p.

Jonas, Hans, "The Nobility of Sight", *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 14, n° 4, 1954, p. 507-519.

Milner, Max, *La fantasmagorie*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1982, 261 p.

Mondzain, Marie-José, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, 357 p.

Sharma, Pallavi et Archana Barua, « Analysing Gaze in Terms of Subjective and Objective Interpretation: Sartre and Lacan », *Human Studies*, vol. 40, n° 1, 2017, p. 61-75.

Starobinski, Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1961, 251 p.

Études sur le mythe de Diane et Actéon

Macary, Pascale, « Du bain de Diane à Artémis l'ensauvagée », *Psychanalyse*, vol. 3, n° 2, 2005, p. 33-52.

Tanner, Marie, « Chance and Coincidence in Titian's *Diana and Actaeon* », *The Art Bulletin*, vol. 56, n° 4, 1974, p. 535-550.

Vernant, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux, figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2011, 116 p.

Études de psychanalyse

Bowie, Malcolm, *Freud, Proust et Lacan, La théorie comme fiction*, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1988, 282 p.

Freud, Sigmund, *L'homme aux rats. Un cas de névrose obsessionnelle*, suivi de *Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense*, trad. Cédric Cohen Skalli, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « psychanalyse », 189 p.

_____, « La tête de la Méduse », dans *Résultats, idées, problèmes*, Tome II, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1985 [1922], p. 49-50.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre IV, La relation d'objet*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1994, 434 p.

_____, *Le Séminaire, livre X, L'angoisse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2004, 389 p.

_____, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1973, 255 p.

Leguil, Clotilde, *Sartre avec Lacan : Corrélation antinomique, liaison dangereuse*, Paris, Navarin, coll. « Le champ freudien », 2012, 336 p.

Miller, Jacques-Alain, *L'orientation lacanienne II*, « Du symptôme au fantasme, et retour » (1982-1983), transcription de l'enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de Paris-VIII, leçon du 10 novembre 1982 [transcription], récupéré de <https://jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/01/1982-1983-Du-sympt%C3%B4me-au-fantasme-et-retour-JA-Miller.pdf>

Roudinesco, Elizabeth et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La pochothèque », 2011, 1789 p.

Sibony, Daniel, *La haine de désir*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Titres », 2008, 276 p.

Autres références citées

- Alighieri, Dante, *La Divine Comédie*, trad. Danièle Robert, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2021, 928 p.
- Berman, Antoine, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, vol. 4, 1990, p. 1-7.
- Derrida, Jacques, « Table ronde sur la traduction », dans Claude Lévesque et Christie V. McDonald (dir.), *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 124-212.
- Gambier, Yves, « La retraduction, retour et détour », *Meta*, vol. 39, n°3, 1994, p. 413-417.
- Hadot, Pierre, *Le voile d'Isis : Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2004, 515 p.
- James, Henry, « Préface d'Henry James aux volumes XXI & XXII de The New York Edition (1909) », dans *Les ambassadeurs*, trad. Jean Pavans, Paris, Le bruit du temps, 2014, p. 557-579.
- Leak, Andrew N., « Writing and Seduction: Sartre's "L'Être et le Néant" I. Actaeon », *Sartre Studies International*, 1995, vol. 1, n° 1, 1995, p. 57-75.
- , *The Perverted Consciousness: Sexuality and Sartre*, New York, Palgrave, 1989, 164 p.
- Lloyd, Genevieve, *The Man of Reason: Male and Female in Western Philosophy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, 138 p.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1992, 620 p.
- Panofsky, Erwin, *Le Titien*, Paris, Hazan, 2009, 320 p.
- Perrot, Jean, *Henry James : une écriture énigmatique*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, 366 p.
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005, 675 p.
- Showalter, Elaine, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin De Siècle*, New York, Viking Penguin, 1990, 242 p.
- Henri Suhamy, *Les figures de style* [15e édition corrigée], Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2023, 128 p.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, 188 p.