

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*MOI, MON DOUBLE ET L'AUTRE(-MOI) : DU JOURNAL DE GOMBROWICZ AU TEXTE*  
DRAMATIQUE DANS LE CADRE D'UNE RÉFLEXION SUR LA DRAMATURGIE DE  
L'INTÉRIORITÉ

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

MÉLISSA CARDONA

MAI 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

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

## REMERCIEMENTS

Nous remercions Yves Jubinville, directeur du mémoire, pour nous avoir indiqué la voie de l'écriture analytique, pour son souci de la précision textuelle et pour le temps qu'il nous a accordé. Nous mentionnons l'aide précieuse de Simon Bégin en regard de la méthodologie et de la résolution de problèmes reliés à l'informatique. Nous saluons également les encouragements essentiels des membres de notre famille et leur intérêt particulier devant notre projet.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
1. Autobiographie et autofiction	2
2. Dramaturgie de l'intériorité	4
3. <i>MOI, MON DOUBLE</i> et <i>L'AUTRE(-MOI)</i>	6
4. Le principe de diffraction	10
CHAPITRE I	
LE JOURNAL DE WITOLD GOMBROWICZ	15
1.1 Lire le journal : un pacte	15
1.2 Quête nationale, identité sexuelle	16
1.3 Insularisation	17
1.4 Se diviser pour régner	19
1.5 Espace confiné et temps cyclique	20
1.6 L'énonciation	22
1.6.1 <i>MOI, MON DOUBLE</i> et <i>L'AUTRE(-MOI)</i>	23
1.6.1.1 L'œuvre de Gombrowicz : source des laboratoires	25
1.6.1.2 Questions d'adaptation	26
1.6.2 Diffraction I	27
1.6.2.1 Incarner la Pologne	27
1.6.2.2 Dislocation du temps : lundi à dimanche	28
1.6.2.3 Énonciation dramaturgique	30
1.6.2.4 Le lecteur troublé	31
1.6.2.5 <i>MOI</i>	32

1.6.3	Diffraction II	49
1.6.3.1	L'hermaphrodite	50
1.6.3.2	Entrée dans l'espace	51
1.6.3.3	Angoisse textuelle	52
1.6.3.4	Le lecteur conscientisé	52
1.6.3.5	<i>MON DOUBLE</i>	53
1.6.4	Diffraction III	68
1.6.4.1	Gombrowicz vs Gombrowicz	69
1.6.4.2	Dominer le temps	70
1.6.4.3	Image de soi	70
1.6.4.4	<i>L'AUTRE(-MOI)</i>	71
CHAPITRE II		
MOI OBSESSIONNEL OU <i>JE</i> AUTOFICTIONNEL		86
2.1	Wajdi Mouawad, écrire ses <i>Rêves</i>	89
2.1.1	La fable dramatique	89
2.1.2	Architecture d'un pacte	90
2.1.3	Figures de l'exil	92
2.1.3.1	Cancrelat dédoublé	93
2.1.3.2	L'écriture en marche	94
2.1.3.3	La clé, la maison et le corridor	94
2.1.4	Énonciations oniriques	96
2.1.5	Le lecteur ignoré	97
2.2	<i>Le vrai monde ?</i> de Michel Tremblay	98
2.2.1	Le pacte mis en abîme	98
2.2.2	Fiction de soi <i>miniaturisée</i>	100
2.2.3	Narcissisme	102
2.2.3.1	Procès à l'autofiction	103
2.2.3.2	La voix salvatrice	104
2.2.3.3	L'envers du « fond de cour »	105
2.2.4	Le vacarme du silence	106
2.2.5	Le lecteur écornifleur	107

2.3 Marcel Pomerlo et <i>L'Inoublié</i>	108
2.3.1 Mémoire affective	108
2.3.2 La confession dramatique	109
2.3.3 La scène du souvenir	111
2.3.3.1 L'inoublié et l'immortel	112
2.3.3.2 De M.P. à Momo	113
2.3.3.3 Hantise temporelle	118
2.3.4 Écriture figurée	119
2.3.5 Le lecteur-confident	121
2.4 Conclusion sur les auteurs du moi	122
CONCLUSION :	
<i>POUR UNE DRAMATURGIE DE L'INTÉRIORITÉ</i>	125
3.1 L'univers intime ou la reconstruction de la subjectivité	126
3.1.1 Le jeu avec l'identité : une pathologie	127
3.1.2 La métaphore du soi	128
3.1.3 Dialectique interne du soi	129
3.2 Les limites de la dramaturgie de l'intériorité	129
3.2.1 Le vécu par prétérition	131
3.2.2 Le drame réfléchi	132
3.2.3 La subjectivité au profit de la sincérité	133
3.3 L'auteur diffracté	133
3.4 Épilogue	134
APPENDICE A	
EXTRAITS DU <i>JOURNAL 1959-1969, TOME II</i> DE WITOLD GOMBROWICZ	138
APPENDICE B	
EXTRAITS DE <i>L'INOUBLIÉ OU MARCEL POMME-DANS-L'EAU : UN RÉCIT FLEUVE</i> DE MARCEL POMERLO	143
RÉFÉRENCES	145

## RÉSUMÉ

Nous proposons, dans ce mémoire qui s'articule autour de la dramaturgie de l'intériorité, un survol des différentes modalités de l'écriture d'un nouveau *je* qui, mi-biographique, mi-fictif, appartient à un auteur. Nous explorons les composantes d'une écriture qui est sous-tendue par le pacte autobiographique de Philippe Lejeune et qui tient lieu de gage d'authenticité. Cette annonce au lecteur se veut le premier pas vers la connaissance de soi par le biais de la communication avec l'autre. Notre mémoire donne à lire deux versants de l'engendrement dramaturgique du *moi* à partir de deux types de matériau intime. Notre mémoire-crédation est construite à partir de l'adaptation subjective d'un objet intime extérieur à soi, littéraire, alors que notre mémoire d'accompagnement fait état de l'utilisation du matériau biographique chez les auteurs de théâtre autofictionnel.

Le mémoire-crédation s'est orienté à partir du *Journal* de l'auteur polonais Witold Gombrowicz. Nous introduisons notre travail par un volet biographique qui sert de pacte à la suite duquel nous proposons trois laboratoires d'écriture dramaturgique dans lesquels nous cherchons à transmettre l'intériorité de notre sujet/objet. *Moi, mon double et l'autre(-moi)* compte trois courtes pièces de théâtre précédées de préfaces explicatives concernant notre démarche d'adaptation. Les résultats de la recherche biographique ont guidé notre perception critique du matériau original et ont trouvé place dans la création. Nous avons choisi de rendre hommage au caractère autocritique de l'auteur qui pratique la démultiplication de sa propre pensée afin de couvrir et de dominer tous les discours possibles. *Moi, mon double et l'autre(-moi)*, réitère le monologue du *Journal* en donnant parole à l'esprit faible. Nous verrons que notre projet d'adaptation recoupe des questions auxquelles sont confrontés les dramaturges de l'autofiction et que la transposition symbolique des références biographiques s'inscrit dans la thématique de *réification artistique* du mémoire d'accompagnement.

En regard de l'autofiction, l'analyse des textes dramatiques s'attarde à l'écriture de la *fictivité vécue* retrouvée dans trois œuvres québécoises. *Rêves* de Wajdi Mouawad, *Le vrai monde?* de Michel Tremblay et *L'Inoublié ou Marcel Pomme-dans-l'eau : un récit-fleuve* de Marcel Pomerlo, appartiennent à ce que nous caractérisons avec Jean-Pierre Sarrazac (1989) de dramaturgie du moi en mettant l'accent sur un protagoniste-auteur. Cette recherche sur le dévoilement d'un nouveau *je* passe par la symbolisation de la quête identitaire de l'auteur et a des reflets de narcissisme (le moi obsessionnel).

La réflexion sur les manifestations de la dramaturgie de l'intériorité cherche à s'inscrire dans le mouvement de l'*Intima Theatern* de Strindberg. Dans l'infiniment petit,

l'intimité, trouver l'infiniment grand : l'exposition du *moi* pour un *théâtre de l'Autre, un théâtre du Monde*.

Mots clés

Dramaturgie de l'intériorité, théâtre intime, Witold Gombrowicz, les auteurs du moi



## INTRODUCTION

Lieu de révélations et de fantasmes ou exutoire pêle-mêle, l'écriture dramatique a souvent redonné vie à l'univers intime. Récemment, le genre semble même avoir été saisi par la « tentation autobiographique<sup>1</sup> » (Lejeune, 1975) offrant à la scène un matériau qui, à l'exemple de la prose et du poème, devient prétexte à la reconstruction symbolique de la subjectivité. En ciblant le drame, auteurs et théoriciens préfèrent maintenant emprunter le terme d'*autofiction*, proposé par Serge Doubrovsky (1977), qui désigne, au-delà de l'autobiographie romancée, ce lieu où l'écriture trace des cercles autour du noyau d'une vérité improbable. Nombreux sont les dramaturges qui recourent à l'autoréflexion caractéristique de ce genre en se faisant l'objet d'une exploration où le matériau biographique devient passible d'une série d'altérations. Qu'en est-il lorsque ce matériau appartient à un autre? L'écriture biographique se moule sur une réalité factuelle sourde à l'invention, mais peut-être que les restrictions (ou prétentions) du genre peuvent, à leur tour, tomber quand l'auteur, au lieu de mener enquête et de faire parler les archives, aborde son sujet-objet par le biais des écrits intimes. Des questions semblables à celles qui sont soulevées par l'écriture de soi risquent en tous les cas d'habiter celui ou celle qui, tentant de reconstituer la vie d'autrui, procède cette fois à un travail d'adaptation.

---

<sup>1</sup> L'intérêt pour le médium autobiographique est apparent sur la scène québécoise. La dramaturgie d'Évelyne de la Chenelière (*Henri & Margaux*), plusieurs créations de Robert Lepage (*La face cachée de la lune*, *Le projet Anderson*), le travail de Marie Brassard (*Jimmy créature de rêves*), de Wajdi Mouawad et de Michel Tremblay en témoignent.

## 1. Autobiographie et autofiction

Situé au cœur et en périphérie du théâtre autobiographique, de l'autofiction et du théâtre intime, notre projet s'inscrit dans la suite des débats soulevés par ces formes<sup>2</sup> dont témoigne encore maintenant la diversité des termes employés pour les décrire<sup>3</sup>. Sur la terminologie attribuée à une écriture de soi, certains se rangent à la position de Doubrovsky et utilisent le terme d'autofiction, alors que d'autres en suggèrent une redéfinition. La catégorisation des genres intimes semble impossible à établir étant donné la variété de leurs applications, qu'elles soient littéraires ou dramaturgiques. Afin de délimiter notre champ d'étude, il est impératif de faire certaines précisions sémantiques et de jeter un éclairage sur les concepts faisant le pont entre le genre biographique et la forme dramatique.

Philippe Lejeune écrit que :

[...] le pacte est d'abord un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence. Le sujet doit être principalement la vie individuelle ou les prémices de la personnalité, mais l'histoire sociale ou politique peut y avoir une certaine place. Le pacte est aussi en vigueur si des données paratextuelles sont prodiguées par le savoir collectif transmis par des entrevues ou d'indéniables concordances. (1975, p. 87)

Le *pacte autobiographique* cerne l'expression littéraire du moi. D'après Lejeune, cette pratique littéraire repose sur un accord entre le lecteur et l'auteur fondé sur la vraisemblance des faits rapportés par ce dernier. Pour qu'il y ait autobiographie, le pacte doit être signé de part et d'autre : l'auteur doit annoncer ses intentions au lecteur de façon explicite. Dans le dévoilement de soi, l'auteur est tendu vers son lecteur, de manière à le préparer à la lecture de l'ouvrage.

---

<sup>2</sup> « [...] le document proposé par Roland Barthes est inclassable, ni journal, ni autobiographie. C'est la classification qui se trouve ici prise en faute, et non pas Roland Barthes. » (Gusford, 1991, p. 147)

<sup>3</sup> « Autobiographie et journal intime constituent bien deux massifs nettement délimitables dans l'océan des écritures du moi. Le reste demeure à l'état de no man's land, où les investigateurs éventuels hésitent à s'aventurer. » (Gusford, 1991, p. 146)

## La polémique

La critique constate que le pacte autobiographique ne convient pas à tous les genres d'écriture de soi. Pour plusieurs, la proposition de Lejeune occulte la part fictionnelle de toute écriture autobiographique (Doubrovsky, Lecarme et Lejeune, 1993, p. 40). Pour sa part Serge Doubrovsky qualifie son roman, *Fils*, d'autofiction (1977). Ce nouveau concept remplit la *case aveugle* (Pavis, 1996) du pacte autobiographique de Lejeune. L'autofiction est « née à la fois des acquis de la psychanalyse, qui a fait tomber les barrières entre l'autobiographie et la fiction, et d'une conception de la littérature comme inévitable fiction. » écrit Doubrovsky (Doubrovsky, Lecarme et Lejeune, 1993, p. 133). En dépit de cette mise au point, une polémique anime toujours les milieux de la critique. Pour celle-ci, la définition de l'autofiction ne parvient pas à englober tout ce qu'ignore l'autobiographie.

Vincent Colonna modifie la perspective communément admise sur l'autofiction. Il définit « l'œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle. » (1993, p. 8). *L'autofabulation de soi*, selon Colonna, dit la manière dont l'auteur « réinvente son vécu pour lui donner l'allure d'un récit biographique, avec toutefois une pertinence drolatique, une verve tournoyante et une dérision qui manquent à beaucoup d'autres engagés dans une pareille entreprise de représentation de soi. » (2004, p. 43) Pour sa part, l'écrivain Michel Leiris définit le genre par la négative : « [u]n livre qui ne serait ni journal intime, ni œuvre en forme, ni récit autobiographique ni œuvre d'imagination, ni prose, ni poésie, mais tout cela à la fois. Livre [...] délibérément établi comme œuvre éventuellement posthume et perpétuel *work in progress*. » (1993, p. 13)

Dans la suite de ces clarifications sémantiques, la critique tente de préciser la nature du genre. *L'autofiction spéculaire* définirait une « posture réfléchissante où l'écrivain s'immisce dans sa fiction pour proposer un mode de lecture ou pour intégrer sa capacité créatrice à son œuvre. » (Doubrovsky, Lecarme et Lejeune, 1993, p. 55), alors que l'*autoportrait dialogué* décrirait davantage une littérature ressemblant à celle du procès de *Rousseau contre Jean-Jacques*. Par ailleurs, le concept de *biotexte* définit pour certains une écriture sous-tendue par le matériau intime de l'auteur en choisissant les éléments « qui obéissent à certaines règles du

texte en fabrique.» (Dobrovsky, Lecarme et Lejeune, 1993, p. 42) Au delà de ces divergences terminologiques, une problématique commune se précise. Toutes ces pratiques participent de la construction et de la structuration de l'identité par la littérature.

## 2. Dramaturgie de l'intériorité

La notion de théâtre autobiographique élaborée par Patrice Pavis (1996) s'inspire directement du concept du pacte autobiographique de Lejeune. Là où celui-ci trouvait à se préciser par l'autofiction, il nous est apparu que la notion de la *dramaturgie de l'intériorité* empruntée à Sarrazac permettait de clarifier les enjeux de l'écriture biographique au théâtre. La *dramaturgie de l'intériorité* permet de penser le drame par la fusion des genres. L'écriture au *je* n'exclurait pas l'adaptation dramatique du matériau biographique<sup>4</sup>. Selon nous, le texte dramatique aspire à concrétiser un lieu insaisissable, celui de la révélation intime. L'invention d'un nouveau *moi* à la jonction du réel et de l'imaginaire passe par un coup d'œil rétrospectif sur soi ou sur l'autre. En résulte une écriture sur fond analytique, déguisée de métaphores et de trompe-l'œil<sup>5</sup>.

Utilisée comme mécanisme de protection, l'autothéorisation à laquelle se soumet l'auteur constitue l'acte fondateur de la *mise en fiction du moi* (Sarrazac) : « Être un être fictif [...] utilisant sa vie comme matériau, pour l'écriture, permet à l'analyse d'être au centre d'une opération d'auto-interprétation et d'autothéorisation. » (Robin, 1997, p. 130) Le texte devient alors l'espace d'une vie inventée où la disposition même des mots sur la page suggère un rythme de lecture, le souffle de l'auteur. Des coupures sont pratiquées, des dates oubliées, des espaces choisis et certains passages privilégiés sont davantage détaillés.

---

<sup>4</sup> Nous rejetons une terminologie impliquant une « auto- » écriture. La dramaturgie de l'intériorité peut mettre en scène une œuvre écrite à partir d'un médium biographique qui peut appartenir, ou non, à l'auteur. Nous adoptons cette position dans le mémoire-crédation.

<sup>5</sup> Notre expérience d'écriture se rapproche de celle de Michel Vinaver qui, avec *King*, pratique une poétisation du récit qui le fait échapper à un théâtre documentaire. « King C. Gillette, inventeur de la lame de rasoir jetable, est figuré par trois instances narratives, King jeune, King mûr et King âgé, qui, tantôt successivement, tantôt en chœur, livrent des fragments récités d'une vie tortueuse et contradictoire. » (Sarrazac *et al.*, 2005, p. 178)

« Fondamentalement épique, mais aussi fortement lié à la subjectivisation moderne du drame puisque le réel y est filtré par l'intériorité du personnage, le récit de vie, écrit Sarrazac, vise à rendre compte d'un parcours global, réorganisé par la parole dans le but de lui donner un sens. » (Sarrazac *et al.*, 2005, p. 177)

Le théâtre de l'intériorité prolonge l'idée de l'*Intima Theatern* conçu par Strindberg. Le mariage de l'autobiographie et de la fiction révèle, nous dit Sarrazac, « une sorte de mal du siècle tout de velléité et de soif d'aventures. » (1995, p. 34) Strindberg rêvait d'un théâtre catalyseur d'un sentiment vécu par tous : sa représentation deviendrait un moment rassembleur qui consolerait les gens d'un *mal collectif*, le miroir de l'expression humaine où le spectateur projetterait sa propre souffrance sur la scène et y *reconnaîtrait celle du Monde* (Sarrazac, 1995). Strindberg installe ainsi une communication entre l'individuel et le social. Il est le premier à imposer une dramaturgie subjective en se plaçant au centre de son œuvre, parmi des personnages qui endossent les fragments de la personnalité de l'auteur sur le mode de la multiplication et de la projection. Ce théâtre à la première personne forme le canevas sur lequel l'auteur trace son autoportrait. Sarrazac décrit le projet de Strindberg : « [II] invente au théâtre le point de vue intérieur : dispositif dramaturgique qui confère l'ubiquité à l'auteur et à son personnage autobiographique, qui leur permet d'être simultanément dehors et dedans. » (1995, p. 78)

Guidés par Sarrazac, nous posons la question de l'expressivité de l'*intimité subjective* dans un projet d'adaptation dramaturgique inspiré par un journal intime, celui de l'auteur polonais Witold Gombrowicz. Dans trois laboratoires, nous développons une écriture qui s'approprie une part du *je* multiple caractérisant la littérature du *moi*. Chacun d'eux affirme la présence d'un personnage-auteur au nom similaire ou présentant des caractéristiques<sup>6</sup> recoupant celles de Gombrowicz. *MOI, MON DOUBLE* et *L'AUTRE(-MOI)* met en scène un écrivain suspendu entre deux langues, deux pays, deux noms. Bien que les trois textes ne

---

<sup>6</sup> Cette idée guide les choix des pièces de théâtre du mémoire d'accompagnement. Marcel Pomerlo se donne plusieurs noms qui découlent du sien (*Marcel-Pomme-dans l'eau, l'enfant M.P., le petit M.P., l'ange blond*, etc.) Claude du *Vrai monde?*, aspire à devenir un auteur publié, a le même âge qu'avait Tremblay lors de la rédaction de cette pièce, et Mouawad fait de son protagoniste, Willem, l'auteur d'un ouvrage qui met en abyme ses propres obsessions.

visent pas une vérité biographique, ils ont permis d'explorer les frontières entre la réalité autobiographique et sa fictivité vécue.

Dans le volet analytique de ce mémoire, ces questions sont reprises dans l'étude de trois textes d'auteurs québécois appartenant à une dramaturgie du moi. Ceux-ci s'arriment à la fois avec les théories de Doubrovsky sur la part fictive de l'autobiographie et la vocation introspective du drame strindbergien.

### 3. *MOI, MON DOUBLE* et *L'AUTRE(-MOI)*

Le *Journal* de Gombrowicz

À la fois outils de travail et carnets de voyage, le *Journal tome 1 (1953-1958)* et le *Journal tome 2 (1959-1969)* couvrent l'exil de Witold Gombrowicz. Rédigés sur une base quotidienne en vue d'une publication, les textes prennent tantôt la forme d'articles critiques, tantôt d'essais. L'auteur les organise chronologiquement sous des chapitres-années, majoritairement coiffés d'un jour de la semaine, parfois numérotés<sup>7</sup>. Nous nous sommes d'abord penchée sur l'intention véhiculée par le contenu du *Journal* afin de jouer à être Gombrowicz. Bien que la rédaction épisodique et récitative adhère à l'écriture diaristique, nous en questionnons la transparence et la part d'aveux propre au style intime<sup>8</sup>.

Notre principal intérêt dans cette œuvre est issu du caractère complexe de la personnalité même de Witold Gombrowicz. La lecture du *Journal* ouvre sur un univers où l'émotion rivalise avec la raison. Gombrowicz était soucieux de se dissocier de la masse et revendiquait farouchement son individualité. Sarrazac a su épingler le paradoxe gombrowiczien dans cette formule : « Dans un singulier mélange d'incompréhension et

---

<sup>7</sup> À partir de 1965, Gombrowicz cesse de noter les jours de la semaine de même que les dates. Il n'y a qu'en 1968, l'année précédant la mort de l'auteur, qu'il introduit les entrées avec des dates complètes.

<sup>8</sup> Le style communément associé au journal intime peut tendre vers un certain lyrisme qui ne saurait caractériser le propos philosophique et le style analytique (scientifique) employés par l'auteur polonais.

d'hyperlucidité sur lui-même [...] » (1989, p. 72), l'auteur polonais se divise en deux pôles. Lorsqu'il s'emporte puis s'abandonne à la création, Gombrowicz cherche à freiner ses propres envolées puis se corrige. À mi-chemin entre le contrôle de sa personnalité et la recherche identitaire qu'il voudrait authentique, il s'enlise dans le paradoxe. Il se veut indépendant de la Pologne, conscient et souverain, alors qu'il cherche à redorer le blason de la patrie humiliée, à lui trouver une nouvelle fierté à la mesure de statut minoritaire : « [La] faiblesse du Polonais d'aujourd'hui, c'est d'être univoque et unilatéral, aussi tout notre effort devrait-il tendre à l'enrichir d'un second pôle, à le compléter par un autre Polonais – distinct et diamétralement opposé. » (Gombrowicz, 1995a, t. 1, p. 241) L'auteur s'acharne à rappeler à la Pologne qu'elle ne peut se fondre dans le reste de l'Europe, que sa beauté et sa richesse lui viennent de sa différence. Il applique le même raisonnement à son propre cheminement identitaire. Tant bien que mal, il tente de se dissocier de sa mère-patrie. Cette hyperlucidité s'appuie sur un sentiment d'impuissance. Nous y voyons l'appel urgent de l'adaptation théâtrale : « Sur cette faiblesse de l'âme s'établit la puissance ambiguë d'un auteur dramatique. » (Sarrazac, 1989, p. 56) Ce rapport confus entre l'amour et la haine de la Pologne provoque souvent un dédoublement psychique.

Moi et ma forêt. Moi et ma jungle, mon essaim, ma fourmilière qui se multiplie, pullule, comble tout. Coup d'œil en bas. Cet essaim, la fourmilière qui se multiplie, pullule, remplit tout. Je ne les vois pas, mais je sais qu'ils sont là. Sosies, multipliés par milliers. Moi, volant tout seul, et en bas, au-dessous, par dizaines et centaines de milliers, mes images répétées, reprises, mes « comme moi » qui vont pullulant, s'essaïmant, s'imbriquant les uns dans les autres, se combinant dans leur grouillement mille fois multiplié je sais je connais je ne veux plus je ne sais plus moi eux moi. Moi emballé, emporté dans le vol de cette multiplication. Multipensées. Multi-existence. (Gombrowicz, 1995b, t. 2, p. 452)

Le sort de Gombrowicz le lie éternellement à sa patrie et sa recherche identitaire est soudée à ce projet qu'il entreprend ; en sauvant la Pologne, il croit pouvoir sauver le Polonais honteux qu'il n'arrive pas à analyser froidement. Le *Journal* contient ainsi une multitude de Gombrowicz comme autant de diffractions d'un même *moi* qui tentent de comprendre tous les autres. La transposition d'un tel texte dans une forme théâtrale nous a semblé un moyen efficace pour incarner ces voix multiples. Sarrazac définit cette pratique comme le fantasme d'absorber l'autre dans le miroir de son ego : « [revanche] d'un enfant blessé qui n'en finit

jamais d'essayer de se rassurer et de colmater son vide affectif en interrogeant compulsivement tous ceux qui sont à sa portée [...] » (1995, p. 56)

### Les laboratoires

L'écriture compartimentée du *Journal* de Gombrowicz a inspiré le volet création de ce mémoire. Celui-ci comporte trois laboratoires dont les enjeux se recourent. Bâties autour de l'inassouvissement identitaire vécu par Gombrowicz, chacune d'eux met en scène sa lutte intérieure : la redéfinition du *moi* par l'indépendance *versus* l'improbable mise à distance de sa patrie. Chien errant courant après sa queue, Gombrowicz s'étourdit dans sa quête. Chacun des laboratoires s'autosuffit à la manière des textes contenus dans son *Journal*. Ils mettent en jeu la question de la dramaturgie de l'intériorité à partir de matériaux biographiques, intimes et fictifs, d'un seul auteur. Nous introduisons notre objet d'adaptation par une mise en contexte biographique, résultant de la recherche documentaire au moyen de laquelle nous scellons un pacte avec le lecteur, et pour chaque laboratoire, nous retraçons le parcours qui nous a mené à l'écriture.

Notre matériau documentaire à la base des laboratoires regroupe les écrits intimes, les entretiens et les mémoires de Gombrowicz, de même que le *Journal*, quelques romans et une pièce de théâtre<sup>9</sup>. De cet ensemble se dégage l'impression d'une entreprise « totalitaire » motivée par une personnalité schizophrénique, celle-là même que nous tentons de mettre en relief dans les textes de la création. Plutôt que de procéder à l'écriture d'une pièce de théâtre, nous cherchons à assurer l'unicité de chaque laboratoire comme autant de compartiments d'un *moi* diffracté, telle la cellule étudiée sous un microscope. Le contenu propose du même coup trois esquisses d'un même *autoportrait* fictif. Le travail d'adaptation passe par la fragmentation du sujet qui traduit les *jeux avec l'identité* auxquels Gombrowicz se livre dans l'ensemble de son œuvre.

---

<sup>9</sup> Exclusivement les œuvres *Le mariage* (théâtre), *La pornographie*, *Ferdydurke* et *Trans-Atlantique*, les seules que l'auteur mentionne dans son *Journal*.



En parallèle de ces métamorphoses du moi gombrowiczien, nous portons un regard critique sur cette expérience d'écriture. « La fiction, plus exactement l'autofiction, et le travail théorique sont dans une parfaite continuité, voire en parfaite circularité. Les mêmes thèmes les mêmes obsessions y sont à l'œuvre. » (Robin, 1997, p. 141) L'écriture de l'intériorité engendre, en effet, un nouveau *je*. Notre travail d'adaptation rend hommage à son sujet : « Je est un autre » (Rimbaud), l'héritier de Gombrowicz en quête du vrai moi(-monde).

### Le jeu avec l'identité comme charpente de la création

L'écriture d'une vie, qu'elle soit autobiographique ou biographique, contient les germes d'une existence revue et corrigée dès sa première élaboration littéraire. L'auteur met en relief certains événements alors qu'il en élide d'autres. Il en est de même pour les auteurs successifs qui refont, tour à tour, le chemin d'une vie<sup>10</sup>. Entre les écritures d'un même sujet, les risques d'erreurs sont nombreux et les interprétations infinies. Cet espace ouvert à l'analyse trouve sa place à même notre création. Notre adaptation se construit autour de la littérature autobiographique et autofictionnelle de l'auteur et si, « [l'homme] est l'œuvre » (Dubel et Rabau, 2001, p. 18), la fiction composée par le biographe-dramaturge que nous sommes, s'appuie directement sur l'œuvre. Dans ce trajet qui mène du matériau intime, prosaïque, à une adaptation fictionnelle destinée à la scène, nous tenons les fils d'un jeu identitaire pivotant autour de la personnalité littéraire d'un individu. Là s'érigent les fondations pluridimensionnelles de nos laboratoires. C'est en procédant à *l'essayage de divers moi fictionnels* que la quête identitaire prend forme. Dans son *Dictionnaire*, Pavis énumère les manifestations de l'autobiographie au théâtre : *le récit de vie*, *la confession impudique* et *le jeu avec l'identité*. Cette dernière est recensée par Pavis comme étant la plus complexe des manifestations. Dans notre cas, *le jeu avec l'identité* se fait à plusieurs niveaux. Plongée dans le vécu de Gombrowicz, nous en ressortons enveloppée d'un *moi* multiple qui pave la voie au travail de déconstruction-reconstruction littéraire de l'adaptation. Si chaque texte a deux

---

<sup>10</sup> Selon Sarrazac (1996), toute écriture d'une vie passe par une transformation subjective, même la sienne.

auteurs, comme le rappelle Lejeune, c'est son énonciation qui cache des *instances multiples*. Vivant à même les laboratoires, un nouveau *je*, emprunté et multiplié, prend place : encore ici, « Je est un autre ».

#### La trame narrative des laboratoires

Le personnage Gombrowicz campe le même rôle dans les trois laboratoires ; il est celui qui a déjà vécu. À chaque fois, il revient aux côtés d'un de ses *moi* antérieurs. Dans le premier laboratoire, *MOI*, il entre en contact avec Ferdurke<sup>11</sup>, alors que le second laboratoire, *MON DOUBLE*, l'entraîne dans une cohabitation avec Witoldo, exilé en Argentine depuis plusieurs années. Quant au dernier laboratoire, *L'AUTRE(-MOI)*, l'écrivain polonais y confronte sa propre pensée, incarnée par tous les hommes et toutes les femmes qu'il a rencontrés dans sa vie. Envoyé pour avertir son alter-ego des erreurs qu'il s'apprête à commettre, Gombrowicz finit par se replier sur ses besoins primaires et sur son sentiment d'accomplissement. Toutefois, il semble que sa mission ne soit pas toujours claire et qu'il s'embrouille dans sa tâche. Les laboratoires mettent en scène l'échec du personnage qui est condamné à revivre les mêmes erreurs. Son parcours le mène, par *intrasubjectivité* dialoguée (où les diverses facettes de l'autoanalyse de soi sont campées par les personnages Sarrazac, 1989)) à s'interroger à propos du jeu avec l'identité dans le but ultime de combiner ses entités sexuelle, psychologique et sociale, de telle sorte que le « moi de l'individu contemporain, en se désintégrant, [soit] à nouveau mis en tension avec l'univers qui l'entoure. » (Sarrazac, 1995, p. 154)

#### 4. Le principe de diffraction

Le mémoire d'accompagnement poursuit la réflexion sur la fragmentation du *moi* dans l'entreprise biographique. Les textes à l'étude reprennent à leur manière des procédés

---

<sup>11</sup> Personnage-titre de son roman du même nom (1983).

observés chez Gombrowicz et réactualisés dans nos laboratoires. Le fantasme de la quête de soi, celui de la maîtrise identitaire et de l'autosuffisance deviennent les moteurs de la création. Les liens biographiques, leur nature et leur visibilité varient selon le dramaturge.

Le mémoire d'accompagnement aborde trois textes de la dramaturgie du *moi* dans lesquels les parcelles diffractées de l'auteur sont visibles. *Rêves* (Mouawad), *Le vrai monde ?* (Tremblay) et *L'Inoublié* (Pomerlo) mettent en scène ce protagoniste-auteur, un gage du pacte défini par Lejeune. La distribution inclut des *visiteurs du moi*, ces démultiplications de l'auteur qui agissent à la fois comme faire-valoir et bouc-émissaire. La pensée de l'auteur voyage dans l'espoir de conquérir l'autre en s'étudiant dans son regard. Inévitablement, la recherche d'une dramaturgie de l'intériorité passe par le moi souverain de l'auteur. L'auto-engendrement de soi opère selon différentes modalités. Wajdi Mouawad allie onirisme et autoanalyse de son moi-créditeur ; Michel Tremblay fabrique un double du *Vrai monde ?* à son protagoniste sur un mode dramatique ; Marcel Pomerlo narre ses souvenirs et fait revivre les morts. Puisque l'adaptation théâtrale témoigne du sens de la quête identitaire de chaque auteur, nous soumettons la fable de chaque texte à l'étude de l'expansion du moi-obsessionnel de l'auteur portée par le protagoniste et ses personnages. Par la suite, nous jetons un bref regard sur la représentation de l'espace-temps, le mode d'énonciation choisi par les auteurs ainsi que sur le statut qu'ils attribuent aux lecteurs.

### *Rêves*

Dans *Rêves*, Mouawad expose son mode de création dans un texte dramatique qui rappelle l'esprit strindbergien. Le titre en lui-même lance le lecteur à la fois sur la piste du rêve et sur celle de la *fictivité vécue* : ces rêves font-ils figure de souhait ? De fantasmes ? Du point de vue du lecteur, Mouawad distribue les fragments de son moi-créditeur. Le

protagoniste, Willem<sup>12</sup>, se retrouve dans la chambre louée d'un hôtel vide en attente de l'inspiration : il cherche le rythme, l'histoire, les personnages et les enjeux du roman qu'il essaie d'écrire. À la manière de poupées russes, l'auteur fait subir inlassablement la même déconstruction identitaire et physique à Soulaymâân « [...] l'homme qui marche vers la mer. » (Mouawad, 2002, p. 27) Cette phrase-métronome de l'œuvre force le protagoniste-écrivain à trouver la raison de son insistance. Willem est obligé de la fouiller de fond en comble pour en relever les moindres détails qui lui permettraient de nommer son personnage itinérant. D'autres personnages diffractés, hommes et femmes, circulent, déambulant vers la mer. Mouawad annonce, dès le début du récit et à l'insu du lecteur, la part autofictionnelle de ses *Rêves*. Le texte ouvre sur l'image *la femme emmurée*<sup>13</sup>, symbole de la mémoire, qui prend la parole. Située entre l'imagination et la réalité, sa voix est d'abord ignorée par tous les autres personnages. Lorsqu'elle sort d'entre les cloisons à la toute fin de la pièce, elle s'impose alors, plus forte, plus vraie. Wajdi Mouawad présente ainsi la mise en scène et la mise en voix de son processus créateur. Le mélange du symbolisme et du vraisemblable autofictionnel crée ses véritables *Rêves*.

### *Le vrai monde?*

La part autobiographique reconnue de l'œuvre de Michel Tremblay en fait un incontournable du théâtre autofictionnel. Nous avons sélectionné *Le vrai monde?* dans son vaste répertoire précisément parce qu'il met en scène la diffraction à travers les tourments d'un jeune romancier. Tremblay donne corps à la famille fantasmée par Claude, le protagoniste-auteur de la pièce, sans dédoubler celui-ci. Madeleine I, Alex I et Mariette I côtoient, à leur insu, Madeleine II, Alex II et Mariette II issus de l'imagination romanesque de Claude. Scindées en deux parties distinctes, les familles s'affrontent, se disputent la vérité. Le combat offert au lecteur oppose les discours de Claude à ceux des membres de sa vraie

---

<sup>12</sup> Il n'est pas rare que Mouawad reprenne la première lettre de son prénom afin de nommer ses protagonistes : Willy (*Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*), Wilfrid (*Littoral*), Willem (*Rêves*). (L'Hérault, 2004a, p. 98)

<sup>13</sup> Nom du personnage de la ballerine dont le souvenir appartient à l'Hôtelière.

famille. Les protagonistes jouent leur *vrai monde* à coups d'altérations, de révélations, d'exagérations et de déceptions. Si la quête identitaire porte la dramaturgie de l'intériorité, Tremblay joue à un jeu de cache-cache avec elle. Chez Tremblay, il ne s'agit pas de construire un point de vue sur soi, mais de confondre délibérément le lecteur quant à la part de révélation et de la fiction dans son œuvre. En s'attribuant les deux vies de Claude par extension, Tremblay se sert de la *fictivité vécue* dans une pièce sur les dangers de l'écriture intime d'un matériau qui appartient à un proche. À travers deux mises en scène d'un moi diffracté, inventé, (bafoué?) Tremblay procède à un sabotage de toutes les preuves : le manuscrit autofictionnel de Claude est brûlé par son père. La part biographique dans l'œuvre de l'auteur des *Belles-Sœurs*, n'a jamais vraiment fait de doute, mais, seul à détenir la vérité sur son *Vrai monde?*, Tremblay se joue du *pacte autobiographique* en brouillant les pistes<sup>14</sup>.

#### *L'Inoublié ou Marcel-Pomme-dans-l'eau : un récit fleuve*

L'approche narrative de Marcel Pomerlo est mise au service d'un récit initiatique où le souvenir est raconté dans un langage tantôt poétique, tantôt prosaïque. Seul, Pomerlo transporte le lecteur à travers les étapes de sa vie. Le titre de sa pièce instaure d'emblée un jeu avec l'identité, un parcours coulant qui insiste sur le contenu autobiographique de ce qui est mis en scène. Les jeux nominaux, *L'enfant M.P.*, *l'enfant bleu du White*, *l'enfant-pareil*, *M.P.*, *Pomme-dans-l'eau*, tout au long du texte, situent le lecteur dans l'évolution identitaire du protagoniste. L'auteur se dissocie de ce qu'il n'est plus ou ne veut plus être. La vérité de l'autofiction passe ici par de vives images peintes par le pinceau des souvenirs. Nous pourrions parler d'un théâtre intime, adapté de « l'intérieur de l'intérieur » (Strindberg), rédigé et (ré)incarné par l'auteur. Le témoignage de Pomerlo ne se perd pas dans l'autoreprésentation biographique. Marcel Pomerlo dira lui-même qu'en jouant son propre

---

<sup>14</sup> La critique québécoise s'est penchée maintes fois sur la question autobiographique dans le monde de Tremblay. Le discours de Tremblay reste vague sur la part d'authenticité dans son œuvre : « Je dis toujours que dans mes œuvres, les situations sont vraies, mais les dialogues inventés. J'aime partir de la vie, pour ensuite m'éloigner le plus possible du naturalisme. » (2001, p. 168).

rôle, il nous « demande de l'accompagner dans son processus d'acceptation.<sup>15</sup> » La part de révélations livrée par l'œuvre de Marcel Pomerlo lui confère sa dimension intime.

---

<sup>15</sup> Ces propos sont repris de l'entrevue qu'il nous a accordée en novembre 2005.

## CHAPITRE I

### LE JOURNAL DE WITOLD GOMBROWICZ

#### 1.1 Lire le journal : un pacte

Alors, évitez, voulez-vous, de demander à un Journal intime de ne satisfaire qu'à votre seul contentement, et cela en ressemblant à un vulgaire roman, voire à un feuilleton. [...] Car je fourre dans ce sac mille choses disparates, un certain monde auquel vous ne pourrez vous accoutumer que dans la mesure où il saura vous dominer; en attendant, bien des pages de ce *Journal* vous paraîtront franchement inutiles, plus encore, vous serez étonnés que ce genre de choses puisse s'imprimer. (Gombrowicz, 1995a, t. 1, p. 324)

Les textes<sup>16</sup> composant le *Journal* tiennent lieu d'exutoires quotidiens à l'exil forcé par la Seconde Guerre mondiale. Witold Gombrowicz, auteur aux champs d'intérêts multiples, y expose une lecture de la société sous une plume opiniâtre (axée principalement sur la lourde tâche de la redéfinition identitaire polonaise). À son arrivée en Argentine, Gombrowicz ignorait qu'il allait y demeurer plus de trente ans et ne jamais remettre les pieds en Pologne. L'auteur est prisonnier de l'isolement provoqué par son statut d'exilé. Il crée son chantier de *self-construction*<sup>17</sup> littéraire dans lequel il manipule les composantes d'une vie qui lui a échappé. Ses multiples *moi* resurgissent comme autant de phénix modifiés par l'autoreconstruction dans un *Journal* qui illustre la tourmente et la pression vécues face à la question de l'identité nationale. La quête de l'auteur polonais, doublée de l'impossibilité

---

<sup>16</sup> Chaque texte a été préalablement publié de façon hebdomadaire dans la revue culturelle polonaise *Kultura*.

<sup>17</sup> Terme utilisé par Gombrowicz pour décrire le procédé selon lequel il communiquait avec un personnage/lui : il s'improvisait critique sévère et intraitable de son propre travail.

d'une communication authentique avec l'autre, se fait par l'écriture. Il s'adresse aux lecteurs directement au moyen d'un récit qui combine à la fois réflexions philosophiques et anecdotes personnelles<sup>18</sup>. Selon Joucaviel, le *Journal* permet un discours fluide et ininterrompu avec l'autre : « À la réalité extérieure ressentie comme étrangère, il superpose une néo-réalité subjective qui est celle de son œuvre. » (Joucaviel, 2004, p. 116) Gombrowicz façonne sa réalité en se justifiant constamment : il est inégal, il est, pour reprendre les propos du narrateur de son *Mariage*, « [...] homme trouble, inachevé, informulé, obscur et embrouillé. » (1996, p. 222)

Gombrowicz réalise son ambition personnelle dans ce texte reconnu comme étant le plus important de son œuvre. Animé par l'autosuffisance, il aspire à une identité libérée de son association à la patrie. Les pages de son journal sont parsemées d'idées révolutionnaires, d'impressions et de critiques (l'auteur retranscrit certains échanges épistolaires concernant ses œuvres<sup>19</sup>). Maître de la controverse, excellent contradicteur, Gombrowicz explose et disserte, tantôt afin de dissiper des malentendus, tantôt afin d'en créer<sup>20</sup>.

## 1.2 Quête nationale, identité sexuelle

Le thème de l'identité compose à maints égards le cœur de l'œuvre gombrowiczienne. La tentative d'une démultiplication de soi consciente est double ; d'une part, l'auteur cherche à contrôler sa destinée, d'autre part, il tente de redéfinir l'identité polonaise, ce qu'il fait avec une attitude anarchique et rebelle proche de celle de l'adolescent contrarié :

---

<sup>18</sup> « Elle se laissera enivrer par le lyrisme malpropre d'un poète pompier, charmer par l'emphase à bon marché d'un imbécile, séduire par le chic frelaté d'un bellâtre ; la femme ne sait pas démasquer, trompeuse elle-même, elle se laisse tromper. » (1995a, t. 1, p. 257) « *Mercredi*. Je me promenais dans l'allée bordée d'eucalyptus, quand tout à coup surgit de derrière un arbre une vache. » (1995a, t. 1, p. 516)

<sup>19</sup> Voir Appendice A (pages 150 et 151 du *Journal*).

<sup>20</sup> Dans le second tome, Gombrowicz fait une diatribe sur le rapport de l'homme dans et pour l'art : « Tant qu'il existera des hommes supérieurs et inférieurs, l'homme supérieur s'exprimant par l'art saura attirer... et rien ne pourra l'affaiblir. » (1995b, t. 2, p. 163), des propos qui ont soulevé passions et reproches.



Tous, ils cherchaient fébrilement une Forme afin de ne pas fondre comme du sucre... et moi, peut-être que je n'aurais rien eu contre, si seulement ils avaient eu le courage de leurs décisions, s'ils ne s'étaient pas menti ainsi à eux-mêmes!

Tout cela n'était en somme qu'une manière naïve de se mentir. Et j'ai fini par rompre toute relation en Pologne avec les gens, avec leurs œuvres. (Gombrowicz, 1995a, t. 1, p. 359)

Le système de comparaisons qu'il établit entre les cultures européenne et argentine, en regard de la culture polonaise, traduit l'importance d'accéder à une individualité singulière dans un monde sous le joug du Nombre<sup>21</sup>. Il souhaite un système qui permettrait à chacun de connaître sa position exacte au sein de la société. En essayant d'organiser, à grande échelle, la place des hommes parmi les hommes, Gombrowicz procède à une présélection voire à une catégorisation de ceux qui valent son attention. L'auteur nie ses origines polonaises qui le restreignent et le diminuent dans l'œil public et s'efforce de se détacher de son pays d'origine. Ce rapport est reconduit à la gent féminine qu'il considère aussi faible et lâche. Cette double exaspération paraît dans la littérature de l'auteur par l'association, dès le début de l'écriture et bien avant l'exil, de la femme et de la Pologne. Dans le *Journal*, alors que son attirance pour la gent masculine est sous-entendue, la figure de la femme est complètement souillée. Les questions sur les préférences sexuelles de Gombrowicz et sur l'appartenance nationale fusionnent, souvent de façon métaphorique, dans sa littérature.

### 1.3 Insularisation

Il est possible que ma littérature soit plus extrémiste et plus folle que moi-même ; cela est même certain. Je ne vois pas là l'effet d'un manque de contrôle. J'ai voulu plutôt pousser jusqu'à leurs conséquences extrêmes, certains envoûtements qui – dans mes livres – prennent des proportions gigantesques, tout en demeurant en moi ce qu'ils sont

---

<sup>21</sup> Pour l'auteur polonais, le Nombre est relié à la Forme, une notion se référant au comportement adopté par la masse sociale, ou, une idéologie de groupe près de la démocratie où la majorité l'emporte et à laquelle Gombrowicz se soustrait. « [...] tous mes ouvrages veulent être dans un certain sens [...] une révision de l'attitude de l'homme moderne envers la forme, une forme qui n'émane pas directement de lui, mais qui naît « entre » les hommes. » (1995a, t. 1, p. 45)

en réalité : une très légère déviation de l'imagination, à peine une sorte d'infime inclinaison. (Gombrowicz, 1995a, t. 1, p. 262)

L'objectif ultime de l'auteur consiste à conquérir chaque parcelle de son être pour les mettre à contribution dans son projet utopique d'autocréation. L'analyste remarque que, par l'accomplissement de petites choses, l'individu chez Gombrowicz regagne ponctuellement le contrôle de sa vie. Occuper ses espaces individuels donnerait, à chaque homme, l'omnipotence. Poussant ce principe à l'extrême, l'auteur procède à la critique de ses propres textes, annihilant leur pouvoir sur lui. Dans le passage suivant, il rend compte de sa découverte : « Voilà ce qu'il me fallait : devenir mon propre critique, mon glossateur, mon juge, mon metteur en scène, ôter à d'autres cerveaux le pouvoir de prononcer des verdicts... C'en était fait de ma dépendance! » (1995b, t. 2, p. 113) Le texte critique que Gombrowicz rédige sur son œuvre suit directement sa résolution :

*Mardi.*

*Gombrowicz estimait que des circonstances exceptionnellement hostiles le forçaient à cette mise en scène de son drame personnel dans son Journal (encore qu'on puisse la justifier par l'esprit même de son œuvre où apparaît si souvent l'idée de mise en scène, le personnage du metteur en scène). Personne donc ne devrait le lui reprocher. (1995b, t. 2, p. 113)*

Ce type de discours autofictionnel, à deux voix, est typique dans le *Journal*, la formule y est reprise plusieurs fois. Witold Gombrowicz se veut protagoniste et enjeu de toute son œuvre. Pour ce faire, il opère un processus qui lui permet d'anticiper la critique. Il interroge tout ce qui est écrit dans son journal au moyen d'un moi-analytique qui reprend la question du sens de l'existence en l'explorant sous différents angles. En adoptant ce point de vue extérieur, il se crée, dans le texte, une autre personnalité qui a sa propre voix repérable, dans le *Journal*, aux passages en italique : « *Dans Ferdydurke [...] il se délecte déjà d'une idée délicieusement interdite, celle que l'homme peut être formé par l'homme... plus jeune. [...] Dans le Mariage, il exploite à fond cette générosité spécifique qui incite le jeune à se donner... à se tuer pour l'adulte.* » (1995a, t. 1, p. 651) Une sorte de dialogue interne est ainsi créé, qui a lieu avant l'écriture. À ce dialogue s'ajoutera par ailleurs, toujours dans le corps même du *Journal*, une conversation permanente avec la véritable critique dont on peut lire de longs extraits retranscrits par Gombrowicz lui-même, de même que certaines lettres de

lecteurs (polonais, canadiens, argentins). Le *Journal* est ainsi truffé d'articles que l'auteur polonais intériorise. Un trilogue a lieu entre l'auteur Gombrowicz, son moi analytique et le texte de la critique.

#### 1.4 Se diviser pour régner

Le texte, lu comme un long cri de détresse, permet de toucher la solitude vécue par Gombrowicz. L'auteur se cherche dans la noirceur de l'exil, s'affirme comme indépendant et au-dessus de l'appartenance à la patrie, perceptible dans le *Journal* par l'utilisation d'un *moi* surabondant et démultiplié. Witold Gombrowicz-auteur dénonce le peuple polonais enfermé dans la Forme, alors qu'il revendique pour lui-même, mais aussi pour ce peuple aveuglé, une conscience de soi qui passe par la démolition de soi. L'auteur est irrité de voir ses compatriotes se soumettre à l'autorité de l'Europe : « Vous faut-il sempiternellement imiter l'Occident? » (Gombrowicz, 1995a, t. 1, p. 63) demande-t-il en invitant ses semblables à relever le défi auquel il est lui-même confronté. Il semble impossible pour Witold Gombrowicz de se dissocier d'un sujet : vu son abord analytique, il s'immisce dans la critique pour finir par se juger lui-même.

On peut déduire dans son *Journal* que Gombrowicz était un être asocial, irrespectueux qui s'est rarement laissé attendrir par l'humanité de son entourage. Retranché dans ses certitudes, il maintient les gens à distance et ferme la porte à celui qui engage la conversation. Qui plus est, il ne parvient pas à percevoir l'individu en dehors de son enveloppe sociale. Son *Journal* abrite quantité de « personnages » qui ne sont, à toutes fins utiles, que des multiples déclinaisons de sa personnalité. Gombrowicz se sert des autres comme un scientifique qui recourt à des êtres vivants dans son laboratoire pour mener des expériences sur lui-même. Il retire aux autres une individualité qui leur serait indépendante. Pour situer son lecteur dans l'action, l'auteur polonais conserve la première lettre de leur nom ou omet de l'annoncer.

*Jeudi.*

Assisté aujourd'hui chez N..., autour d'une tasse de thé, à la réunion de quelques écrivains argentins. X... nous a lu à l'improviste son récit : un jeune ouvrier et sa mère qui en Staline voyaient le Christ. (Gombrowicz, 1995a, t. 1, p. 251)

Pourtant, lorsqu'il s'agit de nommer ses compatriotes exilés, les théoriciens et les critiques, Gombrowicz utilise leur nom complet : Bruno Schulz (écrivain), Maria Kuncewicz (romancière), Josef Czapski (peintre et écrivain), Arthur Sandauer (critique et essayiste) etc. Les différences nominales, dans le *Journal*, entre le gens qu'il côtoie et le monde de la littérature ancrent le malaise de la communication réelle. L'auteur vit davantage dans l'écriture que parmi les êtres vivants.

### 1.5 Espace confiné et temps cyclique

La lecture du *Journal* de Gombrowicz offre une traversée des grands moments de l'histoire polonaise. Pourtant, la guerre 1939-1945 n'est presque jamais mentionnée alors qu'elle est à l'origine de l'exil de l'auteur. Cette guerre a brouillé les frontières topographiques d'un monde que l'auteur voulait déjà refaçonner par l'écriture. Gombrowicz tourne autour de l'Histoire en parlant de lui-même. Il utilise le temps présent pour recontextualiser et reconquérir son passé en s'appropriant puis en ramenant les événements à son échelle. La vie littéraire de Gombrowicz, celle qui est accessible au lecteur, est compartimentée chronologiquement dans son *Journal*. Les sections sont identifiées à l'aide de dates et de chapitres.

Tome I : 1953 (chapitres I à VI);  
 1954 (chapitres VII à XIII);  
 1955 (chapitres XIV à XVII);  
 1956 (chapitres XVIII à XXII);  
 1957 (chapitres XXIII et XXIV);  
 1958 (chapitres XXV à XXXII).

Tome II : 1959 (chapitres I à III);  
 1960 (chapitres IV à VIII);  
 1961 (chapitres IX à XI);  
 1962 (chapitres XII à XVI);

1963 *Journal Paris-Berlin* (chapitres XVII à XX);  
 1964 *Journal Paris-Berlin* (chapitres XXI à XXIV);  
 1965 (chapitre XXV);  
 1966 (chapitres XXVI à XXIX);  
 1967 (chapitre XXX);  
 1968  
 1969 (chapitre XXXI).

Le *Journal* couvre plusieurs décennies qui sont reliées par la thématique identitaire. La pensée de l'auteur suit un mode cyclique : il se questionne et se repositionne à travers le temps et au fil des pages de son *Journal*. Ses idées sur la polonité<sup>22</sup> sont parfois remises en cause à l'intérieur même d'un cycle (une année, un article, une page) ; la référence identitaire constitue la faille de l'autoanalyse gombrowiczienne ce qui expliquerait que son *Journal* ait l'apparence d'un essai<sup>23</sup> plus que celle d'un journal intime.

Dans la structure du *Journal*, deux sections importantes sont consacrées au voyage entre Paris et Berlin qui sert de transition entre deux moments de sa vie et à faire évoluer sa pensée sur sa condition d'exilé. Dans ces passages, les entrées remplissent les fonctions d'un journal de bord et d'échappatoire à l'ennui. L'activité littéraire par défaut amène Gombrowicz à écrire sur des sujets variés, philosophiques et anodins, mais aussi à déterrer son passé intime. Le journal Paris-Berlin fait ressurgir la question du retour en terre natale : « [...] or, ce Gombrowicz voguant vers les Amériques, je savais qu'il me fallait le rencontrer, moi, le Gombrowicz qui aujourd'hui quittais l'Amérique. » (1995b, t. 2, p. 322) Ces chapitres donnent à lire la plus longue séquence réflexive de l'auteur sur lui-même. Il y inscrit ses accomplissements, y formule interrogations et objectifs. Peu à peu, il dévoile au lecteur son rêve : celui d'être consacré le héros de la Pologne en l'exorcisant de l'emprise de l'Europe.

---

<sup>22</sup> Le *Journal* est une adresse à ce peuple qui n'ose parler par peur de se démarquer, plus qu'une prise de parole en son nom. Par l'écriture, Gombrowicz tente de redéfinir la connotation négative de la polonité et d'en faire une raison pour le Polonais de s'en enorgueillir.

<sup>23</sup> En littérature, un essai est une œuvre de réflexion débattant un sujet donné selon le point de vue de l'auteur qui crée son propre sens et le présente au lecteur. L'essai est un écrit à la fois près de l'ego et altruiste qui peut être à la fois très réaliste ou complètement utopique ou idéaliste (désir de communication).

Gombrowicz écrit peu entre 1965 et 1969, ce qui coïncide à la fois avec sa maladie respiratoire dégénérative et avec l'embauche de la québécoise Rita Labrosse comme secrétaire. Cette dernière entre à son service en 1964, et le couple se marie en 1968, six mois avant la mort de l'auteur. Le *Journal*, à leur année de mariage, contient quatre pages retirées du reste où chaque entrée est introduite par des dates complètes : 10. I. 68, 14.II.68, 21. II. 68, etc. Gombrowicz y dresse d'abord la liste de noms latins masculins, puis il y retranscrit ce qui a l'apparence d'une comptine délirante (« Rosa Rondeur Cab...<sup>24</sup> ») pour conclure cette section sur un court texte d'opinion. L'année suivante, en 1969, Gombrowicz ne revient pas sur cette irrégularité dans son *Journal* mais poursuit, comme si de rien était, avec une critique de l'œuvre d'un auteur. La maladie de Gombrowicz et la présence de Rita Labrosse ne sont mentionnées qu'une fois dans le texte, en 1967, corrélativement : « Nous avons hier, Rita et moi, franchi le seuil de l'année 1967. [...] Il ne m'arrive presque plus rien. Ma santé précaire m'a enfermé dans une sorte de cloître. » (1995b, t. 2, p. 543) Pourtant, l'enfermement paraît essentiel à l'écriture du *Journal*. Gombrowicz s'isole dans des lieux restreints pour rédiger : dans une chambre, à son bureau de Buenos Aires, dans une salle de bains, etc. Coincé entre les murs, les meubles et les portes closes, il écrit là où il pense pouvoir exercer un contrôle sur son monde imaginaire. Le monde extérieur et les grands espaces sont sources d'angoisse, écrit-il. Sa pensée ne peut s'y articuler de façon claire et définitive. Dans un passage du *Journal*, après un bain de foule, Gombrowicz décrit l'événement de façon précipitée presque paniquée; il repasse sous sa plume ce qu'il vient de vivre, à la recherche du calme. L'impression de liberté dans un espace restreint en regard de celle de l'égarement vécue dans le champ ouvert et chaotique du dehors crée une tension dramatique participant à la théâtralité spatio-temporelle de l'œuvre.

## 1.6 L'énonciation

Mais au-delà de son contenu documentaire et des idiosyncrasies de son auteur, le *Journal* de Gombrowicz nous a surtout intéressée par son énonciation passionnelle. C'est ce

---

<sup>24</sup> Voir Appendice A (pages 566 et suivantes du *Journal*).

qui a été le point de départ de notre travail d'écriture. La parole y est l'instrument d'un plaidoyer vibrant animé par une verve émotive qui traduit son statut mixte au niveau de l'action : elle en est à la fois le fond et la forme. Ce mode d'énonciation chez Gombrowicz, n'interdit pas la clairvoyance ni la rationalité : le sentiment ici agit comme catalyseur à la vivacité de l'esprit. Ces modalités de l'hyperconscience de soi nous ont servi de moteur d'écriture. La démultiplication de l'auteur, régie par lui-même, a été l'élément déclencheur de l'adaptation du matériau original. *MOI, MON DOUBLE* et *L'AUTRE(-MOI)* donne à Gombrowicz une voix qui rend hommage à ce qu'il appelle lui-même son enseignement sur l'identité : « L'individu est fait pour dire « je » ! » (1995b, t. 2, p. 29) ; mais aussi celui d'exposer la méthode autocritique de l'auteur comme la source de l'incommunicabilité avec l'autre. Nous avons réactivé son discours sur le nationalisme qui passe par l'affirmation individuelle : « Le nationalisme était une volonté de vouloir être quelque chose, à travers une entité géographique, alors qu'il fallait d'abord essayer d'être soi-même. Et que l'on soit Allemand en Yougoslavie ou Polonais à Buenos Aires, il s'agit d'abord d'être Gombrowicz ou d'être Miron, ou d'être X. » (1995b, t. 2, p. 43) Cette adresse à Gaston Miron, poète québécois, fait écho à un échange épistolaire entre les deux hommes. L'auteur de *L'homme rapaillé* écrit à Gombrowicz que chaque fois qu'il a lu les mots Pologne ou polonais dans son *Journal*, il aurait pu les remplacer par Québec et québécois. L'affirmation de Miron a soutenu notre lecture du *Journal* et a fait de nos laboratoires un lieu de fusion entre les propos du Polonais et l'identité québécoise.

#### 1.6.1 *MOI, MON DOUBLE* et *L'AUTRE(-MOI)*

Nous avons choisi une formule pour le mémoire-crédation qui illustre la thématique identitaire gombrowiczienne à la fois au niveau du fond et de la forme. Dans *MOI, MON DOUBLE* et *L'AUTRE(-MOI)* la parole dramatique sert la démultiplication de l'auteur qui est illustrée dans ces trois textes où Gombrowicz, notre personnage principal, veut provoquer un revirement. Dans l'idée de dénoncer l'autosuffisance de Gombrowicz, les textes dramatiques renvoient Gombrowicz dans son passé avec une mission : sensibiliser son moi-antérieur à l'autre. Pourtant, chaque tentative se bute à l'impasse inévitable de l'incommunicabilité.

Gombrowicz se perd dans sa quête et le narcissisme prend le dessus sur l'altruisme. Il profite du temps qui lui est alloué pour accélérer la transformation de l'autre presque malgré lui.

### *MOI*

Le premier laboratoire met en scène Ferdydurke<sup>25</sup> (l'enfance de Gombrowicz), La mère et Gombrowicz. Déjà, le comportement adopté par Ferdydurke présage et ancre les prémices de l'individu méthodique qui tente de déstabiliser ses interlocuteurs. Forcée lors de son enfance, la technique subversive de Gombrowicz, consistant à faire réagir autrui, est testée et perfectionnée sur sa mère (en écho aux personnages féminins dans la littérature gombrowiczienne qui sont associés à la Pologne). Quant à Gombrowicz, il accompagne Ferdydurke dans ses apprentissages. L'adulte revit quelques moments de son enfance par le biais d'autofictions, des jeux dans lesquels il devient narrateur et arrête le temps pour parler à sa mère et entrer en contact physique avec elle. Ferdydurke sera le seul à assouvir sa quête d'une façon qui restera à jamais inaccessible à Gombrowicz ; la jeunesse et l'immaturité seront toujours préférées à l'enseignement et à l'expérience.

### *MON DOUBLE*

Les personnages du deuxième laboratoire appartiennent à des époques différentes du *Journal*. Witoldo et Gombrowicz travaillent dans un bureau gouvernemental à Buenos Aires, où l'auteur a rédigé son roman *Trans-Atlantique* et une partie de son *Journal* plutôt que d'accomplir ses tâches de fonctionnaire. On y voit le duo qui écrit, s'interroge, se reprend et se confronte. Witoldo est en rébellion contre son titre d'auteur polonais, cette « Forme » imposée par la société. Il interroge Gombrowicz qui a déjà tout vécu, ce personnage expérimenté, voire intemporel, qui tantôt anticipe, tantôt corrige ses faux-pas. Witoldo profite de la présence de son mentor et le questionne sur les motivations de cette écriture épisodique

---

<sup>25</sup> *Ferdydurke*, personnage principal du roman du même nom, Gombrowicz dira qu'il s'agit du personnage auquel il s'identifie le plus dans toute sa littérature.



qu'est le journal. Il est interrompu par l'arrivée d'un personnage féminin, Polska, puis masculin, El Retiro, qui redéfinissent non seulement son rapport à l'écriture, mais qui présentent aussi l'ambivalence sexuelle que nous avons observée dans l'autobiographie de l'auteur polonais. Ainsi, la répulsion éprouvée auprès de Polska est apposée à l'attrance ressentie envers El Retiro. Rassemblé sous un seul personnage, L'Hermaphrodite, Witoldo choisira l'un et subira l'autre.

### *L'AUTRE(-MOI)*

Le dernier laboratoire met en scène Gombrowicz luttant contre la pensée de la masse (le Nombre régi par la Forme) qui selon lui se développe dans les institutions académiques et se manifestent à travers l'opinion publique. Gérée par un arbitre (qui s'avère une diffraction de Gombrowicz), l'action dramatique oppose ceux dont le chemin a croisé celui de l'auteur polonais et qui ont subi son traitement décapant, à un Gombrowicz tête. Les portraits des adversaires représentant la Forme apparaissent sur de grands panneaux blancs dont la projection est assurée par L'arbitre. À la merci de la mise en scène créée par Gombrowicz, ils ne peuvent qu'interpréter le rôle qu'il leur a assigné. Dans ce ring, l'auteur crée un spectacle afin de compromettre l'autre et de se proclamer indépendant. Au terme de la confrontation, l'autre épouse les traits de Gombrowicz : la transformation physique fait écho à la conquête psychologique et symbolise la démolition de l'esprit faible.

#### 1.6.1.1 L'œuvre de Gombrowicz : source des laboratoires

Parmi l'œuvre romanesque et dramatique de Witold Gombrowicz, nous avons retenu les quatre œuvres qui sont mentionnées dans le *Journal*. Trois romans nous ont accompagnés dans l'écriture de nos laboratoires. À *Ferdydurke*, *Trans-Atlantique* et *La Pornographie*, nous avons emprunté les noms de certains personnages, quelques situations marquantes et la tonalité de l'énonciation. Nous nous sommes inspirée du rythme de l'écriture dialogique de la pièce de théâtre *Le mariage* : les répliques courtes et explosives sont reprises dans *MOI*,

*MON DOUBLE* et *L'AUTRE(-MOI)*. À l'échelle biographique, nous avons été guidée par le recueil de textes *Moi et mon double* publié en 1996. L'abondance des passages expliquant en détail le traitement réservé à la mère bourgeoise, polonaise nous a amenée à l'incarner dans le premier laboratoire. Celle qui brille par son absence dans le *Journal* explique pourtant la genèse de la personnalité gombrowiczienne.

#### 1.6.1.2 Questions d'adaptation

Selon Lejeune, les deux versants de la rédaction d'un journal personnel, soit l'écriture de soi et l'appel d'une communication avec l'autre, constituent les deux pôles de la construction identitaire (1993, p. 6). La portée autobiographique<sup>26</sup> de son journal personnel permet à l'adaptateur de passer par-dessus le travail d'ethnographe afin d'adopter l'attitude d'un narrateur omniscient proche de celle que Gombrowicz met en scène dans son *Journal*. À Gombrowicz, mal à l'aise avec l'oralité, nous avons donné une nouvelle voix en la distribuant dans la bouche de divers personnages. Le but est de proposer finalement une image du sujet qui semble vraie, fidèle à l'intention du biographe. Pascal le dira : « Ma vérité, pour une large part, c'est l'autre qui la détient. » (In Sarrazac, 1989, p. 63) Notre jeu est double : il est à la fois dramaturgique et biographique.

Les problèmes de l'adaptation d'une œuvre diaristique à un texte dramatique résident principalement dans l'abondance du matériau contenu dans l'original. Nous proposons une hypothèse : la transformation du *Journal* en une nouvelle forme permet d'en éclairer certaines zones ombragées. De la métamorphose de la structure originale naît un nouveau mode d'énonciation libéré de sa genèse. Le personnage que s'est fabriqué Gombrowicz est donc sujet à une substitution de contexte dans lequel il devient l'outil de l'adaptateur. Nos laboratoires sont faits de distorsions de récits repris dans le *Journal*, de répliques tirées des romans de l'auteur pour donner un collage parfois grossier qui aspire à saisir les traits du personnage littéraire mieux que la marée de mots de ses écrits diaristiques. Par une sorte de

---

<sup>26</sup> Nous entendons l'autobiographie dans son acception la plus large, incluant à la fois la biographie historique du sujet autant que le bagage de sa mémoire affective.

théâtre à mi-pente (Sarrazac) entre le vrai, le faux et la fictivité vécue ; tissée d'impressions, de transpositions et d'inventions, la dramatisation du moi subit un traitement extérieur et subjectif. Nos laboratoires servent de terrains de jeux et d'essais analytiques, les lieux d'un redire au nouveau timbre, une adaptation de « l'intérieur de l'intérieur » visant la dramaturgie de l'intériorité.

### 1.6.2 Diffraction I

Dans le cas du premier laboratoire, le dédoublement de Gombrowicz est d'abord utilisé à des fins de renforcement, de conquête. Notre travail dramaturgique prend la forme d'un regard rétrospectif sur le *Journal* : Gombrowicz, le personnage, ayant déjà vécu sa vie, essaie de mettre à profit ses expériences en initiant Ferdydurke aux approches critique, analytique et littéraire. Les propos de l'auteur polonais demeurent inchangés dans *MOI* ; malgré son statut de tuteur, Gombrowicz succombe à la tentation de la jeunesse. Nous en avons fait le joueur dans les jeux de Ferdydurke où il parvient, par le biais de la projection et du souvenir, à revivre momentanément l'insouciance de ses années de jeunesse. Cette usurpation se fait à deux niveaux : au premier plan par la proposition d'une « forme » inculquée par un adulte, et au second plan, par la substitution de la jeunesse de l'enfant par assimilation. Notre texte consigne un double acte de trahison (envers le moi-enfant de Gombrowicz et envers ses idéaux), duquel résulte un revirement de situation. Gombrowicz réalise son erreur, et sa faiblesse ouvre la porte à la « maladie », l'adulte « formé ». Fidèle aux concepts gombrowicziens, *MOI* fait de Ferdydurke, l'immaturité, le seul *moi* conquérant du temps.

#### 1.6.2.1 Incarner la Pologne

En donnant chair à la mère de Witold Gombrowicz, nous avons incarné la source du mépris de l'auteur pour la gent féminine. Son entourage, comme la critique, a dénoncé les tendances misogynes de son discours, ce que l'auteur niait. L'auteur considère les femmes pour ce qu'elles sont : des poules assises sur leurs œufs, les bombes à retardement de la

multiplication polonaise, caquetant insouciamment. Lorsque Ferdydurke se joue de sa mère, la narguant, Gombrowicz lui souffle des insultes ou des répliques *coups de gueule*<sup>27</sup> et s’amuse encore de l’effet produit. Les répliques de l’enfant et de l’adulte, qui vont dans le sens de l’évolution réflexive des protagonistes selon leur âge, sont superposées. Les voix dénoncent, dans différents registres, le ridicule de la fausse bourgeoisie, ou de la bourgeoisie polonaise, en se servant des répliques du personnage de La mère comme tremplin à l’argumentation. Dans la dynamique de l’action, le protagoniste Gombrowicz peut entrer en relation seulement avec Ferdydurke. La scène de la rencontre fictive de Gombrowicz et La mère, lorsque celui-ci repose sur son lit de mort (lit préalablement défait par Ferdydurke et sa jeunesse), les place dans un échange où les deux protagonistes consentent à jouer le rôle que la société attend d’eux.

Nous avons choisi de traduire l’intériorité par l’action dramatique, contrairement au style descriptif préconisé dans le *Journal*. Les répliques-citations successives suggèrent des conversations spéculées et animées à la manière de la pensée désordonnée de Gombrowicz. Les citations sont rapportées dans un *style indirect libre*, c’est-à-dire qu’elles sont « intégr[é]es au discours [...] par ellipse de tout procédé introductif : [elles sont accordées] pour la personne et le temps avec le discours qui le rapporte, mais [elles] garde[nt] [leur] syntaxe et [leur] vocabulaire. » (Lejeune, 1980, p. 18) Le texte cité semble parfois aller plus vite que le lecteur. Les phrases courtes et les mots lancés çà et là, comme partie d’une énumération complétée par le personnage diffracté, visent à créer, par inertie, différentes positions d’une seule et même voix. Ainsi, les voix de *MOI* se juxtaposent dans la conscience du lecteur. Le *je* désigne à la fois Gombrowicz et Ferdydurke, le sujet de l’énonciation et celui de l’énoncé.

#### 1.6.2.2 Dislocation du temps : lundi à dimanche

*MOI* est inspiré de la première page du *Journal* qui débute ainsi :

---

<sup>27</sup> Clin d’œil à l’expression fétiche de Gombrowicz utilisée pour la première fois dans *Ferdydurke*.

*Lundi.*

MOI.

*Mardi.*

MOI.

*Mercredi.*

MOI.

*Jeudi.*

MOI. (Gombrowicz, 1995a, t. 1, p. 17)

Les mots espacés sur le papier sont annonceurs de la teneur subjective des propos de l'auteur et de son narcissisme. Les années, bien identifiées dans le *Journal*, permettent de supposer la chronologie des entrées alors que le système de datation est disparate<sup>28</sup>. Dans le texte dramatique *MOI*, nous adaptons ce procédé à l'attitude de Gombrowicz, le personnage. Celui-ci se livre au jeu de la chronologie disloquée dans le but d'oublier les chiffres et d'effacer le compte des jours s'additionnant à son exil. Le premier laboratoire propose un mouvement en spirale sans début ni fin où la temporalité s'estompe. Le texte dramatique propose toutefois une structure où les jours s'autosuffisent, en ce sens que chaque événement ou situation peut être lu de façon autonome, indépendamment du mouvement d'ensemble.

*MOI* présente la pensée à la fois statique et changeante de Gombrowicz dans l'environnement sécuritaire de la maison familiale. Celle-ci agit tantôt en protégeant l'intimité gombrowiczienne, tantôt en l'exhibant. Les trois personnages sont cloîtrés dans un espace-temps : la chambre de Ferdydurke devient elle-même un chantier où il essaie de déstabiliser et de conquérir sa mère. Gombrowicz, convaincu de sa supériorité, apparaît à Ferdydurke de l'autre côté du miroir, afin de lui enseigner les rouages de son métier d'auteur et de le protéger de tout sentimentalisme. La jeunesse prend le dessus sur la vieillesse et la distinction temporelle embrouille l'histoire, les événements, et mélange les discours. Antériorité et simultanéité se croisent : l'affront de la jeunesse affecte l'aplomb de

---

<sup>28</sup> Witold Gombrowicz écrit parfois un jour de la semaine, un mois ou des chiffres incomplets sans être plus spécifique.

Gombrowicz relativement au personnage de La mère (en écho avec sa relation à la Pologne, le sentiment ressenti pour La Mère transcende le temps) et la puissance de Ferdydurke croît.

### 1.6.2.3 Énonciation dramaturgique

Le premier laboratoire met l'action dramatique entre les mains de l'enfant, alors que ce sont les mots de Gombrowicz qui emplissent l'espace. Celui-ci se fait souvent narrateur, auteur-témoin d'un rêve déjà réalisé, d'un jeu déjà gagné. Notre texte montre que Ferdydurke est moins éloquent que ne l'est l'auteur accompli qu'est Gombrowicz. Son professeur le nourrit, lui fournit parfois un mot plus évocateur ou une réplique plus cinglante, sans toutefois en modifier le propos. Les passages narrés ont été tirés du *Journal*, dans l'un ou l'autre des tomes. Étant donné le caractère cyclique des propos de Gombrowicz, il n'est pas rare que deux répliques consécutives dans le premier laboratoire soient en réalité séparées par plusieurs années dans le *Journal*. Bien entendu, le thème de l'identité circule dans *MOI*, ce premier laboratoire où celui qui parle est un enfant qui apprend d'un adulte qui aspire à redevenir enfant.

Pour recréer l'effet « vécu » du propos, nous avons converti certains mots du vocabulaire de Gombrowicz. Il ne s'agit pas ici de reprendre des paroles véritables ou de transposer un souvenir, mais de *fabriquer* des énonciations enfantines qui n'ont jamais existé sous cette forme. Bien que ce soit la voix du narrateur adulte qui domine et organise le texte, elle se fait dominer par l'action enfantine qui lui dérobe les mots et les voue à la désuétude. L'imagination de l'enfant surpassera l'enseignement. *MOI* croise les styles linguistiques des deux personnages en créant un *raccourci stylistique*<sup>29</sup> par lequel on comprend leur unité et leur diffraction.

Notre texte inclut des portions en langues polonaise, espagnole et allemande qui chacune reprend le leitmotiv séparant les sept tableaux-journées : « Lundi. Moi. Mardi. Moi. Mercredi. Moi. Jeudi. Moi. Vendredi. Moi. Samedi. Moi. Dimanche. Moi. » Bien que Gombrowicz n'ait jamais cessé d'écrire en polonais, la justification des langues étrangères, se

<sup>29</sup> Le terme est de Lejeune (1975).

fait de deux façons. Du polonais à l'espagnol et de l'allemand au français, les quatre langues reflètent le cheminement géographique de la vie de Witold Gombrowicz. Ses nombreux départs, tant au niveau identitaire que physique, lui ont demandé une réaffirmation du moi. En s'accrochant à sa langue maternelle comme à une bouée, l'auteur s'assure de son individualité. Il persiste à être lui-même sans se faire « happer par la nation » et enseigne à Ferdydurke qu'il n'a pas besoin de se redéfinir par des conditions d'ordre socio-environnementales. *MOI* interprète l'insularité de l'individu chez Gombrowicz qui est l'unique moyen de se retrouver et de proclamer son appartenance à la nation.

Nous avons recréé et adapté certains moments du roman *Ferdydurke* afin de rendre hommage à cette œuvre qui, disait l'auteur, lui ressemble le plus. Il nous semblait inévitable de faire de Ferdydurke un jeune personnage attiré par la saleté (il rapporte des poignées de terre dans sa chambre). Cette fascination vient de l'envie qui a maintes fois submergé l'auteur polonais à la vue des enfants de la campagne qui jouaient dehors pieds nus (Gombrowicz, 1996), sujet récurrent du roman *Ferdydurke*. Nous nous sommes inspirée d'ailleurs de la scène de « la mouche<sup>30</sup> », moment charnière du roman, où le protagoniste affirme son pouvoir sur l'insecte.

#### 1.6.2.4 Le lecteur troublé

En hommage à Gombrowicz qui, dans son *Journal*, aime provoquer son lecteur, la majorité des interpellations faites au lecteur dans *MOI* s'effectue sans préavis. Représentant de la masse, le lecteur est pris à témoin par le personnage de Gombrowicz qui veut le déstabiliser. Le laboratoire est construit de façon à donner à lire deux versants des personnages de l'auteur et de Ferdydurke devant La mère. D'abord en position de supériorité dans les scènes dialoguées avec elle, puis en position de vulnérabilité où les révélations plus intimes à son égard s'insèrent dans l'action et tirent les protagonistes presque inconsciemment vers le chemin de la vérité émotionnelle. Là où l'auteur polonais avait le

---

<sup>30</sup> L'anecdote est décrite pour la première fois dans le deuxième tome du *Journal*. Gombrowicz y décrit sa rencontre avec une mouche en plein vol.

dernier mot sur la publication de son *Journal* et pouvait aisément retirer les propos écrits sur sa mère, ou biffer des passages trop émotifs, le laboratoire enjambe l'autocensure pour atteindre plus directement le lecteur. Ce dernier est observateur de la double infériorité dénoncée par Ferdydurke : celle de l'âge (donc du temps) et de La mère (la bourgeoisie convoitée par la culture polonaise). La juxtaposition des deux voix, celles de Ferdydurke et de Gombrowicz a pour but de provoquer chez le lecteur un effet troublant et suggestif. Entre les trois personnages, les oppositions sont posées pour établir un perpétuel « fondu enchaîné » ou une surimpression des deux voix masculines. La voix narrative de Gombrowicz se joint à l'action puis reprend sa place. Longue promenade dans l'esprit de Witold Gombrowicz, ce laboratoire propose une lecture métaphorique de sa genèse autoanalytique.

#### 1.6.2.5 *MOI*

« Comment assimiler cette quantité d'événements alors que chacun d'eux éclatait en un grouillement de faits minuscules qui finissent par se vaporiser en brume... »

– Witold Gombrowicz, 1995b, t. 2, p. 450

### PERSONNAGES

**Ferdydurke** : enfant polonais d'environ neuf ans, il est habillé en écolier.

**Gombrowicz** : homme d'une cinquantaine d'années. Il porte les mêmes vêtements que l'enfant, ajustés à sa taille.

**La mère** : femme dans la mi-trentaine. Elle ne peut pas voir Gombrowicz.

\*\*\*

*Lumière. Ferdydurke entre en scène. Il est pieds nus. Il se place devant le miroir.*

Gombrowicz, *en voix off* – Une fois dans ma chambre, au retour de l'école, je retirais mes souliers, très vite, puis mes chaussettes, d'une main. L'autre était plongée dans la poche intérieure de mon veston d'écolier.



*Tout au long du discours, l'enfant ouvre lentement un pan de sa veste.*

Gombrowicz, *poursuivant* – J'avais cherché longtemps le bon endroit où creuser. J'avais passé tout un semestre à palper le sol, ici et là. Un jour, j'ai vu des élèves de sixième cracher par terre près du mur sans fenêtre. C'est comme si le sol avait été marqué... comme s'il s'était signalé à moi... Les crachats, qui avaient été catapultés avec force, mouillent la terre encore aujourd'hui. La terre semblait plus vraie qu'ailleurs... plus noire. Le lendemain, tapi dans l'ombre, j'ai attendu que tous les élèves partent. Au pied du mur de l'école, celui sans fenêtre, un trou se faisait de plus en plus béant...

*L'enfant plonge sa main dans la poche intérieure de sa veste et jette des poignées de terre humide devant lui. Bientôt, la terre jonche le sol. Une comptine se fait entendre, en polonais. Elle est scandée par des enfants. La comptine se transforme et on l'entend récitée en espagnol, par les voix de jeunes adultes. Puis, des voix d'hommes et de femmes s'ajoutent, en langue allemande. Finalement, on entend la comptine en français, récitée par les voix de Ferdydurke et Gombrowicz.*

Les voix polonaises, *off* – Poniedziałek, do mnie. Wtorek, do mnie. Środa, do mnie. Czwartek, do mnie. Piątek, do mnie. Sobota, do mnie. Niedziela, do mnie. To jest do mnie i nikt inny I określenie roli, jaką mi odpowiada. Awesome, ponieważ chory. Superior ponieważ upokorzony. Twórca powodu nienormalnych.

Les voix espagnoles, *off* – Lunes, yo. Martes, yo. Miércoles, yo. Jueves, yo. Viernes, yo. Sabado, yo. Domingo, yo. Soy el unico que puedo decir el caracter que me va. Genial porque inferno. Superior porque humilido. Creator porque anormal.

Les voix allemandes, *off* – Montag, mich. Dienstag, mich. Mittwoch, mich. Donnerstag, mich. Freitag, mich. Samstag, mich. Sonntag, mich. Ich bin der einzige, der entscheiden kann, was mein Charakter ist. Genialität durch Krankheit. Überlegen durch Peinigung. Erschaffen durch Abnormalität.

Gombrowicz, *sur un air de comptine* – Lundi, moi. Mardi, moi. Mercredi, moi. Jeudi, moi. Vendredi, moi. Samedi, moi. Dimanche, moi. C'est à moi et à nul autre de fixer le rôle qui me convient. Génial parce que malade. Supérieur parce qu'humilié. Créateur parce qu'anormal.

*Toutes les voix s'éteignent.*

Ferdydurke – Lundi, moi.

*Noir.*

*LUNDI. Lumière.*

*Apparaît, de l'autre côté du miroir, Gombrowicz.*

Ferdydurke – J’ai vu un jour, une autre personne devant moi... Il n’était pas vraiment moi mais le même principe représenté par un corps étranger, qui pourrait être moi... plus tard...dans quelques années. *Il frémit.* Je me suis senti accompagné... J’avais perdu ma solitude... Je ne me sentais plus autant... plus unique...

Gombrowicz – Dans le champ de ma vision, apparaissait tout à coup un être analogue qui pourtant n’était pas moi, mais le même principe incarné dans un corps étranger, quelque’un d’identique et autre pourtant; et voilà que je me sentais, moi, miraculeusement complet en même temps que douloureusement dédoublé...

Les deux, en chœur – Force fraîche, étrangère et pourtant identique...

Ferdydurke – ... qui s’approche de moi, comme si moi venant de l’extérieur...

Gombrowicz – ... je m’approchais de moi-même.

*Ferdydurke tend la main vers le miroir.*

Gombrowicz, *de l’autre côté du miroir* – Te parles-tu de manière à ce que les autres t’entendent?

*Ferdydurke sursaute à l’arrivée de sa mère. Le miroir redevient opaque. De façon précipitée, la mère entre dans la pièce, un paquet sous le bras.*

La mère – Ferdydurke! Cela fait trois fois que je crie ton nom! Nous partons, ton père et moi, et je voulais que tu viennes chercher... *Son regard est attiré par l’amas de terre au centre de la scène.* Ferdydurke, qu’est-ce que c’est, s’il te plaît?

Ferdydurke *sans regarder* – C’est de l’eau.

La mère – C’est de la terre.

Ferdydurke – C’est vous qui le dites.

La mère – C’est inadmissible.

Ferdydurke – C’est sûr.

La mère – Je t’ai acheté de nouveaux rideaux. *Elle approche les tissus près du mur.* Regarde comme les teintes des nouveaux rideaux s’harmonisent beaucoup mieux avec la peinture que j’avais choisie! J’adore ce bleu! C’est à la fois apaisant et ça démontre du caractère! Et tu sais quoi... Je crois pouvoir te trouver une douillette assortie...J’en ai vu une qui serait parfaite. Elle est lignée blanche et bleue... Il y en avait une aussi avec de minuscules triangles blancs sur fond bleu... *Simulant des triangles sur la couverture avec ses doigts.* Laquelle préférerais-tu?

*Ferdydurke fait la moue.*

Gombrowicz, *apparu ailleurs sur la scène, fait signe à Ferdydurke de se taire.* – Expliquer à un bourgeois que son armoire, sa commode et ses petits rideaux sont des horreurs, c'est le dégoûter complètement de la vie.

Ferdydurke, *docilement* – Les triangles.

La mère – Parfait! En attendant, je vais demander qu'on nettoie ces rideaux. Et, Ferdydurke, débarbouille-toi, ce n'est pas une tenue pour accueillir sa mère. Je serai bientôt de retour. Je veux que toute la saleté que je vois dans cette pièce ait disparue!

*Elle quitte. Ferdydurke regarde la porte. Gombrowicz réapparaît dans le miroir.*

Gombrowicz – Tu la trouves belle ?

Ferdydurke – C'est ma mère.

Gombrowicz – Et ?

Ferdydurke – Rien.

Les deux, en chœur – La première chose que j'ai vu ce sont ses jambes écartées, suintantes.

*Ensemble, ils s'assoient de part et d'autre du monticule de terre et se mettent à le pétrir. Ils en font chacun une petite montagne qu'ils écrasent. Ils recommencent le même manège plusieurs fois.*

Les deux, en chœur – Mardi. Moi.

*Toutes les voix off, superposées aux voix des deux protagonistes –*

Wtorek, do mnie.

Martes. Yo.

Dienstag, mich.

Mardi. Moi.

*Noir.*

*MARDI. Lumière.*

*Ferdydurke est assis à son bureau, il écrit. Un amoncellement de terre au centre de la pièce.*

Gombrowicz, *déclinant.* – Tu dois écrire tout le temps, avoir une idée sur tout ce qui te constitue et défaire en milliers de particules les poussières qui te forment. Voilà longtemps déjà, j'ai décidé de n'écrire sur rien d'autre que moi. Ou alors, sur les murs des toilettes publiques... quelque chose de bien vulgaire. Alors, j'humecte le bout de mon crayon de salive,

et très haut, pour que ce soit difficile à effacer, j'écris : « Chers culs-terreux... » et le reste... Puis je traverse l'endroit, le cœur battant et, une fois dans la rue, je me mets à courir. *Il rit.* La sensation d'avoir laissé sa marque... que l'écriture là, existe sans moi, sans nom, mais avec de multiples lecteurs... *Un temps.* Et le lendemain, je choisis un autre lieu...

Ferdydurke – Et quand je ne sais pas quoi écrire... J'écris n'importe quoi?

Gombrowicz – N'importe quoi sur toi.

*Ferdydurke tente d'écrire sur sa peau.*

Gombrowicz – À propos de toi...

Ferdydurke – Moi c'est ma peau. *Il continue.* Ma peau c'est le papier. Le crayon c'est mon doigt.

*Il se met à écrire sur le visage de Gombrowicz. Lorsqu'il a terminé, Gombrowicz se regarde dans le miroir et effleure du bout des doigts le texte sur son visage.*

Gombrowicz – Je n'arrive pas à déchiffrer...

Ferdydurke – C'est codé!

Gombrowicz, *ne s'amusant plus.* – Plate bourgade, sans l'ombre d'une glose ?

Ferdydurke, *pouffe de rire.* – Tu ne comprends pas?

Gombrowicz, *ne s'amusant plus* – Ça suffit, dis-moi ce que c'est. Moi je n'ai pas de secret pour toi, que cela signifie-t-il, je te prie.

Ferdydurke, *mystérieux* – Tous les mots veulent-ils dire quelque chose?

*Il rit et se fait interrompre par l'arrivée de sa mère.*

La mère, *tout sourire.* – Ferdydurke, apprends-tu bien tes leçons? *S'approchant des rideaux.* Ce tissu est si joli, j'aurais dû demander qu'on m'en fasse une robe... *Elle s'enveloppe du tissu et se tourne vers Ferdydurke. Elle aperçoit la terre.* Combien de fois ai-je envoyé un des employés pour ramasser ce tas de... d'immondices? Ferdydurke. Ça suffit, cesse de protéger les domestiques et dis-moi : entrent-ils seulement dans la pièce?

Ferdydurke – Ils entrent.

La mère – N'est-il pas évident que le sol doit être nettoyé?

Ferdydurke – C'est très clair, mère. Ils en sont dégoûtés autant que vous, mère.

La mère – Alors, c'est de la fainéantise?

Ferdydurke – Surtout pas! Ils obéissent aux ordres, mère!

*Un temps.*

La mère – C'est toi qui leur dis de ne rien ramasser?

Ferdydurke – C'est moi?

La mère – Ferdydurke Gombrowicz! Que leur demandes-tu ?

Ferdydurke – Demander! Non, mère! Je ne demande pas, vous m'avez élevé en maître! Je ne demande pas, mère, je ne demande jamais, j'exige et j'obtiens! N'êtes-vous pas heureuse que votre fils ait si bien appris?

La mère – Ferdydurke! Tu ne peux pas contrôler les domestiques, c'est mon travail, mon droit en tant que maîtresse de maison, Ferdy! Le prochain qui entre, tu le laisses faire son travail! Je ne peux y croire... Et ils t'écoutent! Tu usurpes mon pouvoir, ma crédibilité! Laisse-les nettoyer ou alors je dirai à ton père que tu mérites un châtiment... et j'aurai des suggestions. Maintenant termine tes leçons, je te les ferai réciter à notre retour.

*Elle sort.*

Gombrowicz, *étendu sur le lit.* – Voilà. L'écoute est placée, je la sens qui voyage de moi... à elle, à toi... Tu as bien commencé. Dis-toi bien ceci : les gens rêvent de te connaître, ils te désirent, sont curieux de toi. Introduis-les de force dans tes problèmes, même ceux dont ils ne se soucient guère. Oblige-les à porter de l'intérêt à tout ce qui, toi, t'intéresse. Plus ils en sauront sur toi, plus tu leur deviendras indispensable.

Ferdydurke – C'est vrai?

Gombrowicz, *acquiesçant* – L'homme peut tout faire de l'homme.

*Ils se sourient et s'avancent vers le public.*

Les deux, en chœur – Je parle de manière à ce que les autres m'entendent.

Ferdydurke

Gombrowicz

Je suis paresseux.

Je suis homme trouble.

J'ai une grande gueule.

Je suis lâche.

J'aimerais être un fils adoptif.

Je suis Argentin.

Polonais.

Et auteur.

Je suis ma propre patrie.

Je suis mon drapeau.

Je ne sais plus ton nom.

Je ne suis pas bourgeois...

... ni auteur.

J'ai peur du diable...

J'ai neuf ans.

Quarante-deux ans.

Soixante quatorze ans.

J'ai cinq, vingt, et dix-sept ans.

J'ai seize ans.

Ni Polonais.

J'ai des souliers jaunes trop étroits.

J'ai vu la plus belle des créatures

... se fouiller dans le nez.

J'ai trente ans, six mois.

Douze ans et demi...

Je veux vous rencontrer dans cette jungle...

Les deux, en chœur – Me rattacher à vous d'une manière difficile et gênante au possible, pour vous autant que pour moi...

Ferdydurke

J'ai un frère, une sœur et un cancer.

Gombrowicz

La mer me fait penser à tout.

Ferdydurke – La guerre me fait penser au goût qu'aurait un thé datant d'avant-hier...

Gombrowicz – ... ou aux ténèbres...

Ferdydurke

Je suis philosophe, sans le sou.

Et homme de théâtre.

Je déteste Balzac.

Gombrowicz

La métaphysique qui me dévore...

Je n'ai jamais vu une de mes pièces.

Je déteste Balzac.

Gombrowicz – Je crois que vous connaissez toutes les lettres de l'alphabet sauf A, B, C.

Ferdydurke – Il y a longtemps que je suis allé chez... le dentiste.

Gombrowicz – Vous n'êtes pas mes frères...

Ferdydurke – ... moi, j'ai débuté trois fois et aucun début ne m'a épargné les humiliations...

Gombrowicz – Je suis le *self made man* de la littérature.

Les deux, en chœur. – Mercredi, moi.

Les voix off –

Środa, do mnie.

Miercoles, yo.

Mittwoch, mich.

Mercredi, moi.

*Ils crachent sur la terre.*

*Noir.*

*MERCREDI. Lumière.*

*L'amas de terre est plus volumineux qu'au tableau précédent. Ferdurdurke écoute par la porte entrebâillée de sa chambre.*

Gombrowicz – Elle arrive ?

*Ferdurdurke acquiesce.*

Ferdurdurke – Prêt ?

Gombrowicz – Comme d'habitude ?

Ferdurdurke – Oui !

Gombrowicz, *s'approchant de la butte de terre.* – Il y a combien de temps qu'elle ne l'a pas mentionné ?

Ferdurdurke – Plus de quatre semaines. Elle va sauter... c'est aujourd'hui, je le sens !

Gombrowicz – Par quoi commenceras-tu ?

Ferdurdurke – Par la laisser commencer.

*Ils se font un signe de connivence. Ils se postent l'un derrière l'autre près de la porte. La mère entre.*

La mère – Ferdurdurke !

Ferdurdurke – Oui ?

La mère – Ah. Bon. Tes leçons, Ferdy, tu les as apprises?

Ferdydurke – Oui, mère.

La mère – Parfait, c'est parfait.

Ferdydurke – Ah oui ?

La mère, *incertaine* – Bien sûr...

Ferdydurke – Me les ferez-vous réciter, mère ? *Il lui tend son cahier.*

La mère *le prend et entame la lecture. Elle hésite.* – Euh... eh bien, non. Je ne te les demanderai pas ce soir. C'est l'heure de te mettre au lit, il fait nuit.

Les deux, en chœur – Non mère, il fait jour.

La mère, *regardant dehors.* – Ferdy, c'est la nuit.

Ferdydurke – Le jour.

La mère – Mais... regarde la lune...

Gombrowicz – Le soleil.

Ferdydurke – Le soleil, mère.

La mère – Le ciel est couvert et... La lune est juste là, à demi masquée par les nuages!

Ferdydurke – Le ciel est dégagé et le soleil se découpe, juste là, sur le bleu !

*Gombrowicz pouffe de rire.*

La mère

Ferdydurke

Ténèbres...

Clarté.

Faiblesse.

Force.

Chaos...

Méthode!

Désastre...

Triomphe...

Gombrowicz – Oui! Oui! C'est de la musique à mes oreilles!

Ferdydurke, *trionphant* – Non!



La mère – Ferdydurke cesse tes enfantillages, je sais ce que tu fais, je connais ton petit jeu Ferdy!

Gombrowicz, *lui soufflant la réplique* – Je ne joue jamais.

Ferdydurke – Je ne joue jamais.

La mère – Ferdy, ça suffit. J'ai mes limites Ferdydurke!

Ferdydurke *intéressé*. – Oui? J'y arrive? Vous avez envie de me gifler?

La mère, *pointant le centre de la scène*. – Ma limite, c'est ce que je vois!

Ferdydurke – Mais mère, c'est impossible, vous êtes aveugle!

La mère – Et cette terre au milieu de la chambre ? Je ne la vois pas, peut-être ? Ce tas de saleté grossit dans ma maison et il semble que je ne puisse rien y faire! Cette terre, n'est-elle pas plus boueuse qu'auparavant ?

Les deux, en chœur – Il n'y a que le parquet, mère.

La mère – Ah bon! Alors, chaque jour, j'imagine un monticule de terre dans ta chambre, qui prend de plus en plus de place et se transforme selon ton humeur du jour? *Elle ramasse une poignée de terre*. Je ne touche pas la terre, celle que tu ramènes de l'école, que ton maître fait semblant de ne pas voir, que tu caches dans ton veston devenu impossible à détacher? *Elle cherche son souffle*.

Gombrowicz, *s'agenouillant*. – Laisse-moi me rendre à l'école sale maman... je t'en prie, une fois. Sans empeser ma chemise ni remplacer mon veston, maman...

La mère, *à Ferdydurke* – Je ne te permettrai pas de paraître moins que ce que nous valons, Ferdydurke! Ton nom est propre, tes pieds doivent l'être tout autant. Ces camarades que tu as, ceux qui morvent, tu les crois heureux? Ils feraient tout pour être à ta place, Ferdydurke! Si tu tiens tant à eux, ne les embarrasse donc pas de ta fausse modestie et ne m'embarrasse pas de leur présence! Ils ne sont pas comme nous ni nous comme eux : c'est notre sang! Il est griffé, Ferdydurke. Remercie le ciel de cette chance! *Pendant ce temps, elle a replacé ses cheveux et ses vêtements sans s'apercevoir qu'elle les salissait de ses mains boueuses. Lorsqu'elle arrête de parler, elle regarde sous ses ongles. Non... Horrifiée, elle pousse Ferdydurke sur le côté et se fraie un chemin jusqu'au miroir. Non... non... Elle secoue ses mains. Non! Elle se met à pleurer et quitte.*

Gombrowicz – La crasse... tant de crasse. Il faudra bien qu'elle finisse par faire surface.

*Ferdydurke et Gombrowicz ferment la porte. Noir.*

Toutes les voix off. –

Czwartek, do mnie.

Jueves, yo.

Donnerstag, mich.

Jeudi, moi.

*Noir.*

*JEUDI. Lumière.*

*Dans un jeu où son lit est devenu un bateau de guerre, Ferdurdurke largue les amarres et pilote.*

Ferdurdurke – Je traverse en bateau, la mer qui est en colère! Je rame, d'un côté, de l'autre, je traverse l'Atlantique pour atteindre la rive! Je vais découvrir une nouvelle terre, je vais fouler le sol d'un nouveau monde, celui où j'emmène tous ceux qui ont besoin d'un nouveau pays. *Ferdurdurke fait des bruits d'éclaboussure.* Je suis seul, seul! Ma trouvaille sauvera les innocentes victimes de la guerre!

Gombrowicz – À bord du navire, je voguais vers le rivage natal comme un rebelle et un corsaire. Mes bredouillants blasphèmes, réveillés par l'armée qui les a agités, sont devenus mon drapeau. Mon bateau, une frégate de guerre dont la tâche était de lutter pour une nouvelle polonité. Je sens une tension qui se forme autour de moi, cette vague montante peut me porter! Et si c'était vrai ? Laissez-moi rêver...

Les deux, en chœur – Je sens la victoire.

Ferdurdurke – Terre à tribord! Je m'approche de la terre, je goûte l'eau salée, l'avale par lampée.

Gombrowicz – Le goût de la liberté, de la nouveauté! J'ai senti le sable sous mes doigts...

Ferdurdurke, *se dirigeant vers l'amas de terre et se couchant à la manière d'un naufragé.* – Conquête! *Il se lève sur le monticule de terre, en se frappant le torse.*

Gombrowicz – Là, tout pouvait recommencer. Quelqu'un d'autre, pour la première fois, découvrirait le feu... Pourtant, à peine les pieds posés sur le sol, je sentais les regards entre les branches. Des regards se promenaient sur tout mon être, scrutant, jugeant, cherchant la faille. Je sortis mon arme. Il y en avait de plus en plus! Énervé, j'avais envie de retourner dans mon lit...

Ferdurdurke – Fais quelque chose, ils sont trop nombreux!

Gombrowicz – Dans ma mire, les cibles se multipliaient. Ils étaient trop nombreux ! Pris de panique, je me suis senti prêt à abdiquer...

*Ferdydurke regarde Gombrowicz, déçu de la décision. Sur un coup de tête incitatif de Gombrowicz, il s'écroule.*

Gombrowicz – Je me suis réveillé sous les rayons d'une lueur dans la nuit... un phare! Un phare au milieu de l'océan. Il me rappelait à lui, les vagues chuchotaient mon nom, avalant tout et le reste...

La mère, *chuchotant en voix off* – Ferdy... Ferdy, Witold... Witold... Gombrowicz... Witoldo... Gombrowicz, Gombrowicz...

Ferdydurke, *comme à demi-conscient* – Plus de terre à conquérir, ni de langue à comprendre, pas même de crayons à aiguiser... Je suis perdu! Je n'ai pas de maison ni de pays, je suis perdu!

Gombrowicz – J'étais égaré, suspendu dans un espace entre le présent et l'avenir...

La mère, *s'approchant de Ferdydurke toujours étendu sur la terre.* – Réveille-toi, ce n'est qu'un cauchemar mon enfant. Je suis là, tu n'es pas perdu...

Ferdydurke, *s'agrippant à elle.* – Je t'ai! Je t'ai sauvée! Je te sauverai, tu sauras te nommer!

La mère – Ferdy, tu délires! Regarde-moi!

Ferdydurke, *mains tendues.* – Les vagues... Les vagues! Effacez les lignes de mes mains...

Gombrowicz – ... et celles de mes yeux...

Ferdydurke, *regardant ses mains et Gombrowicz lissant ses yeux.* – ... marquées d'un signe négatif, en opposition avec la vie.

La mère, *lui touchant l'épaule.* – Réveille-toi, Ferdydurke.

*Ferdydurke plisse les yeux et feint de dormir.*

Gombrowicz – Lève-toi. Elle ne te portera pas dans ses bras si tu dors dans la poussière...

Ferdydurke – Tais-toi.

La mère – Allez, va te nettoyer et enfile tes habits de nuit.

Ferdydurke *gémît et lui tend les bras* – Maman?

*La mère hésite. Elle lui prend la main et le soulève maladroitement.*

La mère – Voilà. Maintenant, cours prendre une douche. *Elle quitte.*

Gombrowicz *les bras croisés sur la poitrine* – Pourquoi espères-tu encore?

Ferdydurke – Tais-toi.

Gombrowicz – Je te l'avais dit!

Ferdydurke, *hurlant*. – Tais-toi! *Il se rue sur lui et lui prend le visage entre ses mains, durement. Il reprend le geste qu'a fait Gombrowicz et lisse, violemment, les rides de son front.* Il n'y a que toi qui es marqué d'un signe négatif!

Ferdydurke, *et les voix off* –

Piątek, do mnie.

Viernes, yo.

Freitag, mich.

Vendredi, moi!

Noir.

*VENDREDI. Lumière.*

*La mère se regarde dans le miroir. À l'intérieur de celui-ci se trouve Gombrowicz qui fait les mêmes gestes que la mère par un jeu de réflexion. Ferdydurke est assis sur le bureau, près d'elle. Il tient ses bijoux et rubans.*

La mère – Donne-moi la broche... celle-là avec les saphirs. Et toi Ferdy, que porteras-tu pour la réception ?

*Pendant ce temps, Ferdydurke continue à remettre à sa mère collier, bagues et ruban, puis commence à nouer sa cravate autour de son col.*

Gombrowicz – Vous, vous changerez d'habits trois fois, optez pour l'ensemble bleu marin, celui qui vous donne le teint vert et qui vous soulève le menton. Je me noierai dans les plis de votre jupe-océan. J'aurai la nausée et vomirai sur le tissu, au milieu de toutes ces bonnes gens. J'étais en train de fondre, de me liquéfier et je ne savais plus où était le nord, le sud, plus rien du tout. Chaleur torride. Canicule. Fournaise. Le vomi sur sa jupe, fleuve immobile, color de lion.

La mère – Ton pantalon beige ? Brun ? Gris ? Bleu ?

Ferdydurke – Le bleu.

La mère. – Et ta cravate à rayures.

Gombrowicz – À pois. J'aurais dû mettre ma cravate à pois.

Ferdydurke – À qui parlerez-vous ce soir mère ?

La mère, *coquette, rit*. – À des gens comme nous Ferdy! Des gens qui ont des noms que tu connais déjà, bien que tu ne les aies jamais rencontrés. Comme des célébrités, n'est-ce pas extraordinaire? Ce sont des gens qui connaissent la culture, la politique, des croyants Ferdy, qui savent parler d'économie et de cuisine exotique. Des gens qui sentent bon aussi! *Elle rit*.

Gombrowicz – Ma mère... une vraie parisienne. Ce n'est pas l'odeur du corps qui l'excite, mais le parfum sur la peau...

La mère – Viens sentir mon chéri, renifle le parfum que j'ai choisi de porter ce soir...

Ferdydurke, *s'approchant*. – Que dois-je sentir ?

Gombrowicz *à la mère* – Les couches sucrées sur les perles qui t'enserrent le cou... une rangée d'arbres généalogiques et moi en train de respirer dans l'ombre.

Ferdydurke – Délectable.

Gombrowicz – J'aurais dû la mordre... Pas de perles pour les cochons.

Ferdydurke – Vous avez l'air d'une poupée, mère.

La mère, *riant, enfantine*. – Cher enfant, tu me touches! Peut-être devrais-je tresser mes cheveux en nattes ?

Gombrowicz – C'est à ce moment-là. La nausée me prit quand elle commença à peigner ses cheveux, à les séparer en deux, puis en six. Elle m'a tendu une natte, s'est assise par terre devant le miroir, ses jambes repliées sous elle.

La mère – Viens Ferdy! Viens qu'on me fasse belle! Je serai ta poupée Ferdydurke, joue avec moi!

*On entend du Chopin. Gombrowicz sort du miroir. Sur ce, la mère se fige. Ferdydurke prend la boue du monticule et l'applique, lentement, sur ses joues, tel le maquillage grossier d'une poupée, puis sur ses lèvres et sur ses yeux. Il la couche sur le dos et étend la boue sur son corps ainsi que sur son propre visage qu'il pose ensuite sur le ventre de sa mère.*

Ferdydurke – Vous êtes vieillissante, mère. Vous, la contaminée, la répugnante, vous, l'adulte! Vous êtes sans rémission, rejetée, êtes incapable de plaire, mère. *Un temps. Il se tourne vers le public.* Plaque d'eczéma, femme! Si tu savais à quel monstre tu es, tu serais plus prudente au lit!

Gombrowicz – Elle gisait là... et par ma seule hostilité, je l'expulsais de mon corps par tous les pores de ma peau. La tuer. Franchement je voulais la tuer. Et par la simple volonté de la tuer, je la tuais en moi. Ma morale devenait agressive et meurtrière. J'ai compris, là, nettement, ce que la morale a de sauvage...

Ferdydurke, *se tournant brusquement vers Gombrowicz* – Tu ne l'as pas tuée... ni devant toi, ni en toi... *Méprisant.* Vous pourrissez! Je suis jeunesse, envoûtante et séductrice!

*Ferdydurke tire sa mère jusqu'à la porte. Mère, avant de quitter, reprenez ce qui vous appartient. Il pousse Gombrowicz vers la porte.*

Ferdydurke, *et les voix off* –

Sobota, do mnie.

Sabado, yo.

Samstag, mich.

Samedi, moi.

Noir.

*SAMEDI. Lumière.*

*Ferdydurke au chevet de son lit vide. Il regarde un bocal dans lequel vole une mouche. Gombrowicz est posté derrière lui. Ils ne se regardent jamais. Un long silence.*

*Gombrowicz regardant par-dessus l'épaule de Ferdydurke. Impatient, il finit par crier de douleur. – Ah! Regarde-moi... Regarde-moi! Regarde-moi. Je suis là. Je suis toi, tu es encore moi!*

Ferdydurke, *chuchotant*. – Ferdydurke...

Gombrowicz – Non... non. Je ne suis pas déjà devenu... Je suis. Witold Gombrowicz, ces deux mots, mes vêtements, ne sont pas révolus. Je ne suis pas trop... je suis là. Regarde-moi! Mon drame, ma destinée, l'incertitude de mon existence, tout me cerne et m'assiège, moi! Je suis celui qui t'apprend, celui qui te parle, qui te conseille, sans moi tu n'es rien. Tu n'es que jeunesse, immaturité et...

Ferdydurke – Je suis seul... Et moi seul. Aujourd'hui, j'ai arraché les ailes d'une mouche... Pour la regarder ne pas voler. Et j'ai eu peur.

*On entend La mère se buter contre la porte verrouillée.*

La mère – Ferdydurke, ouvre-moi. Tu n'as pas le droit de verrouiller ta porte Ferdy, nous en avons déjà parlé. *Elle frappe*. Tu te fatigues pour rien mon enfant, je vais chercher la clé!

Les voix off –

Niedziela, do mnie.

Domingo, yo.

Sonntag, mich.

Dimanche, moi.

*Noir.*

*DIMANCHE. Lumière.*

*Ferdydurke écoute une musique militaire et s'amuse à marcher à contretemps. En voyant Gombrowicz qui s'avance vers lui dans le miroir, il s'en approche. Distorsion. Gombrowicz et Ferdydurke s'observent.*

Ferdydurke – Qu'as-tu fait...

Gombrowicz – J'ai subi.

Ferdydurke – Subi? Comme une victime ? T'as eu mal? Aurais-je mal?

Gombrowicz – ... J'ai souffert... Oui. Enfin, non. Je ne sais pas ?

Ferdydurke – Montre tes cicatrices.

Gombrowicz – Je...

Ferdydurke – En as-tu seulement?

Gombrowicz – Je ne sais pas.

Ferdydurke – Ferais-je la guerre ? *Gombrowicz ne répond pas.* Tu as fui? Tu étais désintéressé ? Peureux? Suis-je devenu si capricieux et bourgeois pour ne pas vouloir... me salir?

Gombrowicz – Je n'ai pas pu...

Ferdydurke – Tu te battras.

Gombrowicz – Mais...

Ferdydurke – Bats-toi! Couard! Mauvais Polonais!

Gombrowicz – Je ne suis pas Polonais...

Ferdydurke – Tu es Polonais!

*Il se lance vers Gombrowicz et le fouette.*

Ferdydurke – Tu savais ce qui s'en venait. Je vais l'écrire et tu l'as écrit! « Son fouet, portant à la fois rigueur et bonté, vous fustigera et sifflera chaque fois que vous vous mettez à vous décomposer, à pleurnicher! »

*Silence.*

Gombrowicz – Cet après-midi-là, ma bouche se mit à trembler... Elle a senti une possibilité. La possibilité d'une torsion due au froid, à la faim et à la peur. La possibilité d'être emportée peut-être par un train, et alors, en vrai Narcisse, j'ai senti sur ma bouche à moi le baiser de mon autre bouche. Bouche de soldat.

*Ferdydurke devant le miroir approche sa bouche de la glace et fait un cercle de buée sur la paroi. Il semble avoir froid. Le ruban de la musique se sectionne et on entend le bruit d'une cassette vide qui tourne sur elle-même. Sursaut. Il n'y a plus de terre au centre de la scène.*

Ferdydurke – Qu'as-tu à dire ?

Gombrowicz – Rien de particulier.

Ferdydurke – Mais encore ?

Gombrowicz – Que sais-je encore ?

Ferdydurke – Ça y est, on peut commencer!

*La mère, entrant, un bol et une cuillère sur un plateau. Elle le pose près de Gombrowicz qui est couché sur le lit.*

La mère – Coucou! Je t'apporte moi-même à manger. Allez, mange ta soupe mon enfant, c'est le remède contre le cancer!

Gombrowicz *porte la cuillère à sa bouche.* – Cette soupe est tiède.

La mère – Et alors ?

Gombrowicz - Doit-elle être chaude, froide ou fade ?

La mère – Elle doit réconforter, c'est tout.

Gombrowicz, *le regard vide.* – Je n'ai pas envie de manger de la soupe, et le soir, je préfère des tranches fines de roastbeef saignant avec de la salade.

La mère – Il y a de plus graves problèmes et de plus grandes préoccupations que la tiédeur d'une soupe et le menu d'un repas !

Gombrowicz – C'est moi, le premier et le seul, de mes problèmes. Je suis le seul héros auquel véritablement je tiens.

*La mère disparaît. Elle est remplacée par Ferdydurke.*

Ferdydurke – Un héros dis-tu... Entreprendre de me créer ?

*Il regarde Gombrowicz et tend la main vers lui.*

Gombrowicz – Ferdy... attends, tu dois savoir tant de choses avant même de...



Ferdydurke, *ne l'entendant pas* – Faire de Gombrowicz un personnage à la manière de Macbeth ? Ou de Don Quichotte ? Je ferais de moi... un phénomène ?

*Il tend la main vers le ciel. Synchronisé, on entend un coup de tonnerre.*

Gombrowicz, *le regardant, mi-effrayé, mi-surpris*. – Parle et chacune de tes paroles vient te confirmer en toi-même, ajoute encore à tes forces intimes, chacune te libère d'une quantité de calculs pusillanimes et toi, au lieu de parler en esclave de l'effet escompté, tu parles en homme réellement libre...

Ferdydurke *tendant la main (coup de tonnerre)* – Écoute Gombrowicz! Ris Gombrowicz! Je suis le phénomène... Je tendrai la main, une troisième fois, je tendrai la main... et écoute... les cieus gronderont! *Il rit.*

Gombrowicz – Ris Ferdy... c'est la seule liberté que tu connaîtras...

*Ferdydurke allonge le bras. Il change de trajectoire pour empoigner la couverture du lit qu'il dépose sur le corps et la tête de Gombrowicz.*

Ferdydurke, *tend la main une troisième fois. Coup de tonnerre.* – Moi.

Les voix off – Do mnie. Yo. Mich. Moi.

*Fin*

### 1.6.3 Diffraction II

Dans *MON DOUBLE*, la démultiplication du personnage de l'auteur entraîne des ruptures et des enchevêtrements au niveau du dialogue. Ce procédé traduit le vagabondage de la pensée de l'auteur portée par une émotivité explosive. Notre personnage Gombrowicz refoule toute ambition d'être « l'orgueil de la nation », et conseille à Witoldo de suivre son exemple. Celui-ci hésite. Comme il est marqué par sa situation d'exilé, il l'exprime ouvertement dans un discours sur le doute et l'oubli. Devant cette hésitation, Gombrowicz renonce à convaincre son vis-à-vis et choisit plutôt de projeter sur lui son image pendant que celui-ci s'accroche à l'Argentine, signe de sa différence. *MON DOUBLE* cherche à transmettre le non-dit du *Journal*, le sentimentalisme refoulé par l'auteur, en le confrontant à sa propre ambivalence. *MON DOUBLE* est le scénario inventé de situations métaphoriques

qui visent à transmettre la sensibilité de notre sujet/objet. D'emblée, le texte dramatique oppose l'authenticité de Witoldo à la capacité autocritique de Gombrowicz, jusqu'à ce que celui-ci soit confronté aux fantômes de son passé. Nous exposons le sentiment de trahison vécu par Gombrowicz en regard de sa patrie, en faisant de Polska un personnage héroïnomane qui conjure Witoldo de revenir à elle pour la énième fois avec des mots que Gombrowicz rêvait d'entendre de la bouche de ses compatriotes polonais. L'action dramatique se déploie autour de l'impossible retour en terre natale : transis d'amour et de haine, Witoldo et Gombrowicz souffrent de ne pas avoir été réclamés par leur patrie et annoncés comme les sauveurs de l'identité polonaise.

#### 1.6.3.1 L'Hermaphrodite

La seconde partie thématise les tourments identitaires de l'auteur polonais, qu'ils soient politiques ou sexuels. La pièce place Witoldo à la lisière de son identité entre la Pologne et l'Argentine, mais aussi entre la féminité et la masculinité<sup>31</sup>. À la fois femme, Polska (Pologne en polonais), et homme, El Retiro (lieu en Argentine où l'auteur a vécu et décrit pour la première fois une attirance physique pour les hommes), L'Hermaphrodite incarne le drame gombrowiczien. Enfermé dans un corps, chacun des personnages tente d'occuper toute la place dans la vie de Witoldo. *MON DOUBLE* crée, par la réunion des sexes, le lieu de rencontre de toutes les questions liées à l'identité. Witoldo est au seuil du choix déjà fait par Gombrowicz : il a la possibilité de changer le cours de son existence. L'arrivée de Polska interrompt le soliloque à deux voix et provoque un renversement de style : l'action dramatique, les silences et les dialogues émotifs prennent le dessus sur l'affront verbal et méthodique qu'entretenaient Gombrowicz et Witoldo. En opérant une translation, de l'écriture diaristique à l'action dramaturgique, nous plaçons les personnages comme les acteurs du combat intérieur qui agite Witold Gombrowicz. Dans cette explosion brute, nous semons les bribes de la réponse à la question de l'identité sexuelle vécue par

---

<sup>31</sup> L'auteur polonais associe le bavardage féminin à la Pologne, alors qu'il attribue à l'Argentine la chaleur humaine, libérée de la Forme.

Witoldo. L'Hermaphrodite est un personnage dont l'invention a été animée par les propos de Gombrowicz et sa situation complexe en tant qu'exilé, et par certaines considérations théoriques concernant l'identité sexuelle des avatars de l'auteur dans la littérature : ce « [...] monstre non pas mi-mâle mi-femelle mais TOUT ENTIER MÂLE ET TOUT ENTIER FEMELLE, contraires non pas répartis bipartis mais rigoureusement coextensifs à la totalité de son être. » (Dobrovsky, 1977, p. 462). Notre message est clair : *MON DOUBLE* met en scène Gombrowicz face à la tentation masculine et à l'espoir de la reconnaissance patriotique, à laquelle il succombe. La vérité sur l'identité de Gombrowicz est ainsi créée : *Polska* existe et *El Retiro* est un mirage, Witoldo se révèle polonais dans l'aboutissement final du second laboratoire.

#### 1.6.3.2 Entrée dans l'espace

Au tout début de la pièce, le personnage Gombrowicz présente les lieux et le temps au lecteur. Le bureau-tombeau où nous l'avons enfermé prend des airs de purgatoire où lui seul pourrait s'absoudre. La date écrite par Witoldo, 6x6x62, que nous avons reprise du *Journal*, inscrit l'écriture à l'enseigne d'un espace-temps suspendu où l'identité devient le seul baromètre du temps : Witoldo mûrit et rejoint progressivement Gombrowicz. Nous remédions à l'angoisse de Gombrowicz en regard de l'oubli : nous préservons Gombrowicz du gouffre temporaire, en faisant de lui un personnage afin qu'il puisse transcender le temps. C'est en transmettant la sensibilité de Gombrowicz, en le mettant dans l'action dramatique que nous réactivons son « enseignement ». Notre second laboratoire met en abyme son *Journal*, le fait réécrire. *MON DOUBLE* devient l'espace du mouvement dramatique de l'auteur où les personnages évoluent dans une entrée du *Journal*. Ils écrivent l'œuvre du Polonais à même le décor et c'est son écriture quotidienne qui est mise en cause. Witoldo est à la recherche de réponses sur le rapport existentiel à l'écriture identitaire, celle qui domine tous les discours de *MON DOUBLE*. L'espace que les protagonistes occupent foisonne de mots : les journaux de Witoldo et de Gombrowicz sont ouverts sur le bureau et les articles d'auteurs étrangers jonchent la scène, des voix omniprésentes sur le seuil de la parole. Le lieu respire la tourmente ; il contient à lui seul plusieurs individus, leur pays et leur quête.

### 1.6.3.3 Angoisse textuelle

Le trilogie interne qu'est le *Journal* est campé par trois personnages qui rendent compte de l'angoisse vécue par Witold Gombrowicz. Les actions de Witoldo et de Polska sont tirées directement des propos tenus par l'auteur dans son *Journal* sur la polonité. La culpabilité de Gombrowicz quant à la Pologne (le temps le transforme en déserteur), doublée de la frustration de voir ce peuple s'autodétruire, sont autant de raisons de hurler sa révolte. En donnant une voix à la Pologne et à l'Argentine, en concrétisant le *Journal* en actions imag(in)ées, en donnant corps à une symbolique subjective, *MON DOUBLE* sert l'intériorité de Witold Gombrowicz.

### 1.6.3.4 Le lecteur conscientisé

Le scénario de *MON DOUBLE* confie au lecteur la position analytique de Witold Gombrowicz. Le défi de cette tâche réside dans l'essentiel détachement que nous souhaitons transmettre au lecteur, qui est mis devant un Gombrowicz antihéros, nuisible à la quête du jeune Witoldo. Le lecteur doit ainsi prendre le relais de la mission de l'auteur, qui est incapable de recul face au sujet qu'il doit observer, et le critiquer. Grâce aux commentaires que Gombrowicz fait en aparté, le lecteur est le seul à détenir toutes les informations quant à l'état émotif des personnages et il ne doit pas, en principe, s'impliquer émotionnellement et/ou manquer de répartie devant El Retiro et Polska. L'hyperconscience particulière à Gombrowicz ne peut avoir lieu qu'au moment de la lecture du texte dramatique étant donné le statut du lecteur : il est le seul à ne pas subir de diffraction et ne risque pas de s'empêtrer dans une quête identitaire qui ne lui appartient pas. La fibre émotive du laboratoire donne à lire, par le discours mi-caché mi-révéle de Gombrowicz, le désir réel de conquête et de contrôle à l'égard de la jeunesse et du pays, mais aussi le désarmement et l'intimité. Le lecteur constate le double échec de l'auteur qui n'a ni aidé la Pologne ni réussi à changer pour elle.

1.6.3.5 *MON DOUBLE***PERSONNAGES**

**Witoldo** : homme vêtu d'un complet couleur café et d'une cravate verte.

**Gombrowicz** : homme vêtu d'un complet couleur café, col déboutonné, auteur polonais. Il se promène pieds nus.

**Polska** : femme polonaise, elle est héroïnomane.

**El Retiro** : jeune homme argentin.

\*\*\*

*Buenos Aires, Banco Polaco. Les fenêtres de l'immeuble servent de théâtre d'ombres et d'espace de projection où l'on peut lire, en direct, les mots écrits par Witoldo. Des piles de journaux jonchent les deux bureaux, placés face à face.*

*Gombrowicz est en scène, près de la porte. Dès l'entrée de Witoldo, il s'active. Witoldo et Gombrowicz, chapeau rabattus sur les yeux, cols du pardessus relevés, mains enfouies dans les poches. Ensemble, ils posent manteaux et chapeaux, puis s'assoient à leur bureau respectif. Dans un jeu de miroir, les mêmes mouvements sont exécutés en même temps, à quelques exceptions près. Lorsque Witoldo met du sucre dans son café, Gombrowicz s'abstient. Witoldo boit une gorgée, se brûle. Gombrowicz pose son café loin de lui. Ils lisent un journal. Gombrowicz n'en tournera jamais les pages. Après un temps, Witoldo ferme son journal et prend un crayon. Les mots apparaissent, en projection. – « Dimanche. Arrivé au bureau. Ressorti pour acheter quelque chose à manger. »*

*Il se lève, prend son imperméable et sort. Gombrowicz prend le chapeau de Witoldo et lui tend lorsque celui revient, s'apercevant de l'oubli. Witoldo sort à nouveau.*

Gombrowicz – Dimanche. Une tragédie. J'ai déambulé sous la pluie, chapeau rabattu sur les yeux, col du pardessus relevé, mains enfouies dans les poches. Puis, rentré au bureau. Reparti pour aller m'acheter un sandwich... *Un temps.* Voilà longtemps déjà que j'ai compris mon devoir, la raison de ma présence entre les murs de ce bureau-tombeau : je dois aider Witoldo, Gombrowicz, moi, à renouer avec des temps qui ne reviendront jamais... Ce Gombrowicz voguant vers les Amériques, je savais qu'il me fallait le rencontrer, moi, le Gombrowicz qui avait quitté l'Amérique... Je l'attends... Je l'accompagne...

*Au retour de Witoldo, même jeu de miroir. Ils se rassoient. Gombrowicz, journal à la main, Witoldo, un sandwich. Witoldo le mange. Une fois terminé, il se remet à écrire.*

Witoldo écrit, poursuivant la phrase entamée. – ... Et je l'ai mangé.

*Ils lisent. Un temps.*

Gombrowicz, montrant les journaux. – Et alors ces journaux polonais?

Witoldo, sans le regarder. – Eh bien... Je suis en train de les parcourir...

*En voix off, on entend des bribes, en polonais, des textes de Mickewicz. Witoldo lève les yeux, les voix se taisent.*

Witoldo – C'est comme si je lisais l'histoire de quelqu'un que j'aurais connu très bien, mais qui serait parti à l'improviste pour vivre en terre étrangère. *Baissant les yeux sur le journal.* Pourtant, à son retour, il n'aurait gardé qu'une vague ressemblance avec l'homme que j'ai jadis connu.

Gombrowicz – Eh oui... notre esprit en terre d'exil est devenu bien brave...

Witoldo, *riant.* – Écoute bien ce passage: « Nos docteurs ès Écritures, étant pour la plupart préoccupés de choses polonaises, n'ont pu remplir leur mission et assigner à nos lettres leur vraie place parmi les autres, ni trouver à nos chefs-d'œuvre le rang qui leur revenait dans la hiérarchie mondiale... Nos poètes égalent les plus grands génies de l'univers, et notre poésie est forgée dans le même métal et marquée au même titre -le plus haut- que l'œuvre de Dante, de Racine et de Shakespeare. »

Gombrowicz – Lechon?

Witoldo – Lechon! Ce qu'il remplit bien son rôle de polonais exilé! Il tient compte du moment historique, se relit avec des yeux de Polonais pour transmettre aux compatriotes que nous vivons dans un exil forcé!

Gombrowicz – Il doit même croire ce qu'il écrit.

Witoldo – Dans une certaine mesure! C'est beaucoup trop positif et constructif.

*On voit apparaître, en ombre, un corps féminin.*

Witoldo, *poursuivant sa lecture, à mi-voix* – Tous ces auteurs... Tous ces textes... c'est étrange... Tous ces mots je les connais... Je connais déjà les phrases aussi... je n'ai qu'à lire le début et je devine le reste. Je l'avais déjà pensé, traité, analysé et résolu il y a longtemps. Je les avais écrites... puis effacées.

Gombrowicz – Ces journaux polonais...

Witoldo – ... je pourrais en signer le contenu...

Gombrowicz *sur le même ton.* – ... il m'est si familier qu'il en devient hostile et ...

Witoldo - ... presque inquiétant... *Il secoue la tête et l'ombre disparaît.* La Pologne! Je suis si peu son histoire, c'est elle qui vient à moi (*montrant les journaux empilés*)! Je la regarde de loin comme une chaîne de montagnes.

*Un temps.*

Gombrowicz – Vraiment?

Witoldo – Certainement! Ma vie en Pologne prenait place dans des cafés, entre les deux lignes que je venais d'écrire, eh bien... (*Il prend sa tasse et trinque avec celle de Gombrowicz puis lui fait un clin d'œil*)... et j'ai toujours mon crayon.

Gombrowicz – Mais la Pologne n'a aucune emprise sur toi...

Witoldo, *sur la défensive* – Tu crois que je pleure ses plaines, sa musique ou ses habitants? Penses-tu que je vais danser le krakowiak et me mettre à parler de Mme Curie-Sklodowska et de la Constitution du 3 mai? *Il rit.*

Gombrowicz – Non, je sais mais...

Witoldo – Que je me reconnais dans leurs gestes puisque je semble capable de lire leurs esprits? Que je vois dans les yeux des polonaises les enfants qui me sont destinés? Non! Ne sais-tu pas tout cela de moi déjà? De moi... que dis-je, de nous!

Gombrowicz – Tu ne crois pas en être encore l'esclave?

Witoldo – Je ne peux pas croire que nous ayons encore cette conversation! Esclave? *Il pouffe de rire.* Je ne l'ai jamais été!

Gombrowicz - C'est en voyeur que tu l' observes...

Witoldo, *brandissant son journal* – Elle s'expose!

Gombrowicz – Tes yeux peuvent regarder ailleurs! *Sur un ton de défi.* Pose le journal.

*Witoldo hausse les épaules et laisse tomber. Il prend son crayon et écrit.* – « Les semaines ont sept jours qui ont fini par me lasser. 6-X-62. Lu dans l'article de B.T. « J'oserai pourtant vous dire que je soupçonne l'optimisme des Polonais de venir des gens qui ont la paresse de penser. Chaque fois que notre situation s'aggrave, nous avons recours à ce moyen traditionnel qui consiste à « remonter le moral de nos semblables... » Ce qui me gêne dans le passage précité, c'est le fameux « nous » de l'autodidacte... Nous, Polonais, sommes comme ci et comme ça... il nous arrive à nous, Polonais de... Notre défaut, à nous, Polonais c'est... En réalité, on a affaire avec un nous de politesse... »

Gombrowicz – Tu écris sur la Pologne.

Witoldo – J'écris à propos d'un trait de personnalité lié à l'anthropologie littéraire.

Gombrowicz – N'empêche qu'il ne te faut qu'un sujet lié à la Pologne pour que l'encre coule.

Witoldo, *soupir et écrit*. – « Chiot mouillé ou seulement humide, au choix. » *Il hachure la phrase*. « Chien mouillé et rondelet. » « Échangerais chien noir méchant contre deux plus vieux. » *Il hachure « plus vieux » et réécrit*. « Pluvieux ». Regarde... J'ai écrit à propos d'autre chose.

Gombrowicz – Et tu t'es trompé... tu n'as pas le droit de te tromper.

Witoldo – Je sais... *Après réflexion, il écrit*. « Dans mon journal, dans ces notes que je prends pour moi, j'ai le droit de me tromper. »

Gombrowicz – C'est mieux.

Witoldo – Et pourtant faux.

Gombrowicz – Et alors? Personne ne saura le dire!

Witoldo – Je le saurai, moi.

Gombrowicz – Lorsque tu te reliras pour la troisième fois, tu finiras par y croire. Ne t'inquiète pas... si tout frôle le vrai, après un temps, la mémoire embrouille les frontières et tout le devient. L'esprit est malléable. Relis Witoldo! À voix haute, forte et sûre!

Witoldo – Dans mon journal, dans ces notes que je prends pour moi, j'ai le droit de me tromper.

Gombrowicz – Encore.

Witoldo – J'ai le droit de me tromper.

Gombrowicz – Encore! Et je veux y croire cette fois!

Witoldo – J'ai le droit de me tromper! *Il repousse le cahier*.

Gombrowicz – Tu as le droit de te tromper.

Witoldo – Suffit. La sincérité insincère me fatigue.

Gombrowicz – Pour qui mens-tu? Le chemin sur lequel tu es aujourd'hui, je le connais mieux que toi : tu ne te poses jamais une question que je ne me suis déjà posée.

Witoldo – Et à ces questions... Tu connais la réponse?

Gombrowicz – Moi, qui vais, comme la solution et l'explication, au-devant de l'autre Gombrowicz, je suis la réponse.

Witoldo – Vraiment? Bien, voyons-voir alors! Est-ce que j'aime Chopin?

Gombrowicz – Oui, mais pas de la même façon que tous les autres. Tu le préfères comme entendu par erreur, s'engouffrant par une fenêtre plutôt qu'interprété dans un récital...



Gombrowicz *et* Witoldo – Les beaux habits altèrent la belle musique...

Witoldo – Oui... c'est vrai... D'accord... *Un temps*. Est-ce que mon histoire les ennueie?

Gombrowicz – Si oui, c'est qu'ils n'ont pas su y voir leur propre histoire.

Witoldo – Est-ce que j'ai peur?

Gombrowicz – Oui.

Witoldo – De quoi?

Gombrowicz – De ce que je dis, de ce que je vais dire et de l'oubli.

Witoldo – Pourquoi?

Gombrowicz – Pour toi.

*Silence.*

Gombrowicz – Tu ne demandes rien à propos des femmes? Cette moitié de l'humanité qui t'échappe...

Witoldo – Non... je ne sais pas... Les femmes... *Il secoue la tête*. Suis-je capable...

Gombrowicz – Non.

Witoldo – Je sais. Tu as raison. Je ne dois pas nécessairement écrire vrai. C'est vrai. Tu es vrai. Enfin, c'est clair. Tout cela je ne le savais plus. T'entendre me dire me fait du bien.

Gombrowicz, *découragé*. – Non! C'est faux! Tu penseras à ce que j'ai dit et tu le modifieras comme toujours, et c'est très bien comme cela. Tu dois jongler avec les mots, avec les idées, avec moi pour t'exercer. Ramasse les balles qui t'ont échappé et recommence à jongler, tu finiras par avoir raison!

Witoldo – Je ne veux pas nécessairement avoir raison, Gombrowicz. Je ne cherche qu'à être.

Gombrowicz – ... reconnu.

Witoldo – Quoi?

Gombrowicz – « Je ne cherche qu'à être reconnu ». Il manquait le dernier mot à la phrase... Tu deviens paresseux? Je l'ai complétée. Tu cherches la reconnaissance. Que les gens sachent ton nom, en Pologne, en Argentine, en Allemagne, en France, au Canada. Qu'ils connaissent ton œuvre, ton enseignement, ton avant-gardisme, ta personnalité, ton tempérament, ton théâtre, ton journal, tes articles, tes analyses, tes...

Witoldo – Sommes-nous deux? Parce que je ne me reconnais pas du tout dans toutes ces faussetés que tu viens de dire.

Gombrowicz – Nous avons le même nez.

Witoldo – Alors dis-moi... Toutes ces pages que j'ai écrites, que j'écris encore, réponds-moi... Pour qui est-ce que je les écris? Parce que si c'est pour moi, pourquoi cela va-t-il à l'impression? Et si c'est pour le lecteur...

Gombrowicz – Arrête d'écrire alors...

*Witoldo se penche à nouveau sur son journal. Il relit ce qu'il vient d'écrire, depuis le début, en tournant les pages une à une. En voix off* – Je suis – assis, si amèrement en retard, ici, sur la côte américaine... en train de contempler les lames qui jaillissent par-dessus le parapet de pierre, plein de toute la distance du vent qui accourt en bondissant du fond de la zone polaire.

- Un grand oiseau s'arrache – et moi voici! Me voici, moi, seul en Argentine.
- La guerre? La débâcle polonaise? Le sort de ma famille?
- Et tout ce qu'il y avait en moi de slave.
- Quatre oranges mangées sur un banc. J'ai besoin d'un café.
- J'ai encore compromis les Polonais devant des étrangers? Voilà qui me plaît, j'aime ça.
- Et si quelqu'un nourrit encore l'illusion que l'inépuisable fertilité de la femme – qui réduit l'homme à la merci du Nombre.
- Ja – siedzącej, jeżeli gorzko późno, tutaj na wybrzeżu Ameryki... obecnie kontemplować fale wzrost w ciągu parapet z kamienia, w pełnym zakresie przez wiatr, że rusza leaping z dolnej części strefy Polar – duży ptak s'arrache – I oto!

Witoldo – Tu as raison... peut-être serait-il préférable d'arrêter... Ce journal, je le rédige à contrecœur...

Gombrowicz – Tu mens...

Witoldo – Je ne sais plus pourquoi je l'ai commencé... Pour qu'eux là-bas sachent qu'ici les gens me connaissent...? Pour me définir moi ? *Il le ferme*. Et moi... qu'est-ce à présent que ce moi?

Gombrowicz – Tu ne peux pas... Ouvre-le. Tu dois considérer ce journal comme l'instrument de ton devenir face à eux (*pointant le public*), faire en sorte que ce soit eux qui te comprennent d'une certaine manière. Allez! *Il met un crayon entre les doigts de Witoldo*. Ce journal, je le veux plus moderne et plus conscient. Plus pénétré de l'idée que mon talent ne peut naître qu'en étroit rapport avec eux, ce qui veut dire qu'il n'y a qu'eux qui peuvent me faire avoir du talent, l'engendrer en moi. Alors écris! Allez, écris! De toute façon, que sais-tu faire d'autre...

*Un temps.*

Witoldo, *brisant le crayon* – L'homme est supérieur à son œuvre...

Gombrowicz – Quoi? JE SUIS ÉCRIVAIN POLONAIS.

Witoldo – Moi ? Ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha! Mensonge! Je n'aspire même pas au titre d'écrivain! Je veux seulement être Gombrowicz, c'est tout.

Gombrowicz – Et s'ils sont indissociables? Si je suis écrivain polonais, comment peux-tu ne pas l'être?

Witoldo – Je ne suis pas toi... pas encore, pas vraiment... Je suis Witoldo, tu es Gombrowicz et pourtant, tu n'es pas non plus ce que tu dis...

Gombrowicz – Comment? Je suis ce que j'écris.

Witoldo – Je n'ai pas écrit la Pologne. Rien, à l'encre ou en filigrane, n'exprime mon souhait d'être reconnu comme patriote...

Gombrowicz – Il ne faut pas oublier que ce qui n'est pas écrit avec de l'encre est écrit avec du sang...

Witoldo – Ah oui! Celui de « l'alliance nouvelle et éternelle », celui que l'on boit « en rémission des péchés? » Je n'ai pas péché!

Gombrowicz – Je sais...

Witoldo – Je suis seulement... resté...

Gombrowicz – ... passivement...

Witoldo – ... là où j'étais...

Gombrowicz – Et ils n'ont pas bronché...

Witoldo – Combien de temps avant qu'ils ne comprennent la supercherie des oreillers placés sous le drap du lit?

Gombrowicz – Mais ils n'ont pas bronché...

Witoldo – De toute façon, je ne voulais pas y retourner.

Gombrowicz – Ils n'ont pas bronché.

Witoldo – Ce n'était pas une séparation! Gombrowicz, souviens-toi! C'était mon choix... De toute façon, à quoi bon y penser et m'apitoyer ici tandis qu'eux, là-bas...

Gombrowicz, *le surplombant*. – Qu'est-ce que j'entends!!! Pourquoi feindre d'être bouleversé?! Tu es tellement farci d'idées que tu as perdu le goût, l'ouïe, l'odorat, la vue, le toucher. Tu as cessé de te sentir toi-même. *Pointant la tasse de café encore fumante*. Il faut te brûler pour ressentir! Réveille-toi! Tu es arrivé en Argentine depuis des années et tu ne

l'entends pas. *Il regarde l'ombre de la silhouette qui se dessine en théâtre d'ombre, celle de l'Argentine.* Elle te parle, roucoule en te regardant... Elle n'a pas encore connu le drame et elle sourit dans toute sa bonté...

Witoldo *regardant la silhouette* – L'Argentine...

Gombrowicz – Oui! L'Argentine... Sa jeunesse... Sa peau dorée, ses cheveux de jais... Là est ta réalité, ici, maintenant! Si vraiment (*lisant dans son cahier*) « La chose la plus féconde et la plus précieuse pour un artiste, c'est sa réalité propre » et bien regarde-la! Ferme ces journaux polonais. Tu les connais par cœur.

Witoldo – Arrête... tu vas trop vite...

Gombrowicz – Je suis la réponse! Ferme ces journaux polonais... Voilà déjà douze ans qu'ils s'empilent sur ton bureau.

Witoldo – Tu vas trop vite.

Gombrowicz – Suffit. Tu dois penser à moi dans tout ça. Je ne peux sempiternellement me tourner vers ces montagnes (*pointant les journaux polonais étendus dans le bureau*)! *Un temps.* Égoïste, va... Les autres disent de toi que tu ne penses qu'à toi-même...

Witoldo – Certainement! Sur quoi écrire d'autre? Je n'ai pas la prétention de parler de ce que je ne connais pas, de ce qui est à l'extérieur de moi!

Gombrowicz – Ce que tu peux être irritant!

Witoldo, *écrivain*. – Oui. « Je l'irrite pour qu'elle ne se jette pas sur moi. »

Gombrowicz *prenant le public à témoin*. – C'est ce qu'on a écrit un jour. Witoldo prétendait que la bêtise est une...

Witoldo – « ... bête exceptionnelle qui ne peut mordre quand on la tire par la queue. »

*Polska entre sans cérémonie. Witoldo se camoufle derrière son bureau.*

Gombrowicz – Croyais-tu qu'aujourd'hui elle ne viendrait pas? Elle est là Witoldo. Elle est arrivée. Elle est venue tous les jours depuis que tu travailles ici... et aujourd'hui aussi. Jamais tu ne pourras fuir son regard, Witoldo. Ses yeux voient. Sa voix parle. Il ne sert à rien de te boucher les oreilles... Elle perce les tympans en se servant de tes propres marteaux... Aucun cri ne réussira à l'éloigner, j'ai essayé.

Witoldo, à *Gombrowicz*. – Ne t'en va pas.

Gombrowicz – Sois rassuré... je reste... Mais il te faudra de l'alcool...

*Witoldo acquiesce. Il défait un bouton du collet de sa chemise.*

Witoldo – Je ne sais pas dans quelle direction parler...

Gombrowicz – À l'est, Witoldo...

Polska – Qui parle? Witoldo? Gombrowicz? Je sais que vous êtes là...

Gombrowicz – Elle est comme une acrobate, en équilibre au-dessus de ce « n'importe quoi » qu'elle pourrait faire...

Polska – Qui parle?

Witoldo et Gombrowicz, *incitant l'autre à répondre, puis, en chœur.* – Moi. Je parle.

*Ils sortent de leur cachette. Un temps.*

Polska – Tu m'as fais attendre. Que cela ne se reproduise plus.

Witoldo – Tu es revenue.

Polska – Je ne suis jamais vraiment partie.

Gombrowicz, *se raclant la gorge.* – Je vais à l'instant chercher une bouteille de Schnaps.

*Elle titube vers un des bureaux et s'assoit sur les journaux.*

Witoldo – Euh... Désolé... le bureau a un pied trop court... *Il écrit.* « Penser à acheter des allumettes. » Tu m'attrapes au mauvais moment, je travaille. *Il baisse les yeux sur son cahier et feint la concentration. Il écrit.* « Je ne sais pas quoi écrire. » *Un temps.* « Je sue. Suis en train de suer et suis un peu énervé. Bourdonnent les mouches. » *Silence. Un temps.* Gombrowicz! Alors ce Schnaps? Il arrive?

*Gombrowicz revient avec le Schnaps et tend un verre à Witoldo et Polska.*

Witoldo – Tu en as mis du temps!

Gombrowicz – Pardon... Alors, à quoi levons-nous notre verre?

Witoldo – À rien. Nous n'avons rien en commun...

Polska, *levant son verre.* – À l'amour!

Witoldo, *s'étouffant.* – L'amour?! *Il empêche Gombrowicz de boire.*

Polska – Oui, l'amour!

Witoldo – S'il m'arrivait maintenant de « tomber amoureux ».

Gombrowicz – ...sans compter que j'en suis totalement incapable.

Witoldo – ... mon « amour » naîtrait sous l'écrasante voûte qui est en train de se refermer sur moi : il serait un cri arraché par la torture, cri qui ne compte pas. Tomber amoureux de quelqu'un uniquement parce qu'on ne se supporte plus soi-même?

Gombrowicz – Ce serait là un amour par contrainte.

Witoldo et Gombrowicz – ...et je me supporte très bien. *Ils trinquent ensemble.*

Polska *s'approchant de Witoldo* – Pourquoi ne réponds-tu pas à mes appels?

Witoldo – Pourquoi ne saisis-tu pas le message?

Gombrowicz – Vous avez beaucoup de choses à régler! Pour ma part, je suis déjà passé par là avec mademoiselle... Et elle sait à quoi s'en tenir. Polska... j'ai les poches vides. Pour toi, je n'existe pas vraiment... je suis loin et le resterai... Je préfère vous laisser...

*Witoldo lui lance un regard de reproches. Gombrowicz sort.*

Witoldo, *penché sur son cahier.* – Je n'ai pas pu téléphoner... Le boulot prend tout mon temps... Lorsque je ne travaille pas ici, je dois écrire...

Polska – Tu es ici et tu écris... Tu peux tout aussi bien écrire à la maison, ton bureau là-bas ne vacille pas... *Un temps.* Aurais-tu oublié ta propre adresse?

Witoldo – Bien sûr que non! C'est une question ridicule, comme toutes celles que tu me poses, incessamment... Dorénavant, prends ce papier et ce crayon et note mes réponses, ne t'en fais pas, d'un jour à l'autre elles resteront les mêmes.

Polska, *trouant le papier à l'aide du crayon, à maintes reprises.* – Cela fait déjà douze années que tout le jour, toute la nuit je t'attends. Je marche dans la maison et je fais craquer ses vieux planchers. Celui du corridor se met à me parler parfois... Il grince. Il t'appelle. Il se souvient de tes pieds nus d'enfant quand tu le traversais en courant, la nuit, pour allumer les lampes du salon... J'allume toujours par temps sombre et je guette la rue... Et si ce soir tu revenais en courant? *Un temps.* Pourtant, lorsque viennent les petites heures matinales, je comprends que je devrai venir à toi. Encore une fois.

Witoldo – Eh bien, cesse! Pourquoi venir ? Reste avec tes copines à ne bavarder de rien, à ressasser des histoires noyées dans le thé et à fourrer vos ventres de gâteaux.

Polska – Il y a longtemps que je ne bois plus de thé.

Witoldo – Non, bien sûr que non! Le thé ne goûte plus rien lorsqu'on se met à se percer les avant-bras n'est-ce pas? Quoi? Tu croyais que je l'ignorais? Tu peux te faire ce que tu veux ma belle, j'en ai rien à faire...

Polska – Tu ne penses pas ce que tu dis.

Witoldo – Je sais ce que je pense.

Polska – Witoldo, j'ai besoin d'aide.

Witoldo, *murmurant.* – Et ça recommence...

Polska – Je te promets que cette fois-ci je te rendrai ce que je te dois, tout! Pas en partie ou en plusieurs versements, Witoldo, la totalité! J'ai trouvé le moyen... en fait... j'aurai les moyens...

Witoldo – Ha! Comment calculer des années de services rendus, de pesos, d'encre et de papier!

Polska – Je trouverai un moyen!

Witoldo – Ton discours change ma belle! Voilà deux répliques tu disais que tu avais trouvé le moyen! *Il rit.* J'attendais, je comptais les mots entre ta promesse et ta compromission! Regarde l'étonnement dans mon visage! Dans quelle poche pensais-tu voler une telle somme?

Polska – Je trouverai un moyen...

Witoldo – Bien sûr! Elle n'a pas encore de plan, elle promet l'argent des autres qu'elle se procurera grâce à ce regard de victime qu'elle a pratiqué devant sa glace, qui est maintenant bien huilé, bravo! Cela te vient naturellement maintenant, comme une seconde identité... Le regard juste, la lèvre fiévreuse, pauvre petite victime de la guerre... *Il rit.* Foutaises.

Polska – Arrête! Tu sais que j'ai besoin de toi... J'ai besoin d'argent. S'il te plaît... fais preuve de compassion! Pour moi, pour nous, pour le souvenir de ce qu'on a été, pour l'espoir de ce que l'on sera...

Witoldo – Je ne me souviens de rien. L'espoir est une chimère.

Polska – menteur... Le jour viendra où tu n'auras plus le même discours. Ce jour-là, ta pensée sera, pour une fois, collée à ta bouche, collée à ta plume. Tu l'écriras. Je le lirai. Le jour viendra où tu auras besoin de moi, où tu m'appelleras par mon nom, où tu le crieras! Ce vide que tu sens, il n'y a que moi qui peux le remplir... Je suis la moitié qui te manque...

Witoldo – Suffit! C'est toi qui as besoin de moi! Tu l'as dit! Tu reviens ici chercher de l'argent, en m'assurant que tu contrôles ta vie, mais tu es toujours aussi faiblarde, soumise et déchue. Tu es venue quêter mon attention, chercher ma bénédiction? Tu veux que je me troue les bras pour que nous soyons misérables ensemble? Pour qu'à deux voix nous proclamions une fausse identité? Tu veux que je me recroqueville et que je te supplie de me prendre dans tes bras, pauvre Polonais égaré que je suis?

Polska *s'approchant de lui, une seringue à la main* – N'est-ce pas ce que tu veux... Tu m'appelles chaque jour Witoldo. Tu ne t'entends pas, pas encore, c'est tout... Voilà pourquoi je reviens...

Witoldo *l'empoignant à la gorge* – Et si je serre, si je serre et jusqu'à ce que ta voix disparaisse, que feras-tu?

Polska, *prenant sa main.* – C'est moi qui te tiens...

Witoldo, *s'arrache à elle.* – Je suis davantage. Je ferai de toi ce que ma plume me dictera. *Il la gifle.*

Gombrowicz, *en aparté*. – J'aurais aimé écrire pour ta voix... Te donner les notes de ton hymne. Mais non, il a fallu que tu te vendes! On ne t'a prise que pour ton sexe... lui seul te rend désirable... pas ta beauté...

Witoldo – Tu es laide...

Gombrowicz – Laide... Il te manque un visage...

*Polska s'agenouille et pleure.*

Gombrowicz – Ne te sou mets pas encore! Pas à lui, ni à personne. Mais lève-toi donc! Tu n'auras jamais appris à encaisser... Cesse de subir les coups et traite-le un peu de haut que diable! Attaque à ton tour, démasque-le, l'exilé, l'immature! *Polska se relève péniblement.* Oui! C'est ça! Accroche-toi à ce sentiment! Il doit être décisif, trouve le salut en toi!

*Polska insère l'aiguille de la seringue dans son avant-bras.*

Witoldo – Idiote...

*Il la frappe. Sous la force du coup, Polska crache de l'encre noire et se transforme en El Retiro. Gombrowicz regarde la scène, presque en voyeur. Witoldo plisse les yeux comme pour essayer de reconnaître la nouvelle personne devant lui.*

Gombrowicz, *en aparté*. – Je reconnais le sentiment... l'effet d'un manège... Un samedi. Des cheveux noirs jais, des sourires éclatants... leurs jambes légères de danseurs... leurs voix gaies, libres et fortes...

Witoldo, *s'agenouillant*. – Mais... quoi? Que se passe-t-il?

*Scène au ralenti durant la réplique de Gombrowicz. El Retiro essuie l'encre qu'il a autour de la bouche et tend ses mains souillées vers le visage de Witoldo.*

Gombrowicz – Suspension... La place brillait de toutes les dents d'une jeunesse lointaine, si lointaine... J'étais ici et pas ailleurs... Ces hommes, qui marchaient... mon éloignement les rendait lointains, si proches de moi qu'ils fussent. Je marchais dans la rue Corrientes, Buenos Aires, juste après un dîner et en même temps, j'étais là-bas, très loin, perdu en plein océan tourmenté... Balloté dans des espaces houleux... Je suis dans la rue Corrientes et en même temps dans les plis noirs abîmes interplanétaires. J'ai vu une main... sa main... *Un long temps.* J'étais perdu dans l'espace d'une main... Les lignes de l'infini..., la main tendue, puis lancée comme un cri...

Witoldo, *par-dessus le discours de Gombrowicz, à mi-voix* – Oscar? Alberto? Marcelo? Ricardo? Luis? Juan Carlos? Yvàn? Fernando? Francisco? Guillermo? Felipe? Diego?

El Retiro – Si. Witoldo, señor.

Witoldo – Je te connais... Je te vois.

*Retour à la normal.*



El Retiro, *riant*. – Je l'espère bien! Tu te souviens d'El Retiro! Witoldo... Le Macchabée! *Il le prend dans ses bras, amicalement*. Je te l'avais dit, non? Il faut donner un coup! Hay que golpear... Lorsqu'elle se retrouvera complètement désarmée au milieu du monde, l'angoisse l'obligera à chercher des solutions et elle se mettra en quête d'un maître... Et elle viendra à toi, pour ça. Elle s'agenouillera. Mais d'abord, il faut tout casser (*se caressant la joue, là où Polska a reçu la gifle*), créer un état d'alerte.

Witoldo, *fiévreux* – Tu as raison.

Gombrowicz – Regarde-le mieux que je ne l'ai fait... je n'ai pas su figer ses traits du moment, je l'ai regardé de façon banale, comme le regard balaye l'horizon et s'accroche à peine à un réverbère ou à une flaque d'eau dans laquelle je n'ai su que voir ma réflexion. *Au public*. J'avais envie de tout déverser d'un coup, de lui crier de s'accrocher à son cou et de se souvenir de la couleur de ses yeux... mais non... C'était faux. El Retiro était beau, oui, bien sûr. Triangulaire? Cela aussi, et carrée, et bleu clair, mais également acide en spirale, améroïde, certes, mais aussi intérieure et rappelant l'éclat de chaussures cirées, taupée comme pilier ou porte cochère, et de plus dans son genre tortuaire, harassée barbouillée, débordante comme un trou d'arbre creux, ou une auge, et chimpanzoïde, rongée jusqu'à l'os, perverse, sophistiquée, simiesque, aimant copiner avec les sandwiches, rappelant le plombage d'une molaire... eh oui, je suis en train de dire tout ce qui me vient en tête, car enfin peu importe, tout ce que je peux dire irait à El Retiro comme un gant... Sauf peut-être l'amour. Je ne l'aime pas... je le... veux.

Witoldo à *El Retiro* – Mon ami... ta présence me fait plaisir! Alors, as-tu apporté du Chianti? C'est à ton tour tu sais!

El Retiro – Pardonnez-moi señor Macchabée, j'ai les mains vides.

Witoldo – Qu'à cela ne tienne, buvons ma réserve! *Appelant*. Gombrowicz!

Gombrowicz, *leur versant chacun un verre*. – Oui Messieurs, j'ai l'alcool! Te voilà en meilleure compagnie Witoldo, ne m'en veux pas si j'ai attendu avant de revenir : j'ai choisi le meilleur Chianti et j'avoue l'avoir déjà goûté pour être certain de servir un vin de qualité. Buenas, señor. *Il s'incline devant El Retiro*.

El Retiro – Buenas tardes.

Gombrowicz – Como fue el viaje? Perfecto?

El Retiro – ¡ Yo caminé mucho... Entre las montañas y el río, sobre la tierra roja y azul, y sin zapatos... *Il pointe ses pieds nus et sourit*. Pero me encanta!

Gombrowicz, *souriant et pointant ses pieds nus*. – A mí también...

Witoldo, *retirant ses souliers*. – Moi aussi... Je suis argentin. Estoy aquí con los hombres de sangre caliente... Con sonrisas de sol...

Gombrowicz – Entonces, à quoi levons-nous notre verre?

Witoldo – Moi!

El Retiro, *tendant son verre*. – Un double!

Gombrowicz, *servant El Retiro d'une main et buvant de l'autre*. – Et l'autre moi!

*Ils trinquent et boivent. Witoldo boit plus de la moitié de la bouteille.*

El Retiro – Quelle heure est-il? Je dois quitter bientôt...

*Witoldo, buvant*. – Trois heures y s'en va minute! Le surréalisme sociologique et bouteille vermeille bon mais c'est le deerrnier... ououii as-si-mi-ler allez du Schnaps du Schnaps du Schnaps! Allez, ne t'en va pas! La soirée est jeune, la décennie aussi! Laisse-toi tenter par le miel... *Il lui verse un verre.*

Gombrowicz – Witoldo... contrôle-toi... N'oublie pas que ce qui suivra sera su... sera su... sera lu, sera vu!

Witoldo, *complètement saoul*. – Et alors? Tu ne veux pas que je me compromette? Ce public est déjà gêné par sa propre curiosité! Il regarde et se pose la question de l'authenticité. Vous n'avez pas le droit de l'exiger! Vous êtes artifices et mensonges! À *Gombrowicz*. Il ne sait pas comment se comporter devant moi, quoi penser en écoutant mes propos... Eh bien, écoutez ceci : je vous interdis d'applaudir le spectacle de ce soir, je n'ai pas demandé à être joué. La dernière réplique doit flotter. Le seul bruit permis, c'est celui du livre que l'on ferme. N'applaudissez pas...! Et peu importe votre idée, votre analyse, sur moi... garanti... elles sont fausses.

El Retiro, *mal à l'aise*. – Gracias para todo, señor!

*Il se lève.*

Witoldo – Assieds-toi.

*El Retiro obtempère.*

Witoldo, à *El Retiro* – Bois.

*El Retiro fera tout ce qu'ils lui demandent. Les ordres de l'un et de l'autre seront donnés avec de plus en plus de rythme et viendront au bout de leur inspiration.*

Gombrowicz – Une autre. Encore. Finis ton verre. Pose-le sur le bureau.

Witoldo – Retire ton chapeau.

Gombrowicz – Lève-toi. Marche vers nous, tranquillement...

Witoldo – Agenouille-toi. Tends ta main... Laisse-moi la regarder...

Gombrowicz – Cette main, je la vois dans un plateau, servie avec de l'huile d'olive et de la tapenade...

Witoldo – Cette main...

Gombrowicz – Cette main...

Witoldo – La main est là, prête à être prise. Elle est là.

Gombrowicz – Prends-la.

Witoldo – Je... je ne sais pas...

Gombrowicz – Prends-la, s'il te plaît, prends-la...

Witoldo – Je ne peux pas!

Gombrowicz – Arrête de penser comme ces Polonais!

Witoldo – Je ne peux pas...

Gombrowicz – Prends cette main! Oublie la Pologne...

Witoldo – J'ai envie de partir...

Gombrowicz – Avec lui?

Witoldo – Je ne sais pas... Je n'en peux plus... Tu connais les réponses, dis-moi le! J'ai envie de partir avec lui? De prendre sa main?

Gombrowicz – Je ne sais plus...

Witoldo – Non! Tu n'as pas le droit, tu m'as dit que tu savais! Réponds-moi, qu'est-ce que je dois faire, réponds-moi!

Gombrowicz – Prends sa main...

Witoldo, *criant*. – AH! *Se tournant vers El Retiro*. Que dois-je faire? Mon vrai lieu n'est pas mon pays natal, ni la maison de mes parents, ni une pensée, ni une parole! Est-ce que je peux vivre dans ta main?...

El Retiro, *étendant l'encre sur le visage de Witoldo*. – Je suis tout ce que tu as besoin, tu le sais... Tu m'as choisi. Prends-la...

Gombrowicz – Prends-la...

Witoldo, *hurlant, à Gombrowicz*. – Je ne peux pas! Je suis toi et tu es auteur polonais!

*Sur ces paroles, El Retiro redevient Polska.*

Gombrowicz, *à Witoldo*. – Tu es moi... tu es Gombrowicz... ça y est?

Witoldo – Oui... Tu ne peux plus rien changer. *Il regarde Polska, inconsciente. Il crie. Je voulais la sortir de sa maladie, lui retirer tout le poison qui coule dans ses veines... faire d'elle un être qui ait une conscience aiguë de son caractère insuffisant et provisoire...*

Gombrowicz – Tu ne le pourras pas.

Polska, *reprenant conscience*. – Je savais que tu m'appellerais...

Witoldo – Ce que tu peux être vaniteuse... et amoureuse de toi-même...

Gombrowicz – Tu ne peux rien pour elle. Elle ne cherche qu'à imiter ce qui existe déjà...

Polska, *larmoyante*. – Tu sais... je ne suis plus capable de rêver...

Witoldo – Je peux essayer de te réapprendre...

Gombrowicz et Polska – Non... cesse...

*Polska tend la main. Witoldo y dépose plusieurs billets.*

Polska – Witoldo, Gombrowicz... je vous promets que demain, je ne reviendrai pas.

*Elle sort.*

Witoldo, *se tournant vers les journaux* – Oui... d'accord... je les fermerai...

*On entend le onzième quatuor en fa mineur de Beethoven. Witoldo découpe les pages des journaux, arrache des pages, choisit des passages qu'il cisaille et colle dans son Journal : tout apparaît en projection. Gombrowicz lui fait boire le reste du vin que Witoldo crache sur son journal. Les protagonistes toisent le public et refusent les applaudissements.*

*Fin.*

#### 1.6.4 Diffraction III

Ce dernier laboratoire est un laboratoire que nous qualifions d'adaptation directe. Alors que *MOI* et *MON DOUBLE* placent le *Journal* dans l'action dramatique, *L'AUTRE(-MOI)* tient lieu de journal dramatisé. Longue suite de témoignages et de querelles, le troisième laboratoire s'articule autour de la critique sociale que nous avons retenue dans le *Journal* de Witold Gombrowicz. Nous matérialisons, en une multitude d'hommes et de femmes, les

concepts chers à l'auteur polonais en regard de la Forme et du Nombre, afin de produire un échange où Gombrowicz trompe le système social en l'assimilant. Avec *L'AUTRE(-MOI)*, nous sommes restée le plus près possible du mode d'énonciation de l'auteur : notre texte dramatique est constitué majoritairement de passages du *Journal* dont nous avons respecté, le plus souvent, les temps de verbe et la ponctuation. En minimisant les inventions, l'adaptation prend davantage la forme d'un collage. Nous faisons du médium théâtral un lieu de synthèse, dynamique, où la pensée gombrowiczienne est offerte au lecteur. *L'AUTRE(-MOI)* aspire à recréer l'effet de la lecture du *Journal* en peignant un tableau à la fois sensible et scientifique de l'auteur sur lequel le lecteur pourra promener son regard.

#### 1.6.4.1 Gombrowicz vs Gombrowicz

Toute la distribution de *L'AUTRE(-MOI)* vient de la démultiplication gombrowiczienne. À la manière du procès de *Rousseau juge de Jean-Jacques*, nous orchestrans un combat dans lequel Gombrowicz s'oppose à lui-même. Reprise condensée du processus autocritique appliqué dans son *Journal*, Gombrowicz « [se met] à l'extérieur de soi pour se voir comme s'[il] était un autre. » (Doubrovsky, 1988, p. 67) Chaque personnage que nous avons mis en voix a joué un rôle, d'une importance relative, dans le drame intellectuel de l'auteur : ils existent tous dans le *Journal*. Le troisième laboratoire donne à voir l'utopie sociale conçue par l'auteur, qui consiste à placer par ordre croissant d'importance (par attribution d'un chiffre), chaque individu dans la société. Le texte dramatique expose les multiples « viols identitaires » retrouvés dans le *Journal* : Gombrowicz essaie différents *moi* potentiels à travers le discours des autres. Par un système de projection, dont les indications se trouvent en didascalies, Gombrowicz adopte les traits de ceux qui ont peuplé sa vie. Au fil du texte, nous rappelons ponctuellement au lecteur le principe de diffraction qui démultiplie la voix de l'auteur. Lorsque Gombrowicz s'égare dans ses propos, les projections le ramènent à l'ordre. Cette stratégie dramaturgique suit le mouvement autocritique de Gombrowicz.

#### 1.6.4.2 Dominer le temps

Le texte du troisième laboratoire pourrait être placé à la fin du deuxième tome du *Journal*. La vérité qui éclate au fil du dialogue revêt ici un caractère plus intimiste, que rejette de prime abord Gombrowicz qui admet ne pouvoir dominer tous les espaces intellectuels : « [...] un écrivain n'est ni un guide ni un éducateur, [...] il est une personne privée, et peut-être même plus privée que d'autres. » (1995b, t. 2, p. 586) Suspendu entre vie et mort, *L'AUTRE(-MOI)* concrétise le propos de l'auteur dans une représentation dramaturgique de l'atemporalité. En effet, l'action prend place en plein *dépliement analytique*. Nous avons procédé à la reconstruction des conversations rapportées par l'auteur dans son *Journal* : *L'AUTRE(-MOI)* situe la pensée au centre de l'espace textuel. Le combat qui s'ensuit devient prétexte à ranimer les conquêtes de l'auteur sur le terrain de ses détracteurs, ce qui ne va pas sans quelques dérapages. La propension de Gombrowicz à l'autoanalyse n'est pas sans failles. Dans ce jeu qui a des allures de procès, *L'AUTRE(-MOI)* représente un dernier échec à la communication où la déconstruction de l'autre le conduit à sa propre perte.

#### 1.6.4.3 Image de soi

Comme Gombrowicz qui intègre, pour la récupérer et la modifier, « l'image qu'on croit que les autres se font de vous » (Lejeune, 1980, p. 51) et la présente au lecteur, ce dernier laboratoire transforme l'image première de Gombrowicz en plaçant le lecteur devant des énonciations biographiques avec lesquelles il doit reconstruire le modèle de l'auteur polonais que lui propose notre récit. La méthode de distanciation adoptée par Witold Gombrowicz dans ses autoanalyses révèle davantage une vision intime de soi que la destruction des propos d'un critique de soi : « on ne saurait réellement sortir de soi, c'est-à-dire représenter, à égalité avec le sien, un point de vue différent du sien. » (Lejeune, 1980, p. 51)

## 1.6.4.4 L'AUTRE(-MOI)

Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde. (F. Kafka)

Gombrowicz 2 500 000 000. Les chiffres placés après chaque nom représentant « l'horizon humain » du personnage envisagé [...] Je mets des chiffres au hasard... mais j'estime qu'il serait judicieux d'associer des chiffres à chaque nom de façon qu'on puisse connaître non seulement le nom d'un homme, mais aussi sa « place parmi les autres. » (Gombrowicz, 1995a, t. 1, p. 87)

*No man's land.*

*Panneaux blancs disposés de façon anguleuse : surface de projection. Gombrowicz nu, au centre de la scène. L'arbitre, sur le même palier, est habillé d'un complet couleur café et porte des souliers jaunes.*

Gombrowicz – Moi. *Un temps.* Je suis le self made man de la littérature. Bienvenue à l'ultime combat. Celui du penseur contre la pensée.

*Projection de plusieurs visages de Gombrowicz.*

Gombrowicz – Je suis l'homme 2 500 000 000 de l'humanité. Je suis auteur polonais, exilé en Argentine pendant trente-deux années, à cause de la deuxième guerre mondiale. Je suis parti vivre à Berlin pour deux années et j'ai abouti en France pour y finir ma vie.

Homme 2 300 015 111, *sous les traits de Gombrowicz* – Je travaille au marché. Je vends des fruits aux Argentins. Un jour, tu es venu à mon kiosque, avec un ami. Je m'en souviens comme si c'était hier... Tu m'as acheté des pommes. Elles étaient rouges. Ce jour-là, elles étaient aussi sucrées que des poires. Après les avoir payées, tu en as croqué deux... La bouche pleine, tu m'as parlé d'une fillette... La fille de ton ami. Sur la place publique, tu l'as pointée du doigt. Depuis ce jour-là, je ne peux que manger des pommes vertes, sûres et dures.

Homme 34 000 015 – Je suis une femme. Mais toi, tu n'as jamais su faire la différence. En Argentine, dans ma maison, tu es venu prendre le thé. Tu m'as demandé de m'adresser à toi en t'appelant : M. Le Comte Gombrowicz! Tu as mangé les petites saucisses qui étaient sur la table, tu as bu du schnaps et tu t'es moqué de toutes les phrases que j'ai dites. Vers la fin de la soirée, tu m'as invitée à danser. Et j'ai accepté.

Homme 4 381 888 220 – J'écris mes opinions à propos de vos numéros imprimés dans la revue polonaise Kultura. J'aime bien les comparer aux articles écrits par votre concurrent... *Il sourit.* L'extraordinaire Mickiewicz! Vous ignorez mes propos ou vous écrivez qu'ils ne vous atteignent guère. Mais je sais aussi lire entre les lignes, monsieur le Comte...

Homme 1 444 143 140 – Je suis le peintre à qui tu as déclaré ne pas croire à la peinture.

Homme 10 125 136 159 – Je suis la musicienne à qui tu as dit ne pas croire à la musique.

Homme 15 000 000 000 – Je suis celle qui ne veut rien savoir. Rien! Je veux uniquement croire. Je suis l'ennemie de la pensée calculée, celle que tu ne pourras pas convaincre. Je suis celle que tu hais, qui te hait.

Homme 67 684 545 684 – Je t'ai dit que tu aimais l'Argentine. Tu ne m'as pas cru. Tu as même ri.

Homme 67 684 545 487 – Je vous ai dit l'heure en sortant de l'opéra, quelques secondes après que vous me l'avez demandée, sans rien exiger en retour. Je suis utilité et discrétion, l'ultime beauté.

Homme 180 000 000 200 – Je suis la grosse femme que tu as imaginée étendue chez un boucher avec mes jambes pliées sous mon corps ficelé. Mes bourrelets carrelés, saillants de partout t'ont donné faim. Tu as même pensé prendre une bouchée directement de mon flanc. Sans cuisson. Comme ça. Cru.

Homme 513 – Je suis le jumeau de mon jumeau. Tu as envié notre jeunesse, nos accords tacites.

Homme 140 111 195 999 999 – Je suis polonaise. Tu me réponds toujours non.

Tous – Tu as fait cela pour que je me souviens de toi, n'est-ce pas?

L'arbitre – Répondez, Gombrowicz.

Gombrowicz – Pour vous agacer, vous irriter! N'importe quoi pour vous faire réagir vrai!

Hommes

Je suis la phrase que tu viens de formuler.

Je suis le poète que tu hais.

Je suis la musique.

Hommes

Je suis les pages de ton œuvre.

Je suis le poète que tu aimes.

Je suis le silence.

Tous – Je suis la maison que tu n'as jamais eue.

Hommes

Forme.

Santé.

Macbeth que tu aurais aimé écrire.

Hommes

Immaturité.

Maladie.

Sartre que tu aurais voulu être.



Tous – Je suis Witold Gombrowicz, l'homme à travers l'homme. L'homme par rapport à l'homme. L'homme créé par l'homme. L'homme augmenté par l'homme. Je suis Gombrowicz. Et je veux être jeunesse.

*Son de cloche.*

L'arbitre, *s'adressant aux projections de Gombrowicz.* – Prenez vos vrais visages.

*Les projections deviennent des visages d'hommes et de femmes de tous âges.*

L'arbitre – Relisons l'entente que nous avons établie en date du premier janvier 1970, par Witold Gombrowicz, pour lui-même. Gombrowicz reprends ton serment : tu n'as pas le droit de répéter après quiconque.

Homme 67 684 545 684 – Chaque sentiment devra être authentique.

Homme 180 000 000 200 – ... parce qu'un autre l'aura déjà éprouvé.

Homme 67 684 545 684 – ... et exprimé!

Tous – Come clean Gombrowicz!

Homme 4 381 888 220 – Sois vrai! Ou montre du faux pour vrai!

Gombrowicz, *prêtant serment.* – Je ne dirais pas ce qui a été imprimé tant et tant de fois. Je serai original.

Homme 513 – Gombrowicz... Witold... Sois simple... Comme tout le monde. Tu en as bien le droit.

Gombrowicz – Non! Je ne suis pas tout le monde! Me voici, nu devant vous : je suis original! Je sors la tête de mes épaules et dans toute la gloire de mon jeu d'acteur, dans la nuit tombante, je vous fais face. Je suis debout et le resterai. Me voilà, planté dans tout l'orgueil de ma non-simplicité. Je suis l'instrument contre l'esprit collectif, affreux et inconcevable qui le pousse à des solutions ignorées même par lui! Je le tordrai et lui rendrai sa vraie couleur.

L'arbitre – Et tu seras vrai?

Gombrowicz – Je serai fidèle à moi-même! En étant moi, le moi que j'ai mis au monde. Ce moi assoiffé de nouveauté qui est toujours en proie à l'ennui. Je serai celui qui a écrit le journal que vous avez lu, celui qui réagit avec une violente impatience à ce que je sais et connais déjà, je suis celui qui encore, désire ce qui est au-delà... Je suis debout, annihilant en moi le sentiment de l'aujourd'hui aux dépens de celui que je vais vivre demain. Je m'acharnerai sur l'heure présente et vous, vous me regarderez.

Homme 180 000 000 200, *aux autres, en aparté.* – Oui, c'est bien connu, il a besoin des gens! Pas pour communiquer... pour signaler qu'il est déjà là.

Homme 2 300 015 111, *même jeu*. – Laissons-le... si ça peut rendre l'agonie plus tolérable.

Gombrowicz – En me révélant de la sorte, je veux cesser d'être une énigme trop facile à percer. En vous faisant pénétrer dans les coulisses de mon être, je m'oblige à me retrancher dans des retraites plus profondes.

Homme 180 000 000 200 – Pour quoi faire?

Gombrowicz – Pour quoi faire? La vie coule entre les dates comme l'eau entre les doigts. Mais au moins il en resterait quelque chose... une trace... Mon histoire qui touche à sa fin commence à me procurer un plaisir presque sensuel. J'y plonge comme dans un fleuve insolite dont les eaux tendent à s'éclaircir. Tout se complète peu à peu. Tout se boucle. Comme c'est étrange. Enfin, enfin, je commence à voir mon propre visage émerger du Temps.

*Projections des visages de Gombrowicz, remplaçant celles des Hommes.*

Homme 180 000 000 200 – C'est pathétique.

Homme 4 381 888 220 – Il se ridiculise.

Homme 5 111 123 145 179 846 – Il se gargarise.

Homme 180 000 000 200 – Il s'excite.

Homme 2 300 015 111 – Cela me blesse.

Homme 67 684 545 487 – Reprends-toi, pour l'amour de Dieu.

Gombrowicz, *confus*. – Je suis désolé...

Homme 180 000 000 200 – Ça a déjà été dit!

Gombrowicz, *pour lui-même*. – Orgueil. Intransigeance. Froideur. Méfiance. Esprit de contradiction. Et surtout, ne pas se laisser happer par la nation.

Tous – Surtout.

L'arbitre – Reprenez vos vrais visages!

*Les projections redeviennent les visages des hommes et des femmes.*

Tous – Prêt?

Gombrowicz – Prêt.

L'arbitre – Qui choisiras-tu?

Gombrowicz – L'homme 4 381 888 220. L'homme du marché... Je crois avoir des explications à lui donner...

*Son de cloche. Le visage de celui-ci apparaît sur tous les panneaux de projection.*

Homme 4 381 888 220 – Vous m’avez troublé monsieur... Jusqu’à ce jour je ne saisis pas ce qui vous a amené à pousser devant moi une jeune fille au visage mangé par les flammes, à la peau flasque et luisante. *Il a un haut-le-cœur.*

Gombrowicz – Écoutez... écoutez et vous comprendrez... Vous pesiez vos pommes... c’est là, pour vous, que l’histoire commence... mais la mienne a commencé bien avant, une heure avant... Cet ami dont vous avez parlé, il est entré chez moi en coup de vent et j’ai remarqué que sa lèvre supérieure frémissait... Cela ne présageait rien de bon... Du mauvais... mauvais... Il me racontait depuis une heure déjà l’incident de sa fille avec la cuve d’eau bouillante... J’essayais je partir, de ne plus l’entendre, de me perdre, de le perdre dans la ville. J’avais besoin d’une fourmilière de mains ignorantes, de pieds, d’oreilles qui n’avaient pas entendu ce que je venais d’entendre. Mais il me suivait, avec elle qui sentait la peau brûlée... un cochon... juste derrière lui, derrière moi. Je devais m’en défaire voyez-vous... et vous étiez là. Je me suis dit : je vais me détendre auprès de cet homme, ce sera au moins un instant de répit.

Homme – Vous avez demandé un kilo de répit...

Gombrowicz – Oui!

Homme – Vous avez crié votre kilo de pommes!

Gombrowicz – Je devais le faire, il m’avalait...

Homme – Une chienne a aboyé. Vous êtes parti, me laissant devant le regard de la fillette... Plein de reproches ou de larmes, je n’ai pas pu voir clairement.

Gombrowicz – Oui... la bête... la chienne... l’enfant-animal... Je n’ai rien à vous dire qui vous fera oublier ce moment.

Homme – Alors... c’est tout?

Gombrowicz – Oui.

Homme – Mais...

Gombrowicz,  *Brusque* – S’expliquer et s’excuser ne changent rien, monsieur! Votre curiosité a peut-être été satisfaite, mais vous ne dormirez pas mieux même si vous savez pourquoi j’ai fait ce que j’ai fait. Croyez-moi, je le sais... L’insomnie me gruge au fur et à mesure que la pensée s’étire... Et non Monsieur, vous ne pourrez plus manger de pommes rouges et sucrées, n’essayez plus. Suivant!

L’arbitre – Une préférence?

Gombrowicz – Oui! Je voudrais parler aux critiques... Oui. *Il sourit.* Oui. J’ai besoin de bien me réchauffer. Amenez-moi les critiques.

L'arbitre – Représentant les critiques, l'homme 4 381 888 220.

Homme 4 381 888 220 – Avec plaisir, Monsieur le Comte. J'ai entendu vos faiblesses voilà quelques répliques... Tut tut tut... J'ai entendu les autres vous avertir! Ils ont dit... « Ne vous laissez pas happer par la nation. » *Il rit.*

Gombrowicz – Je tâcherai de m'en souvenir, Monsieur l'Hippopotame...

Homme 4 381 888 220, *écrivain*. – Sitôt les insultes faciles! Ce n'est pas Mickewicz qui aurait insulté un frère de sang en le traitant d'animal hideux, boueux et gris.

Gombrowicz – Vous savez, j'en ai assez qu'on m'ordonne de regarder en frère un homme qui n'est pas mon frère!

Homme 4 381 888 220 – Il ne me reste plus qu'à confirmer ce que mes prédécesseurs ont écrit avant moi! Il semble que vous ayez honte de votre peuple, que vous le reniez même! Les lecteurs y liront votre manque d'appartenance à la patrie et votre haine pour Mickiewicz qui, lui, est la voix de son peuple.

Gombrowicz – Écoutez bien, Monsieur l'Hippopotame! Oui! Je conserve l'insulte, je la répète même! Je ne me...

Homme 4 381 888 220 – Redondance...

Gombrowicz – Je ne me suis pas plaint quand votre stupidité professorale et critiquarde diffamait sans cesse mon travail littéraire, qui, comme il s'avère aujourd'hui, valait quelque chose. Dans quelques années, ce sera au tour de cette insulte à faire ses preuves... Et... je ne peux dire, ni écrire, du Mickiewicz... Le pauvre prend son exil comme prétexte rassembleur... Ha! Sachez que je suis original... Moi, j'ai choisi mon exil!

Homme 4 381 888 220 – Monsieur, je vous signale que votre travail et votre statut social vous placent sous le regard des critiques qui ont le droit et le devoir de commenter non seulement votre pensée, mais sa forme!

Gombrowicz – Vous? Vous vous critiquez ma forme? *Il rit.* Les critiques... Pff! Je leur souhaite une belle rage de dents!

Homme 4 381 888 220 – Mais quel enfantillage, quelle facilité! Il sera plus facile de ne pas vous donner la crédibilité que vous quémandez... La plume me démange, Monsieur Gombrowicz. Ne prenez pas trop personnellement la critique que je vous réserve sur votre ouvrage *Trans-Atlantique*... Il semble que vous ayez de la difficulté à être intéressant...

Gombrowicz – Qui a décidé qu'on ne doit écrire que lorsqu'on a quelque chose à dire?

Homme 4 381 888 220 – Eh bien... la critique M. Gombrowicz, la critique! Si cela vous dit d'écrire n'importe quoi, faites, mais ne publiez pas! La critique aura toujours le dernier mot, Monsieur, parce qu'elle écrit après avoir lu tous les vôtres...

Gombrowicz – Allons donc! Le principe même de l'art est précisément de ne pas écrire ce qu'on a à dire mais des choses entièrement imprévues!

Homme 4 381 888 220 – Et qui consacre l'art comme tel? Moi.

Gombrowicz – Laissez-moi vous raconter le sentiment d'assurance qui m'a submergé lorsque j'ai eu la confirmation que j'étais capable de commenter ma propre œuvre ! Je suis devenu mon propre critique, mon glossateur, mon juge, mon metteur en scène... J'ai pu ôter à d'autres le pouvoir de prononcer des verdicts!

Homme 4 381 888 220 – Je vous demande pardon, mais nous parlons encore, nous écrivons toujours!

Gombrowicz – Oui, certainement, mais pas pour moi. Pas sur moi. Tout ce que vous écrivez ne peut m'atteindre comme il atteint tout ces poètes et auteurs qui attendent patiemment d'être encensés... Vous savez pourquoi? Parce que j'ai compris que j'étais et que je serai meilleur critique que tout ceux qui ont écrit quelque chose à mon sujet. Vos propos sont plagiés... je les ai déjà écrits...

Homme 4 381 888 220 – Mais, c'est absurde, je...

Gombrowicz – Non! Je! Je suis le seul qui peut détruire ce que je dis et abaisser ce que j'ai écrit. Et oui, Monsieur l'Hippopotame! Je me suis arrangé de telle façon qu'il soit impossible pour moi de m'incliner, sauf devant un autre moi! Je suis moi-même ma propre dégradation et ma propre élévation! Peu importe lequel des deux s'abaissent à l'autre, l'auteur devant le critique ou le critique devant l'auteur, il y en aura toujours un debout. Moi.

Homme 4 381 888 220 – Mais c'est de l'égoïsme! Un auteur doit faire preuve de modestie M. Gombrowicz, ce sont les lecteurs qui décident de son sort.

Gombrowicz – Mais je sais Monsieur l'Hippopotame! Un écrivain n'habite jamais les cimes : c'est d'en bas et péniblement qu'il gravit sa pente. Mais voilà... ma pente, c'est moi.

Homme 4 381 888 220 – Monsieur L'arbitre, il est impossible d'argumenter avec lui, il est devenu complètement idiot! C'est un refus catégorique de se soumettre à ceux qui regardent mieux puisqu'ils sont en périphérie!

L'arbitre – Allez au bout de votre idée, Monsieur Gombrowicz.

Gombrowicz – Mais avec plaisir, Monsieur L'arbitre! Celui qui sait penser et parler peut et doit se multiplier! C'est du moins un égoïsme méthodique, discipliné et témoignant justement d'objectivité, de hauteur, de froideur.

Homme 4 381 888 220 – Il est impossible d'échanger logiquement avec vous. C'est de la bêtise! Que dis-je, de l'immaturation! Quelle différence y a-t-il entre l'enfant qui refuse l'autorité de sa mère et ce que vous venez de dire?

Gombrowicz – Exactement. Suivant!

*La projection de l'homme 4 381 888 220 devient celle de Gombrowicz.*

Gombrowicz – S'il vous plaît, emmenez-moi les professeurs, les universitaires! Ce sera bref, je suis bien préparé...

*Toutes les projections représentent Gombrowicz.*

Tous – Attention à ce que tu diras! Pèse tes mots. Toi-même tu parles de ton œuvre comme d'un enseignement à propager!

Gombrowicz – C'est vrai... mais je n'aurai jamais la prétention de demander de l'argent à ceux qui l'écouteront. Je suis pauvre! Ce sont les pages et l'encre qui remplissent mon portefeuille. Emmenez-les moi vous dis-je!

L'arbitre – Représentant les professeurs, les hommes 51 479 465, 51 479 466, 51 479 497, 51 479 498. *Quatre projections des visages de Gombrowicz changent pour ceux des professeurs.*

Gombrowicz – Mesdames et Messieurs les érudits!

L'arbitre – Witold Gombrowicz souhaite vous parler.

Gombrowicz – Vous serez justes et impartiaux? Allons-y les érudits! Je me dois de dénoncer vos universités, ici, maintenant et à jamais. Si une réplique doit bondir de mon texte et vomir par-delà la ville, c'est celle-là! Et si les professeurs se lèvent et hurlent, soit! Je m'en porte garant. Messieurs, Mesdames, vous êtes des tuyaux.

Homme 51 479 465 – Développez s'il vous plaît, nous sommes sceptiques...

Gombrowicz – Oui, bien sûr. Écrivez sur ma copie, en rouge, rouge s'il vous plaît, que vous souhaitez une extrapolation de ma part, que dis-je, une dissertation ! Demandez-le-moi!

Homme 51 479 466 – D'accord, nous vous le demandons, Monsieur Gombrowicz.

Gombrowicz – Non, pas comme ça. Ne me faites pas de traitement de faveur! Habituellement vous exigez un nombre minimal de mots, un nombre maximal de pages! Vous souhaitez un texte au « nous », en caractères lisibles carrés, à quelques cinq centimètres de la bordure d'une feuille! Cessez de faire semblant devant eux! Cessez de leur faire croire que je peux exprimer ma pensée librement! Vous imposez une forme!

Homme 51 479 497 – Librement mais structurée jeune homme, vous êtes à l'université. Chaque dissertation a un but et la forme aide à... Vous savez, nous nous écartons de votre idée. Revenons à ces tuyaux auxquels vous nous comparez...

Gombrowicz – Pardon Monsieur le professeur, l'universitaire, le maîtrisé! Je poursuis... Voilà. Vous êtes des tuyaux! Vous ne faites que passer l'information, vous ne vous appropriez jamais vraiment votre savoir. Chers professeurs, vous êtes aussi des poissons!

Hommes 51 479 465, 51 479 466, 51 479 497, 51 479 498, *exaspérés.* – À développer...

Gombrowicz – Oui, oui. Je m'explique! Les poissons nagent dans leur eau, y sont adaptés, n'est-ce pas ? L'eau, c'est votre spécialité. Qu'arrive-t-il au pauvre poisson tiré de l'eau? Il gigote, il a l'air ridicule et il meurt, Messieurs-dames! C'est honteux. Il y a de quoi rougir...

Homme 51 479 465 – Nous sommes assez modestes pour voir l'enseignement comme un échange, M. Gombrowicz.

Gombrowicz – Modestes? Moi aussi, à votre place, je serais modeste! Comment ne pas l'être? Maudites poules aveugles qui ont trouvé une graine!

Homme 51 479 498 – Ça suffit, cela devient trop imagé M. Gombrowicz. Tenez-vous en à un animal pour faire une analogie... Ma parole, c'est insensé! On se croirait au zoo ! Et puis, revenez donc à vos tuyaux, il vous faut boucler la boucle, M. Gombrowicz.

Gombrowicz – Bon d'accord... Voilà... voilà, je l'ai! Vous êtes des maçons aveugles qui, depuis des millénaires, posent brique sur brique sans savoir ce que vous construisez.

Homme 51 479 497 – Sans le savoir? Sûr que nous le savons jeune homme. Nous construisons l'avenir! Nous sommes des bâtisseurs de connaissance!

Gombrowicz – Ce mur est en hauteur, Monsieur, et il ne fait que masquer le paysage! Nous devons aller loin! Basculez le mur et faites-en une rue!

Homme 51 479 466, à *L'arbitre* – On ne sait plus qui parle! Un poète? Un homme éduqué ? Un fermier ou un arpenteur?

Gombrowicz – Je suis créateur... le dernier qui parle d'une voix divine... Aujourd'hui les autres créent comme s'ils fabriquaient. À cause de vous, ils créent comme des élèves. Je suis resté celui que j'étais hier. Celui qui est brut et que vous n'avez pas poli... Fini de somnoler dans un bain de confiance mutuelle. Que l'esprit veille! Tenez-vous sur vos gardes... Et salut les bourriques!

*Les projections montrent Gombrowicz. Un temps.*

L'arbitre – Souhaitez-vous tout de suite confronter les poètes?

Gombrowicz – Non... c'est le clou final, les poètes... il est trop tôt encore... Je veux la femme... enfin, l'homme 34 000 015... Elle est trop puissante pour que je songe à la repousser.

*Le visage apparaît.*

Homme 34 000 015 – J'attendais patiemment mon tour... Monsieur le Comte...

Gombrowicz – Vous n'êtes pas femme- faible comme les autres. Là est l'unique raison de votre présence ici. Sachez pourtant que vous avez un avantage, Madame. Moi, j'ai l'esprit déchiré.

Homme 34 000 015 – Et le mien est fort.

Gombrowicz – Vous avez dansé avec moi.

Homme 34 000 015 – Alors que vous m’avez ridiculisée devant mes invités.

Gombrowicz – Pourquoi?

Homme 34 000 015 – Vous le savez.

Gombrowicz – C’est vrai... je sais... Je ne savais pas si j’allais avoir la force de vous affronter aujourd’hui... Vous me fascinez Madame...

Homme 34 000 015 – Je sais.

Gombrowicz – Comment avez-vous réussi sur le plan spirituel le moyen d’affronter ce qui moi me tracasse et m’anéantit?

Homme 34 000 015 – Quoi?

Gombrowicz – Je parle de votre foi, Madame.

Homme 34 000 015 – Vous m’avez fait venir ici pour parler de ma relation à Dieu?

Gombrowicz – Vous ne pensiez tout de même pas que je souhaitais me remémorer cette danse avec vous, de la sensation de la brise ce soir-là et de la couleur du taffetas de votre robe?

Homme 34 000 015 – Je croyais avoir compris que vous aviez ressenti... que j’avais réussi à...

Gombrowicz – Oui vous avez réussi... réussi quelque chose qui m’échappe... Vous êtes amoureuse de Dieu... comment cela se peut-il Madame?

Homme 34 000 015 – Gombrowicz... Me ridiculiser est une chose, mais me faire venir ici pour détruire le souvenir de cette soirée...

Gombrowicz – Ne vous attardez pas à cela Monsieur L’arbitre, elle parle d’un événement qui n’a rien à voir avec notre sujet.

L’arbitre – Il a raison Madame, veuillez vous en tenir à la religion, s’il vous plait.

Gombrowicz – Alors... Comment avez-vous réussi sur le plan spirituel le moyen d’affronter...

Homme 34 000 015 – Ne feignez pas l’étonnement lorsque vous croisez des vies qui sont fondées sur d’autres principes que les vôtres! Ma vie, c’est la foi. Et je serai sourde à toutes vos tentatives de dissuasion! Ne perdez donc pas votre temps.

Gombrowicz – Je ne peux pas... C’est vous que je croise au moment précis où il m’est difficile de me fuir moi-même...



Homme 34 000 015 – Arrêtez vos phrases complexes et enrobées d'une philosophie à cinq sous! Vous n'êtes qu'auteur! La vérité c'est que vous n'aurez jamais accès à cette grandeur qui m'habite puisque vous refusez la foi, voilà tout!

Gombrowicz – Grandeur? Cette « grandeur » que vous évoquez est perdue d'avance! Dès qu'il sort de la petitesse de votre bouche, le mot est souillé et devient ridicule! Que cela nous laisse-t-il voir? Une pauvre hystérique, oui, qui tourmente et importune les autres, une pure égoïste dont l'individualité aussi monstrueuse qu'agressive ne voit ni autrui ni elle-même, une pelote de nerfs, de tourments, de manies, d'hallucinations. Bref, une chose que se débat! Vous souhaitez que j'adopte ce comportement d'aliéné? Non!

L'arbitre – Du calme. Vous devenez mesquin.

Gombrowicz – Cent fois on a porté des jugements sur moi et mon œuvre et presque toujours de travers. Vous me traitez tous de lâche, de déserteur, et j'en souffre! Non pas physiquement, mais je souffre. Comment pourrais-je rêver à un Dieu absolu? Je veux en forger un en moi et les mots manquent! Un autre Dieu est possible, un Dieu moyen, de fortune qui serait le chemin et le pont qui conduisent jusqu'à l'homme.

Homme 34 000 015 – La clé de la foi te manque! Dieu est cette clé!

Gombrowicz – Il devrait y en avoir une autre! Une qui serait conforme à ma nature. Je ne veux ni cimes ni abîmes... c'est la plaine que je désire.

Homme 34 000 015 – Tu es à la recherche de la grandeur, même si elle ne te permettrait que de t'élever à un seul pouce d'entre les hommes!

Gombrowicz – Eh bien il le faut! Dieu et nul autre nous menait par la main! Qu'il porte le blâme de l'immobilisme polonais au sein de l'Histoire! Nous étions l'enfant tenant la main de Dieu le père qui nous a infantilisés alors que les autres cultures étaient adolescentes! Elles apprenaient à se révolter, à penser par elle-même! Ah la jolie nation sans philosophe, sans conscience de son Histoire! Nation molle, timide, sans ressort spirituel, cette nation qui n'avait su créer qu'un embryon d'art...

Homme 34 000 015 – Arrêtez. Je fais partie de cette culture... Je veux partir... S'il vous plaît faites-moi partir...

*L'image s'estompe.*

Gombrowicz, *criant* – Vous m'écoutez! Tu es la faiblesse de la nation! Toi qui te bouche les oreilles! Peuple déliquescents, dégoûtant de lyrisme, et si fier de son folklore! Ha! Peuple de pianistes et d'acteurs, où les Juifs eux-mêmes finissent par fondre comme du sucre et perdre leur venin... Je te dépouillerai de toutes les réalités secondaires que tu chéris pour te mettre en contact immédiat avec le cosmos : et alors, tu te débrouilleras!

L'arbitre – Un instant Gombrowicz... Vous êtes en contradiction avec votre pensée... Vous souhaitez saper l'infantilisme?

Gombrowicz – Oui. Un enfant certes, mais qui a connu toutes les versions de la gravité adulte, et les a toutes éprouvées... C'est là toute la différence...

*La projection de l'homme 34 000 015 est remplacée par l'image de Gombrowicz.*

L'arbitre – Vous semblez fatigué, Gombrowicz... Souhaitez-vous que nous prenions une pause?

Gombrowicz – Je suis fatigué... Je ne souhaite pas de pause. Monsieur L'arbitre, je veux Macbeth. J'ai besoin de Macbeth.

Macbeth, *voix off.* – Je suis là. Toujours. Partout.

Gombrowicz – Je sais. *Un temps.* Connais-tu mon nom?

*Macbeth ne répond pas.*

Gombrowicz – Une forêt verte, bruisante, fonce sur toi, Macbeth. Sur moi, ce n'est pas la forêt qui fonce mais la saleté envahissante... Macbeth. J'aurais tellement voulu, comme toi, avoir un nom sans visage... Un enfant fonce sur toi Macbeth...

*Apparaît l'homme 513.*

Gombrowicz – Toi...

Homme 513 – Silence, señor Witoldo.

Gombrowicz – Force tranquille... ma montagne.

L'arbitre – Attendez! L'Homme 513 est un enfant et ne peut donc avoir une pensée complète, claire et éligible à l'argumentation. Je propose un substitut.

*Apparaît l'Homme 180 000 000 200.*

Gombrowicz – Quoi? La bobonne comme un baobab avec un popotin prêt à éclater? Des mollets et des cuisses de bibendum qui débordent monstrueusement de partout - au secours!- plantée dans un coin par toute sa pesanteur bovine et imbécile?

Homme 180 000 000 200 – Mais... s'il vous plaît, laissez-moi m'exprimer...

Gombrowicz – Au secours! Elle va parler, les coutures vont lâcher! Elle va exploser, s'écrouler avec toute sa viande! Où est le boucher qui en viendrait à bout?

*Un temps.*

Homme 180 000 000 200 – Vous...

L'arbitre – Allez-y! Mais défendez-vous! Argumentez, Madame! Reprenez-le, le goujat à l'insulte facile!

Homme 180 000 000 200 – Je...

*Elle éclate en sanglots et son image est remplacée par celle de Gombrowicz.*

Gombrowicz – Laissez l'enfant parler... il ne peut que faire preuve de plus de répartie. Ramenez-le-moi.

*Il apparaît.*

Homme 513 – J'ai 16 ans.

Gombrowicz – Je sais. Toi et ton jumeau... il y avait cette puissance entre vous... elle remplissait l'espace tout entier... Je la voyais... j'ai voulu y vivre. Je n'ai sans doute jamais éprouvé le potentiel d'une joie étrangère... Mais la vôtre m'était accessible. J'ai découvert que l'on pouvait pénétrer dans la joie de quelqu'un d'autre. 16 ans... La jeunesse est quelque chose qui se laisse posséder...

Homme 513 – Oui. Je m'en souviens aussi. Tu nous as dit ce soir-là que tu avais goûté, pour la première fois depuis seize ans, à une ambiance de famille...

Gombrowicz – Vous étiez deux... Toujours vous serez deux... mais ce soir-là, on était trois.

Homme 513 – On était quatre.

Gombrowicz – Quoi?

Homme 513 – Toi aussi tu étais deux... Les jumeaux... on sent ces choses-là.

Gombrowicz – C'est vrai? Tu sais... *Un temps*. Une chose capitale s'est produite... quand j'étais avec vous, la solitude m'a quitté.

L'arbitre, *nerveusement*. – Je vous rappelle Monsieur que votre présence aujourd'hui relève de l'honnêteté, de la froideur et du calcul.

Gombrowicz – Je ne peux pas... Je ne peux plus... j'ai chaud. Je me liquéfie.

*Les projections des visages de Gombrowicz apparaissent.*

Tous – Tu t'égares dans la mièvrerie! Gombrowicz, tu dois mettre de côté l'émotion déjà sentie, déjà vécue par d'autres. Tu dois être original!

Gombrowicz – Je n'ai, moi, jamais signé de contrat stipulant livraison d'idées absolument inédites! Certaines idées flottant dans l'air que nous respirons ont su se nouer en moi en un sens spécifiquement gombrowiczien, unique et impossible à recréer : et ce sens, je le suis moi-même. Voilà ce qui établit l'originalité!

*Retour de la projection de l'Homme 513.*

Homme 513 – Señor Gombrowicz... Reviendrez-vous en Argentine?

Gombrowicz, *attendri* – Je ne sais pas... Auras-tu vieilli? M'auras-tu oublié? Seras-tu encore assis dans la montagne avec ton frère? Pourrai-je encore m'asseoir entre vous deux et discuter avec toi, lui et l'autre-moi?

*Les projections deviennent les visages de Gombrowicz.*

Tous – Ce n'est pas ce que tu dois dire!

Gombrowicz – Je sais! Ce n'est pas ce que je dois dire, ni ce que je dois ressentir! Ni le lieu où je dois me trouver! Où donc alors? Où est ma place? Que dois-je faire? Où demeurer? Mon vrai lieu n'est pas mon pays natal, ni la maison de mes parents ni une pensée, ni une parole! Non, la vérité est que je n'ai pas de maison à moi hormis le regard de cet enfant... Ce n'est pas un moment de faiblesse ni de conformisme! Ces moments de déséquilibre, ces moments de passion aveugle qui m'arrivent, cela me déroutent, me dévient de mes rails et me donne envie de hurler!

L'arbitre – Vous cessez d'être rationnel pour vous mettre à genoux devant un jeune adolescent?

Gombrowicz – Oui je m'agenouillerai parce que j'en aurai décidé ainsi! Parce qu'on me jugera sans comprendre. Aujourd'hui Messieurs, c'est devant la fleur piétinée et repoussée, la fleur humiliée d'une adolescence que vous avez brimée! Vous envoyez à la mort des jeunes, des non-adultes en les entraînant à suivre une discipline insensée pour qu'ils sachent verser leur sang dès que vous aurez besoin d'eux. Vous les avez saignés pour entretenir une armée qui s'est révélée chimère. *S'adressant à l'Homme 513*. Ne leur pardonne rien! *S'adressant aux hommes*. Hypocrites vieillards, voleurs d'immatunités... Ne le regardez pas! *Il détourne son regard*. Je ne suis pas digne de poser mes yeux sur toi... N'écoute pas ce que je dis! Tu changerais...

*L'Homme 513 disparaît. Le visage de Gombrowicz n'apparaît pas.*

*Un temps.*

L'arbitre – C'est terminé? Vous renoncez devant la jeunesse? *Un temps*. Vous ne direz rien aux poètes?

Gombrowicz – Oui... je renonce... Aujourd'hui, devant vous, je finis par accepter tous les mensonges, les conventions, les concessions, avec toutes les stylisations, à condition d'y faire passer en contrebande ne serait-ce qu'un lointain rayon, un pâle avant-goût de mon moi-emprisonné...

L'arbitre – C'est tout? Et la Pologne?

Gombrowicz – J'en ai assez parlé...

L'arbitre – Non! Pas assez, pas vraiment! Vous n'avez qu'effleuré le sujet... Je veux savoir, je veux comprendre! Pourquoi ne pas y retourner? Pourquoi ne pas l'aimer? Pourquoi refuser d'être Polonais? Je dois comprendre! Je dois savoir!

Gombrowicz – Pourquoi?

L'arbitre – Parce que je suis toi! Je suis le Polonais que tu es... Parle à la Pologne, je t'en prie... Elle veut de tes nouvelles... Tu le sais... Là que la maladie te ronge, que je sais que tes poumons se battent pour le prochain souffle, que le crayon se fait lourd entre tes doigts, que j'ai souffert de quitter l'Argentine pour Berlin, pour Paris... Quel sera mon voyage ultime? La Pologne ou la mort?

Gombrowicz – Je n'en sais rien... Peut-être bien que je profiterai de l'occasion pour aller lui rendre visite... Pologne, pour te voir... Seulement je me demande qui va regarder quoi. Quelqu'un qui a changé et une chose qui n'est plus ce qu'elle était? Regarder de la terre ferme l'eau qui coule, c'est possible, sans doute. Mais quel intérêt y a-t-il pour une rivière qui coule à regarder une autre rivière couler? Double ruissellement, double mouvement, double murmure...

L'arbitre et Gombrowicz – Suis-je devenu pays...?

Gombrowicz – Oui... Peut-être... Jamais je n'ai senti que j'appartenais à autre chose, à quelque part qu'à moi... Il ne me reste plus grand-chose à dire... Plus grand-chose à penser... Qui gagne dans ce combat ultime... dans ce combat raté?

L'arbitre – Même si la pensée est grande... Elle vient quand même d'un homme...

Gombrowicz, *grimaçant* – Un homme simple... Moi qui refusais la normalité de Jean-Paul Sartre, je comprends maintenant pourquoi il porte un pantalon...

*Fin.*

## CHAPITRE II

### MOI OBSESSIONNEL OU *JE* AUTOFICTIONNEL

Les trois textes contemporains que nous avons choisis comportent des caractéristiques propres au genre autofictionnel. En écho à notre mémoire-crédation, le choix des textes relève principalement de la présence d'un personnage-auteur comme principal objet de la diffraction du moi. Afin de cibler et d'ajuster nos recherches, nous nous appuyons sur les recherches de Sandrine Dubel : « on s'intéresse exclusivement à des textes dont l'objet et le personnage central est un auteur essentiellement caractérisé par sa qualité d'écrivain. » (Dubel et Rabau, 2001, p. 19) L'omniprésence du créateur est soulignée par le rappel constant, au lecteur et aux personnages, que leur présence relève de sa volonté et le protagoniste principal expose un pan de la vie de son créateur. Se gardant bien d'entrer trop profondément dans la psyché des auteurs, nous reprenons néanmoins l'idée du *mythe personnel* de Charles Mauron (1963) qui, suivant Freud, conçoit l'écriture comme une opération de démultiplication du moi.

[...] comme les recherches de Freud l'ont montré, le rêveur lui-même est représenté couramment dans le rêve par deux ou plusieurs personnages distincts. J'ai adopté moi-même le point de vue suivant : tous les personnages qui apparaissent dans un rêve représentent soit : 1) une partie de la personnalité du rêveur, ou, 2) une personne avec laquelle un part de la personnalité du rêveur est en relation, le plus souvent d'identification, dans la réalité intérieure. (Fairbain, 1963, p. 217)

Nos trois œuvres dramatiques mettent en scène une fiction autoréférentielle qui appelle la biographie et le rêve. Ce lien suggère, adapté à l'univers dramatique, le pacte autobiographique de Lejeune qui permet au lecteur de supposer que l'auteur lui présentera *des modèles de penser à soi*, ces visions analytiques appartenant à d'autres et que l'auteur

réinterprète et s'approprié<sup>32</sup>. Ces différentes perspectives ouvrent sur un théâtre de l'intériorité. La représentation de la vision de soi par l'autre est retransmise subjectivement par le sujet. Nous étudions les choix dramaturgiques des auteurs dans leur recherche du moi-dramatisable afin d'explorer les modalités d'une telle écriture<sup>33</sup>.

Si l'auteur de l'autofiction souhaite capter l'attention du lecteur en lui proposant « sa vie réelle sous les espèces plus prestigieuses d'une existence imaginative. » (Doubrovsky, Lecarme et Lejeune, 1993, p. 69), celui de la dramaturgie de l'intériorité est aussi mû par la quête identitaire. Le rôle du lecteur sera d'y voir l'invention d'un moi fictif et pourtant vrai à l'échelle symbolique près de celui du mythe personnel qui « [...] est une forme à priori d'imagination. » (Mauron, 1963, p. 218) L'effet autobiographique s'en trouve altéré : le *je*, implicitement fictif, n'est plus un gage de véracité ni de sincérité. Suspendu entre l'adaptateur, l'auteur, les personnages et le lecteur, il n'appartient plus à personne. La dramaturgie de l'intériorité ouvre son monde intime et offre un *je* identifiable. Le moi-objet de l'auteur est authentifié par le registre autoréférentiel, qui permet la communication entre lui et le monde.

Caractérisée par l'invention d'un nouveau moi, la dramaturgie de l'intériorité propose une recréation du *je* par l'auteur. Mouawad invente l'auteur Willem, un *je*-prolongation, tout comme Claude est engendré par Tremblay. Pomerlo circule entre le narrateur absent et un *je* habité. Dans tous les cas, nous verrons que l'engendrement du moi-dramatique devient une façon d'exorciser la réalité, celle de l'auteur et celle du monde, de l'accepter ou d'y répondre. Chez Mouawad et Tremblay, l'emprunt d'un nouveau *moi* repose sur la mise en scène d'une *fictivité vécue*. Leur fiction se manifeste de telle sorte que le vécu inconscient se détache du « réel » par le biais du mouvement théâtral : « L'autofiction, nous dit Jean-François Louette, c'est une mise en scène ; le rôle de l'imagination se substitue à la mémoire. » (2003, p. 611) L'autofiction donne à voir et à toucher la dimension quasi « sur-réelle » (accentuée, estompée, grandie ou biffée) de l'auteur dramatique. *Rêves, Le vrai*

---

<sup>32</sup> Il ne faut pas dire *je me pense*, mais *on me pense*, écrit Rimbaud.

<sup>33</sup> Un texte par auteur sera analysé « La psychocritique [...] n'étudie pas l'œuvre totale mais sa base inconsciente, c'est-à-dire le mythe personnel. Interpréter le mythe n'est pas expliquer l'œuvre entière. » (Mauron, 1963, p. 219)

*monde?* et *L'Inoublié* traitent de la conquête de soi, par la mise en fiction de l'auteur qui s'y dédouble, se diffracte, se multiplie, habite tous les corps, toutes les voix. L'auto-engendrement littéraire devient l'ultime tentative de la connaissance de soi. Romain Gary explique ainsi l'omnipotence de l'auteur :

L'homme lui-même joue Dieu, je ne connais pas d'autre ambition à celui qui crée, explique, se libère, construit, cherche à surmonter sa donnée première, à se transformer, à remédier. L'expression de cette volonté historique se retrouve dans le roman, le romancier l'assume, l'incarne, joue Dieu, incarne le désir de l'homme et le creuse, le nourrit ainsi, témoigne par sa mimique de cette aspiration des hommes à se rendre maîtres de leur destin. (Gary, 1965, p. 35 cité dans Robin, 1997, p. 90)

Devant pareil dévoilement, le lecteur, explique Doubrovsky « expérimente avec l'écrivain un « devenir fictionnel », un état de dépersonnalisation mais aussi d'expansion et de *nomadisme du moi*. » (1993, p. 70) Ces divers moi, entités fictives, sont instables et n'existent que pour susciter des réactions et servir la fable. Comme dans la définition de Pavis, elles proposent l'exploration d'identités variables. Sarrazac reprend le terme d'Alain de Mijolla et parle des personnages comme des *visiteurs du moi* (Sarrazac, 1989, p. 85) qui servent d'outils à la quête identitaire de leur auteur. Cette quête impose un retour sur soi par l'auto-théorisation de ses pensées et de ses rêves : « L'art comporte une sorte d'auto-analyse, une connaissance, (ou si l'on veut, une prise d'empreinte) de l'inconscient, distincte par sa nature et par son but de l'analyse scientifique. [...] Ainsi, même lorsque l'œuvre d'art est entièrement assimilée à un rêve, on s'avise que l'auteur lui prête, comme pensée latente, un véritable diagnostic. » (Mauron, 1963, p. 238) La signification de la procédure auto-analytique est essentielle à l'artiste et elle représente le point critique où s'évanouit la distinction entre sujet et objet. La création d'un nouveau moi sensible, ajoutée au contenu biographique, gouverne la rencontre de la réalité rêvée (vie utopique et satisfaisante) et de la fiction ; le nouveau *je* devient le porte-parole de la *fictivité vécue*.



## 2.1 Wajdi Mouawad, écrire ses *Rêves*

### 2.1.1 La fable dramatique

En panne d'inspiration, Willem loue une chambre dans un petit hôtel afin de poursuivre l'écriture de son roman. Unique client de l'établissement, il s'isole dans la pièce et attend qu'Isidore, la personnification de son imagination, se manifeste. À son arrivée, les deux évoquent le personnage de Soulaymâân autour duquel le roman commence à prendre forme.

ISIDORE. Et alors ?

WILLEM. Alors c'est très étrange, et je ne sais plus quoi faire. Hier encore il est venu me voir. Il s'est planté devant moi, il m'a dit : « La lumière ne me concerne plus, celle du soleil ne m'atteint plus, au réveil je reste attentif à ce qui se passe derrière les rideaux de ma fenêtre... »

ISIDORE. Et puis ?

WILLEM. Puis c'est tout. Puis il est reparti. À part cette phrase, pas un mot. Regarde. (*Il lui montre son cahier.*) Avant de me quitter, il m'a simplement dit qu'il était un homme qui marchait pour aller vers la mer. (Mouawad, 2002, p. 16)

À travers la nuit d'écriture, *l'homme qui marchait pour aller vers la mer* s'impose plus clairement : chacun des traits de sa personnalité est révélé dans les échanges. Au nombre de sept, les HOMMES et les FEMMES qui incarnent les entités du processus créateur se manifestent à diverses étapes de la révélation identitaire.

HOMME ECROULE. Je suis l'homme qui marche vers la mer et j'aimerais bien commencer. (2002, p. 25)

FEMME DECHARNEE. Je suis Soulaymâân la décharnée / Ni homme ni femme, / Car je n'ai plus de peau pour dire qui je suis. (2002, p. 36)

FEMME IMMOBILE. Je suis Soulaymâân qui ne marche pas ! (2002, p. 41)

HOMME ENSANGLANTÉ. Je suis Soulaymâân qui vit dans un pays autre que celui de sa naissance ! » (2002, p. 47)

La découverte mutuelle de l'identité du personnage provoque un échange enflammé entre l'auteur et les particules de sa création. Le flux créatif de Willem est interrompu par les

allées et venues de L'HÔTELIÈRE, seule autre personne « réelle », qui, maladroite et éparpillée dans ses tentatives de communication, attend, inquiète, des nouvelles de son fils. Willem et L'HÔTELIÈRE vivent, chacun de son côté, une tempête intérieure. Une rage palpable découle du sentiment d'impuissance (causé par le syndrome de la page blanche chez Willem et par l'inquiétude chez L'HÔTELIÈRE). Prise d'abord pour un élément perturbateur dans sa quête artistique, la vieille dame apparaît à Willem comme la clé de sa création. Ensemble, ils rendront hommage à la mémoire, en échangeant souvenirs et aveux. Apaisés et changés l'un par l'autre, Willem et L'HÔTELIÈRE reviennent à leur vie quotidienne.

### 2.1.2 Architecture d'un pacte

Il s'agissait d'un texte sur l'acte de l'écriture. Comme un bilan. Une réflexion. [...] Ainsi, la première version [...] donnait un spectacle de deux heures et demie<sup>34</sup>, absolument insupportable pour à peu près tout le monde. Pas pour moi, puisque c'était quelque chose qui me ressemblait, dont je suis très fier encore [...] (Mouawad, 2005, p. 124)

Mouawad, en préface de *Rêves*, révèle au lecteur la pulsion originelle de son écriture, anticipant les questions du public et de la critique quant à l'authenticité de l'intimité dévoilée dans son texte. La question du matériau autoréférentiel n'est pas mise en cause ; le contrat est signé. Le pacte autobiographique du texte enchâsse des éléments biographiques vérifiables dans la fiction. *Rêves* met sur « [la] scène [...], la psychologie, la tête de l'auteur où l'on nous donne à voir la névrose par l'exposition de péripéties imagées [...] » (Sarrazac, 1999, p. 56) Mouawad constitue le matériau et la fable de la création dramatique dans un travail qui

---

<sup>34</sup> Dans la préface de *Rêves*, Mouawad énumère les étapes par lesquelles l'œuvre est passée. En 1999, chorégraphiée par Jean Grand-Maître, il avait opté pour une facture extrêmement onirique et appuyée sur une très grande violence « Le spectacle avait une durée de 2h40 et reposait sur la tension des corps mêmes des acteurs. La seconde étape a eu lieu un an plus tard. [...] Ayant exprimé lors de la première étape toute la colère sourde que je portais, j'ai pu, avec cette deuxième étape, faire place à toute une légèreté [...] J'ai supprimé un personnage et réduit les passages dévolus à l'auteur, de sorte que le texte passa de 2h40 à 1h40, Ceci eut pour effet d'équilibrer l'univers de l'auteur et celui de L'HOTELIERE. [...] Finalement, la dernière étape a eu lieu en septembre 2000 [...] j'ai procédé à un changement de distribution et j'ai ramassé davantage le texte, de sorte qu'on est arrivé à 1h20. [...] Cette étape fut importante, car ce que je recherchais depuis le début, à savoir la rencontre entre l'artiste et le monde, a eu lieu de manière extrêmement fine et a rejoint le public. » (2005, p. 7)

démontre le lien unissant la création et le monde ; la création *pour* le monde ; ce « [lieu] autant de distance que de proximité où le témoignage, la confiance sont encore possibles. » (Sarrazac, 2004, p. 78) La réponse au drame de *Rêves* repose sur la communication avec l'autre. Pendant la pièce, Wajdi Mouawad procède au déploiement de son monde créateur, inextricablement lié à son monde réel. L'auteur donne à voir l'envers de la *fictivité vécue*, soit *la vie dans l'écriture* : « *Rêves* a donc surgi de ces deux interrogations : En quoi la création a-t-elle un lien avec le monde? Comment vivre dans l'écriture lorsqu'on a en a été arraché. » (Mouawad, 2002, p. 6) Avec *Rêves*, texte dramatique hybride entre le faux et le vrai, l'auteur partage son *rituel des angoisses* tel qu'il décrit lui-même sa pièce (2002) et s'approche de l'écriture idéale : « [...] celle qui parvient à intégrer le mythique et le réalisme, le vulgaire et le poétique, qui ne choisit pas mais qui se sort de ce qui est en moi et qui forme toutes mes contradictions. » (2005, p. 129) Mouawad libère son matériau intime (la mémoire, la recherche identitaire, le travail rétrospectif) qui cesse, en quelque sorte, de lui appartenir complètement. Le moi obsessionnel de l'auteur est alors transposé dans le discours des personnages et constitue l'enjeu réel du texte. « Dans cette dramaturgie, précise Sarrazac, l'auteur est premier et le personnage second. » (2004, p. 73)

Proche de l'autofiction telle que conçue par Doubrovsky, *Rêves* consiste, « [entre] le monde réel de l'auteur et son imagination, [en] une écriture résolument tournée vers la théâtralité. » (In Sarrazac, 2004, p. 64) Cette écriture reprend des éléments de ce que nous appelons une dramaturgie de l'intériorité. En écrivant *Rêves*, Mouawad démultiplie les composantes d'un *moi* fantasmé à la manière du travail de Strindberg qui, selon Sarrazac, procède à une « [...] *décomposition* dramatique, tant les jeux de rêve morcellent, distordent, redistribuent sans relâche les éléments tirés de ce que nous sommes accoutumés d'appeler « réalité ». » (2004, p. 60) D'ailleurs, l'œuvre s'inscrit dans la continuité de l'*Intima Theatern* de Strindberg, jumelant le *drame naturaliste* et la *féerie*. (In Sarrazac, 2004, p. 135) « L'homme qui marche » unit les deux versants de la création et entraîne encore Mouawad vers la mer, lui, *l'enfant d'exil*<sup>35</sup> qu'il sera toujours.

---

<sup>35</sup> Mouawad confie à Côté (2005, p. 103) ce sentiment d'être destiné à marcher toute sa vie durant, longue marche dont le premier pas a été celui qui l'a fait sortir de son pays d'origine.

### 2.1.3 Figures de l'exil

« C'est en vain que j'ai quitté ma terre natale et cherché la vérité. » (Mouawad, 2002, p. 49) *Enfant de la guerre*, Wajdi Mouawad s'est fait trimbaler, à deux reprises, d'un continent à l'autre. L'auteur crée autour sa quête identitaire confronté à la difficulté d'appartenir à une culture unique<sup>36</sup>. En terre étrangère, Mouawad éprouve la sensation d'être dédoublé : « Comme s'il ne s'agissait pas de moi, mais de quelqu'un d'autre que moi, un autre qui me ressemble beaucoup, qui a mon nom et mon âge et qui, par le plus grand des hasards, vit dans ma peau. » (2005, p. 145) Pivotant autour de la personnalité de Mouawad, sa dramaturgie porte les cicatrices de son exil<sup>37</sup> : « Créer, pour moi, c'est découvrir des espaces. Tenter de les organiser pour les présenter, pour faire découvrir le point de vue dans le temps, le mien, aujourd'hui, sur un espace précis. L'espace de l'amour, de la mort, de la douleur, de la joie, du mal, de la justice tels que je les ai vécus. » (2005, p. 105) Jumelé à la fiction, la réalité du sentiment mouawadien agit au service de la lucidité ; la quête se poursuit. Véritable champ de construction du moi-créateur, *Rêves* présente la démultiplication comme l'outil de la révélation identitaire : « Mon esprit et mon corps s'entre-dévorent / Dans une bataille dont je suis le terrain à conquérir. » (Mouawad, 2002, p. 40), en rendant public un procédé créateur intime aux voix multiples. Réponse à l'aliénation provoquée par la pression de la société<sup>38</sup>, *Rêves* permet à son auteur de décrocher du rôle exigé de lui en rêvant, en respirant, en marchant : tout comme Gombrowicz, il engendre son propre rôle, se soustrayant à la *participation obligatoire*.

---

<sup>36</sup> Dans le *Chemin*, en préface de *Rêves*, Mouawad décrit ses textes antérieurs. Ces pièces « [...] avaient toutes pour battement de cœur un personnage central qui essaie de trouver ce qu'il y a, dans sa voie et dans son existence, d'original [...] » (2003, p. 5).

<sup>37</sup> « [...] je suis un Libanais qui s'est retrouvé en France et au Québec à cause de la guerre. » (Mouawad, 2005, p. 86)

<sup>38</sup> Mouawad confiera à Côté qu'il lui semble que l'homme est essentiellement fait pour paresser et méditer. Il déplore que la société exige la rentabilité économique au détriment du rêveur.

### 2.1.3.1 Cancellor dédoublé

« [Trouvons] une histoire. » (Mouawad, 2005, p. 141) : l'auteur entame sa démarche de création en utilisant la première personne du pluriel. Là commence le dédoublement. Avec *Rêves*, Mouawad distribue les personnages de son état diffracté : « C'est le mutant. Le cancrelat si vous voulez. Mi-homme, mi-bête. Une mutation. Une monstruosité. Parfois, tout en parlant, je ne sais pas qui parle en moi. [...] » (Mouawad, 2005, p. 71) Dans la pièce, l'homme, Willem, subit la bête, Isidore, qui ne connaît pas la censure. Mouawad le concrétise en lui attribuant un tempérament caractériel et manipulateur :

WILLEM. Je sais... mais je veux dire, tu crois que ça peut l'intéresser, toi, L'Hôtelière, cette histoire-là?

ISIDORE. Mais on s'en fout! T'écris pas pour L'Hôtelière et puis L'Hôtelière, elle le lira jamais ton roman! Putain! L'Hôtelière! (2002, p. 24)

Lorsque Mouawad précise, en didascalie, que « *L'écriture gronde en lui.* », le personnage d'Isidore prend le dessus sur l'auteur et se proclame la « seule voix réelle », l'enfant « de Satan, issue des pertes menstruelles, de ses pertes rouges. » (Mouawad, 2002, p.49) Satan l'a déchiré. Et il « broya trois fois [son] visage<sup>39</sup>. » Mouawad façonne deux autres personnages selon le dédoublement de l'auteur dans *Rêves* : Soulaymâân (l'auteur qui marche), qui n'est nul autre que le prolongement de Willem et le fils de L'HÔTELIÈRE, qui fait l'objet des inquiétudes de sa mère. En donnant à l'enfant absent une occupation liée à la création littéraire, Mouawad pose une énigme. Tient-il un discours sur la disparition de sa propre naïveté dans la création ou fait-il du personnage de l'auteur une muse inévitable, pour le meilleur et pour le pire? Dans une suite d'engendrement fictionnels, Mouawad met en scène plusieurs « [...] de ces deux Wajdi [qui] a à consoler l'autre de ce qu'il est devenu ou n'a pas pu être. D'où l'écriture peut-être. Comme espace de dialogue. » (2005, p. 86)

---

<sup>39</sup> Ce passage n'est pas sans rappeler l'anecdote de Mouawad : « Il y avait dans la chambre où je dormais une reproduction d'Élie terrassant le dragon. Le dragon était représenté par trois prêtres [...] Il tient un sabre arabe dans les mains et s'appête à trancher la tête de l'homme. [...] Ce tableau me terrorisait. Il a enflammé mon imagination, d'autant plus que je me suis éveillé à ce tableau alors que la guerre civile faisait rage. » (2005, p. 53).

### 2.1.3.2 L'écriture en marche

*Rêves* est sans nul doute un délire contrôlé de Mouawad, une de ses longues promenades vécue comme un remède à l'angoisse. Il est « Soulaymâân qui marche vers la mer » (Mouawad, 2002, p. 23), phrase métronome d'un processus créatif à demi fantasmé. Douze personnages<sup>40</sup> tentent dans la pièce de répondre à la question qu'il se pose à lui-même, quel est ce « [...] dragon que je combats en marchant » ? (2005, p. 71) Mouawad crée à même son texte un mouvement dans l'espace clos et stable de la chambre d'hôtel. La multiplication des personnages et la surimpression des voix traduisent chez lui une sorte d'empressement à liquider une à une les questions: *Pourquoi marcher? Qui es-tu?* Les personnages se relayent pour répondre : FEMME DÉCHARNÉE. [...] Continuer pour ne plus souffrir / Ne pas m'arrêter. Pouvoir aller plus loin. (Mouawad, 2002, p. 35) Mouawad peut revenir au centre de lui-même après avoir revêtu plusieurs *moi fictionnels*, de Willem à Soulaymâân, en passant par L'HÔTELIÈRE.

### 2.1.3.3 La clé, la maison et le corridor

Mouawad façonne les espaces dans lesquels évoluent ses personnages selon ses mythes personnels : « [Le] chemin est perdu. Le souvenir de la maison est perdu et la clé même qui ouvrirait la porte de cette maison est perdue. Le sentiment de cette perte hante toute mon existence et est au cœur de mes préoccupations quotidiennes. » (Mouawad, 2005, p. 14) Transposé à L'HÔTELIÈRE, ce mythe prend deux dimensions. D'abord, il l'entraîne dans la recherche constante des clés des chambres qui disparaissent, emportées par les clients (symboles de ses propres souvenirs égarés?), puis Mouawad fait de l'Hôtelière la clé ultime

---

<sup>40</sup> Ces HOMMES (SILENCIEUX, ÉCROULÉ et ENSANGLANTÉ) et ces FEMMES (DÉCHARNÉE, DÉCAPITÉE et ENSEVELIE) sont des prolongements du protagoniste de la création, Soulaymâân, alors que L'AURICAN, L'HÔTELIÈRE et la FEMME EMMURÉE représentent ces personnages que Mouawad décrit comme *extérieurs* et essentiels à la création. (L'HÔTELIÈRE ne sera-t-elle pas la plus dangereuse des Soulaymâân?)

de la quête de l'écrivain. Considérant la scène comme un laboratoire de comportements humains, Mouawad expose le lent processus de la découverte de l'autre essentiel à sa propre histoire.

L'Hôtelière s'immisce dans le monde de Willem à son insu: « L'HÔTELIÈRE. Je vous laisse travailler... J'ai laissé un plat de rillettes sur la table. Si vous avez faim, ne vous gênez surtout pas! Servez-vous, faites comme chez vous, l'existence est partie et le saucisson est sur l'étagère... » (*ibid.*, p. 40) Mouawad reprend les mots que celle-ci tel un prophète, formule, dans le discours de la FEMME IMMOBILE : « [...] Mon sexe s'éloigne de moi / Mon sang se lève sur les pieds et marche aussi / L'existence est partie. » (Mouawad, 2002, p. 42) L'HÔTELIÈRE devient la femme qui donne à l'autre sans rien exiger en retour. L'achèvement du texte de Willem ne pourra avoir lieu sans l'intervention de cette femme. Mouawad instaure un rapport d'échange entre les deux personnages autour duquel *Rêves* est construit : « [...] il devenait indispensable pour moi de me pencher sur l'acte même de création. Je ressentais le besoin de comprendre ce qui pouvait différencier un auteur du monde dans lequel il vivait. » (Mouawad, 2002, p. 5)

L'imagination créatrice de Mouawad est ancrée dans un univers spatial qui renvoie à la réalité de sa propre enfance. Dans son entretien avec Jean-François Côté, il raconte une anecdote qui peut nous servir de clé à la compréhension des images utilisées dans *Rêves*. Lors de son retour au Liban, Mouawad revisite la maison de son enfance et se souvient : « [...] ce fameux corridor [qui] me faisait très peur parce que les chambres étaient d'un côté et la cuisine de l'autre ; quand je me levais la nuit pour aller boire, il fallait que je traverse le corridor avant d'arriver à l'interrupteur. [...] J'ai l'impression, parfois, que tout ce que j'écris part de ce fameux corridor<sup>41</sup>. » (*ibid.*, p. 79) Ce non-lieu impose un mouvement linéaire guidant l'individu entre deux possibilités d'être (ici, être ou ne pas être auteur) : il est à la fois le drame et le salut de *Rêves* dont la fable est liée aux craintes enfantines de Mouawad ou même expliquée par elles. L'anecdote de l'auteur place l'interrupteur comme l'objectif à

---

<sup>41</sup> Jean-François Côté commente l'anecdote de Mouawad. « Cette idée est intéressante à plusieurs points de vue, puisque ce corridor de l'enfance peut être vu comme un lieu d'attachement « fixe », « définitif », d'autant qu'il est un lieu de passage, à l'image de l'expérience de l'immigration qui vous habite [...] » (2005, p. 81).

atteindre : seule la lumière lui permet de défaire l'obscurité qui l'effraie. Mouawad installe un rapport corrélatif entre la lumière et le corridor dans sa pièce de théâtre. À l'intérieur de l'hôtel, chaque corridor est muni d'une minuterie dont le mécanisme actionne l'éclairage. Le cliquetis du compteur, assourdissant, mesure l'espace-libre de la création :

L'HÔTELIÈRE. [...] mais on m'a dit qu'il fallait que je modernise mon hôtel... et que la minuterie ça ferait moderne et que ça allait me faire économiser de l'électricité [...] Vous voyez où ça nous mène leur modernisation... à devoir faire ça en vitesse pour pas avoir à se retrouver dans le noir. (Mouawad, 2002, p. 14)

Le parallèle entre les raisons de Willem, qui doit courir dans le corridor noir et allumer pour voir ce qu'il écrit, et celles de Mouawad, qui se dépêche de traverser le corridor pour allumer l'interrupteur de la cuisine afin de boire de l'eau, accorde au geste des propriétés essentielles. Mouawad associe l'écriture à un besoin primaire.

#### 2.1.4 Énonciations oniriques

J.-F. C. : *À quoi tient cette expression lyrique?*

W.M. : Je crois que cela tient à la nécessité de la distance. Dans la vie de tous les jours, on utilise une langue qui est celle du quotidien. Pour échapper à ce quotidien, il y a plusieurs manières. Soit en communiquant à travers la mise en scène une poésie que le texte ne contient pas, soit en créant une distance à l'intérieur du texte. Chez moi, cette distance passe par la langue, une langue habitée par une nécessaire harmonie, un équilibre, entre deux dimensions du langage, au sein d'un espace abstrait qui permet l'éclosion des images. C'est ce que vous appelez « lyrique » ; c'est ce que j'appellerais *onirique*. (2005, p. 134)

L'onirisme décrit par Mouawad figure dans *Rêves* aux niveaux du contenu dramatique et de la langue. Dans la lignée de Strindberg, « L'onirique n'est convoqué que dans le but d'accuser la réalité, de la mieux circonscrire et de la percuter. » (In Sarrazac, 2004, p. 59) Les personnages au « second degré », qui appartiennent à l'univers fictionnel de Willem, adoptent une voix qui existe seulement dans et par l'écriture. Mouawad écrit pour leur voix un texte lyrique qui, dans les circonstances d'un texte qui met en scène « un espace abstrait qui permet l'éclosion des images », devient onirique. Par ailleurs, le texte fait entendre un registre plus quotidien à travers les personnages du récit dramatique :



FEMME IMMOBILE. [...] Solitaire mon cœur reste.  
 Il flotte immobile au milieu de rien,  
 Mon cœur mis à nu,  
 Mon cœur bat de peur.

*Willem s'arrête et se lève.*

TOUS, *un peu paniqués*. Qu'est-ce qui se passe?!!!

WILLEM. Rien! Je veux juste aller aux chiottes! Du calme! (2002, p. 42)

Toujours dans le sens du travail de Strinberg, qui « [...] ne se situe jamais lui-même, ni un mètre en retrait ni une minute en avance, par rapport à cette action dont il est pourtant le promoteur. » (Sarrazac, 2004, p. 72), Mouawad privilégie une position dans la création qui se rapproche du geste de l'écriture automatique: « Il m'est toujours nécessaire d'être dans l'étonnement de ce qui surgit et non dans son contrôle. Sinon, c'est ennuyant. » (Mouawad, 2005, p. 126) Ce processus de création inspire Mouawad qui place Willem dans un rôle presque passif (son crayon est manipulé par la création qui prend le dessus sur lui par moments) qui découvre l'action.

### 2.1.5 Le lecteur ignoré

J.F.C.: *Avez-vous l'impression qu'à ce moment-là le geste d'écriture qui s'adresse à « quelqu'un » doit changer selon la sensibilité de son destinataire?*

W.M.: Non. Je le redis. La meilleure façon de m'occuper de mes interlocuteurs, peu importe lesquels, consiste à ne pas m'en occuper. En ce sens, je crois que l'écriture, au moment même où elle se passe, se doit d'avoir deux ou trois fractions de seconde d'avance sur le monde. (2005, p. 126).

Mouawad explique la relation qu'il entretient avec le public. Des hommes devant d'autres hommes, temporairement, brièvement, dans un rapport éphémère, devant l'inévitable absurdité de la mort: « En attendant, nous tentons de comprendre la vie. On a peu de temps. » (Mouawad, 2005, p. 131) Mouawad ouvre le quatrième mur de son processus créateur pour que le lecteur l'observe marcher dans son quotidien. Il entreprend, seul mais démultiplié devant l'autre, l'exploration de sa propre personnalité. *Rêves* est un univers autosuffisant, fermé sur lui-même qui ne fait aucune adresse directe au lecteur. Pourtant, le

message de la pièce énonce quand même que toute création est un appel à l'autre, une tentative de communiquer. Si l'on admet que *Rêves* compose le portrait de son auteur, il convient de noter qu'il le présente sous ses deux profils : le lecteur y voit l'image que l'auteur a de lui-même ajoutée à l'idée qu'il se fait de lui-même dans le théâtre. Fidèle au moi obsessionnel qui caractérise les auteurs d'un nouveau *je*, Mouawad conserve sa visée autocritique : « Ne pas choisir reste alors la seule position, car ainsi on travaille pour ce seul spectateur, le seul que l'on peut vraiment confronter : soi-même. » (Côté, 2005, p. 125)

## 2.2 *Le vrai monde?* de Michel Tremblay

L.B. Encore un fois, vous vous servez des monologues pour exprimer les états d'âme des personnages. Avec son monologue sur le silence, Madeleine s'oppose à l'idéalisme artistique de Claude, un jeune écrivain confronté aux doutes et aux angoisses face à son avenir. Cette pièce est-elle autobiographique? À 23 ans, Michel Tremblay souhaitait-il aussi son avenir littéraire?

M.T. J'avais une chance sur un million de devenir un auteur, et je suis devenu un auteur populaire! À bien y penser, je ne pense pas que j'aurais pu fleurir ou m'épanouir dans un autre métier. J'aurais sûrement été malheureux... (2001, p. 117)

### 2.2.1 Le pacte mis en abyme

Appartement du Plateau Mont-Royal, été 1965. Unique fils d'une famille de deux enfants, Claude désire devenir écrivain. Alors qu'il travaille comme linotypiste, il rédige sans relâche un manuscrit inspiré de faits et impressions vécus dans le giron familial. Ainsi, sa première œuvre met en scène trois personnages : Madeleine II, Alex II et Mariette II, soit ses parents et sa sœur, qui prennent vie. Ceux-ci, sur les pages et la scène, côtoient Madeleine I, Alex I et Mariette I, leurs modèles. Au centre des deux mondes, Claude interagit avec sa famille réelle et regarde agir sa création. Le lecteur met le pied dans l'appartement en même temps que Claude et Alex I. Le fils vient récolter les impressions de sa mère sur la pièce de théâtre qu'il a écrite, alors que le père rentre prématurément du travail. L'œuvre de Claude dérange : le récit dépoussière des histoires du passé. Claude a passé son enfance à écouter, aux portes, la vie épisodique d'un père absent et d'une mère qui tait ses sentiments. Claude,

témoin des événements, devine, romance, exagère, amplifie le non-dit et conclut sans preuves tangibles. Les réactions du clan familial isolent Claude dans sa version des faits. Sur un mode d'énonciation réaliste caractérisant le théâtre de Tremblay, Claude réécrit sa vision des faits sur la nuit où Alex aurait abusé de Mariette s'il n'était pas intervenu et sur les raisons des absences répétées d'Alex (Alex aurait suivi Mariette avec ses compagnons de route pour la regarder danser et il aurait un enfant illégitime). L'œuvre de Claude noircit Alex – un vendeur d'assurances « grand conteur de jokes cochonnes » – et attribue aux femmes un discours qui prend la forme d'une confrontation. La mère, blessée par ces portraits injustes, s'interroge : « J'ai-tu élevé un espion qui enregistrerait toute c'qu'on faisait pour pouvoir rire de nous autres plus tard? » Madeleine I réagit vivement dans un discours brut, vrai et passionné ; elle en veut à son fils. Dorénavant, elle ne peut voir en Claude que celui qui lui a subtilisé la parole, celui qui a dénaturé son silence : son *vacarme* intérieur n'a pas été entendu. Devant l'incompréhension de son fils, Madeleine I lui retire la reconnaissance à laquelle il aspirait au tout début de la pièce : « [...] Claude, t'es pas un vrai écrivain. » (*ibid.*, p. 39) En voulant représenter le vrai portrait de sa mère, Claude choisit d'étaler sa propre perception des événements et de la faire passer pour la mission d'un artiste-sauveur. De fils rédempteur, il passe à fils ingrat. La pièce de Tremblay ne fait pas qu'interroger la perception de la vérité. Amalgame d'impressions et de fictivité vécue, *Le vrai monde?* pose la question de l'identité dans le regard de l'autre.

Tremblay offre au lecteur une pièce sur la question de l'authenticité biographique. Dès les premières pages du *Vrai Monde?*, il met le lecteur devant certaines caractéristiques du pacte autobiographique autour duquel il construit l'enjeu du drame. Claude revient à la maison familiale pour entendre l'opinion de sa mère sur sa première pièce de théâtre et c'est avec consternation que Madeleine I remarque que tout son salon y est décrit en détails, de la tache sur le tapis à la télévision, en passant par ses propres vêtements. La dentelle bourgeoise que Claude brode autour de sa réalité la blesse : il s'est servi de tout ce qui alimentait sa fable et a enjolivé le reste<sup>42</sup>. Madeleine I s'inquiète : « Tu vas sortir ça d'ici? Tu vas laisser du monde la lire, pis la monter, pis nous jouer? » (*ibid.*, p. 47) Tremblay fait tenir un discours à

---

<sup>42</sup> Madeleine I écoute de la musique populaire facile à fredonner alors que Madeleine II écoute « le troisième mouvement de la cinquième symphonie de Mendelssohn. » (Tremblay, 1989, p. 7).

la mère basée sur une appropriation du matériau intime. Vexée, Madeleine I reproche à la pièce de théâtre de son fils à la fois le contenu biographique et les distorsions<sup>43</sup>. Dans un passage réservé au *Vrai Monde?*, Tremblay confie à Luc Boulanger son sentiment d'imposture face à la question de l'inspiration biographique et le met en perspective :

L.B. [...] Croyez-vous que seule la postérité d'une œuvre peut justifier les intentions d'un écrivain?

M.T. En effet, la qualité justifie les moyens. Ça peut sembler terrible, mais si sa pièce est bonne, un auteur a le droit de se servir des gens autour de lui et de les interpréter dans un univers fictif. [...] Et si sa pièce est mauvaise, alors il aura eu tort. Mais, encore là, c'est très subjectif. Un artiste ne peut pas avoir ce genre de scrupules, sinon il serait impossible de créer une grande œuvre. (2001, p. 119)

La pièce de Claude n'est jamais reçue du public. Tremblay ne prend pas position quant à la réussite ou l'échec de son protagoniste, il laisse planer la question et s'attarde plutôt à la réaction de la seule lectrice du manuscrit de Claude. Nous verrons que, davantage qu'une pièce sur la création, *Le vrai monde?* met en scène la réception.

### 2.2.2 Fiction de soi *miniaturisée*

Bien que Tremblay n'ait jamais écrit une autobiographie qui réponde aux critères de Lejeune, il est l'auteur d'une série d'œuvres inspirées par les gens de son entourage. Tremblay introduit *Un ange cornu avec des ailes de tôle* avec cette parenthèse:

Comment ma mère s'est retrouvée à Montréal au début des années vingt pour épouser mon père? Je l'ignore. Je pourrais téléphoner à l'un de mes frères pour le lui demander, mais je préfère penser appel du destin, fatalité incontournable et aventures rocambolesques à travers l'Amérique... Je suis l'enfant de Jules Verne, de Hector Malot et de Raoul de Navery, et j'ai toujours supposé avoir une mère de roman d'aventures. (1995, p. 15)

---

<sup>43</sup> MADELEINE I - C'est pas moi, ça! C'est pas comme ça que chus! C'te femme-là, même si a'porte mon nom, a'me ressemble pas! J'veux pas! Comment as-tu osé y donner mon nom, Claude! / CLAUDE - Mais moman, c't'un personnage de théâtre... Y'est pas dit nulle part que c'est exactement toi... / MADELEINE I - Claude! Viens pas me rire en pleine face par-dessus le marché! Tu décris notre salon dans ses moindres détails! (Tremblay, 1989, p. 17)

Le caractère autobiographique attribué à la dramaturgie de Tremblay a fait l'objet de nombreuses entrevues, d'analyses et de recherches. Avec *Le vrai monde?* l'auteur rompt avec le cycle familial des *Belles-Sœurs* en proposant une fiction de soi *miniaturisée*. Dans une étude publiée en 1993, Jean-Pierre Ryngaert pose une question à double sens : « Faut-il faire parler *Le vrai monde?* » Son interrogation fait écho aux *instances multiples* (Sarrazac) qui menacent d'égarer le lecteur en regard de la source de l'énonciation : qui parle? Pour le dramaturge, l'interrogation professionnelle et artistique est indissociable de sa propre genèse identitaire et ce travail introspectif de Tremblay est transféré à Claude. Devrait-il écrire le discours « du *vrai monde* », celui des « personnes réelles » et s'appuyer sur le biographique, reconnaissable et incontestable? Tremblay procède au dévoilement de son *métadrame* (Sarrazac, 1989) qui interrompt, fragmente et déchronologise le drame antérieur : à partir de sa fictivité vécue, l'auteur parvient à brouiller les pistes du réel et de l'invention.

[...] il est difficile de ne pas chercher le Claude absent du côté de Tremblay lui-même. Trop de curieuses coïncidences y invitent. Il y a d'autant moins besoin d'un second Claude que le Claude de la « réalité », plus vrai que le vrai, figure déjà en situation de double. Ici, les figures s'inversent et se rabattent sur la silhouette restée dans l'ombre, celle du véritable auteur, celui dont nous lisons le texte. (Ryngaert, 1993, p. 205)

Lorsque Claude dira jouer le rôle de *transfert*, notamment pour Madeleine I, n'est-il pas inévitable d'y voir le jeu double de Tremblay? Ce dernier lui fait écrire une pièce de théâtre inspirée de la réalité familiale, prend du recul devant le résultat qu'il compare avec ses propres débuts : *Le vrai monde II* vs *Les Belles-Sœurs*. « M.T. Je me suis aussi inspiré du destin tragique de ma propre famille. Mais contrairement à Claude, j'ai davantage transposé les faits. » (Tremblay, 2001, p. 118) La victoire de Tremblay est sacrée par la réception positive du public si l'on se fie au discours que l'auteur québécois tient sur le succès et la popularité. Dans cette pièce, il écrit sa propre absolution.

M.T. [...] J'ai écrit *Le Vrai Monde?* pour en finir avec ma culpabilité envers ma marraine Robertine, décédée en 1985. [...] Je réalisais que j'avais gagné ma vie en exploitant l'existence d'une femme pauvre et malheureuse. [...] Je me demandais si j'avais bien fait de me servir de ma tante. Si je ne l'avais pas dépossédée de son bien le plus précieux : sa vie. (2001, p. 122)

Le processus de création décrit par Claude s'inscrit à même celui qui est communiqué par Tremblay à travers les années. Claude, comme son auteur, se glisse facilement dans la

peau des autres pour vivre leur histoire : « [...] c'est vrai que je corrigeais, après, ce qui s'était passé... [...] en interprétant, en changeant des fois ce qui s'était passé était pas assez révélateur... C'est encore ça que je fais... J'essaye... j'essaye de trouver un sens à ce qui se passe à l'intérieur des autres... » (Tremblay, 1989, p. 46) Comment ne pas faire le lien avec ce jeune auteur des années 1960 effronté qui a osé faire parler des personnages de théâtre dans la langue populaire, plaçant sur la scène des personnages d'un monde réel qui n'avaient pas encore trouvé leur place? Ryngaert explique l'état d'hyperconscience qui émane du *Vrai monde?* : « Nous sommes alors en face de l'auto-analyse d'un auteur à qui une partie de la critique de l'époque a parfois reproché son « mépris » pour les personnages qu'il mettait en scène et son goût excessif à démasquer la veulerie. » (Ryngaert, 1993, p. 205) Pourtant, il semble que Claude et Tremblay, en ne se nommant pas dans leurs œuvres respectives, choisissent une position sécuritaire: « Le personnage de Claude auteur est absent de son livre et c'est par cette faille dramatique que s'engouffrent toutes les hypothèses. L'auteur n'a pas de regard sur lui-même ni sur sa propre création. » (Ryngaert, 1993, p. 203) En prolongeant l'absence de l'auteur de l'autofiction dans la pièce de Claude, Tremblay dénonce sa propre position passive dans l'écriture.

### 2.2.3 Narcissisme

« Un auteur écrit d'abord pour se faire du bien à lui – et parfois au détriment des autres<sup>44</sup>. » (Tremblay, 2001, p. 119) Tremblay entretient un rapport avec la création qui manifeste le besoin d'engendrer et de contrôler un monde. L'auteur transmet son discours à ses personnages de théâtre : dans le cas du *Vrai monde?*, « [...] ne médite-t-il pas sur une exclusion qui l'a consacré écrivain et qui le renvoie à la difficulté de parler de lui-même, sinon à travers le croisement de figures multiples qui finissent par ressembler à une identité? » (Richard, 1993, p. 420) Hélène Richard dans son article « Narcisse sur scène :

---

<sup>44</sup> La vocation de Tremblay, nous le savons, s'est révélée tôt dans l'enfance. « [je] me suis dit que je serais cet homme [l'auteur]. J'ai tout fait pour le devenir. La fascination de l'écriture m'est donc venue vraiment par l'entremise de personnages. Le fait de se cacher, de dire ce que les autres vont faire : cela m'a donné le goût d'écrire. » (Tremblay, 1980, p. 19)

itinéraire de création » remarque que la littérature de Tremblay épouse la thématique de l'identité sous plusieurs formes :

[...] Le parallélisme de ces trames pose, cependant, la question des rapports narcissiques d'identité entre trois registres de réalité : celui de l'homme et de sa vie fantasmatique privée, propulsive d'un élan créateur, celui de l'écrivain et de son œuvre, produit du fantasme d'un petit groupe de créateur [...] et celui de la collectivité culturelle se manifestant par la réaction de publics de cultures différentes, déclarant ce théâtre œuvre universelle. (1981, p. 423)

Nous y retrouvons la part du théâtre intime selon Sarrazac, pour un théâtre du monde, un théâtre du moi régit, chez l'auteur québécois, par l'approbation du public. Tremblay est obsédé par la réaction des autres, celle qui confirme sa popularité : son imagination est gouvernée par son désir de plaire à un nombre grandissant de lecteurs.

#### 2.2.3.1 Procès à l'autofiction

[...] Déchire-là, ma pièce, si tu veux, papa, mets le feu dedans, c'est plein de... (*Silence.*) Mensonges. J'ai essayé, à travers des mensonges, de dire ce qui était vrai. (Tremblay, 1989, p. 99)

Tremblay vérifie ses hypothèses dans un laboratoire qui anticipe les répercussions d'une écriture basée sur la révélation d'un matériau autobiographique. Tremblay livre Claude, son personnage-diffraction, aux dangers d'une telle écriture. Le lecteur devient rapidement le jury du procès fait à l'autofiction, un jury qui ne doit délivrer sa sentence et attribuer son verdict sur la vérité qu'à la fin des plaidoiries. Par la mise en abyme des vies fantasmées (du *Vrai Monde I* et du *Vrai Monde II*), Tremblay suggère que, de même qu'aucune analyse n'est jamais terminée, aucune autofiction ne fera l'unanimité. La démultiplication des personnages et la superposition des deux trames fictives embrouillent les vérités biographiques des récits. Pour écrire *Le vrai monde?* Tremblay pose un tulle sur les éléments biographiques de sa propre vie, puis un autre. Il crée de cette façon un espace pour projeter une nouvelle image. Dans le cas des deux autofictions, les auteurs Claude et Tremblay, trafiquent le réel à différents degrés. Pourtant, la fictivité vécue transposée dans

les deux autofictions, l'une dans l'autre, peuvent s'opposer et relever d'autant de vérité pour les auteurs.

Le texte de Tremblay spéculé sur les moyens dramatiques pour catalyser les forces et dénoncer les faiblesses de l'autofiction. Il semble que l'auteur des *Belles-Sœurs* ait voulu, cette fois-ci, canaliser les erreurs potentielles (ou doit-on y voir un clin d'œil à ceux qui s'interrogent sur l'authenticité dans le théâtre de l'auteur?) dans un scénario où le danger de la vérité guette Claude. Celui-ci vit l'impossibilité de l'accomplissement personnel à travers l'écriture d'un matériau intime extérieur à soi. *Le vrai monde?* pivote autour de l'analyse de Tremblay qui expose les questions soulevées par ce type d'adaptation textuelle. Les membres de la famille n'ont pas eu droit de regard sur le roman de Claude : ils soulèvent, dans leurs mots, les questions des limites de la transposition de l'intimité. Claude s'approprie la douleur muette de sa mère, l'interprète et l'écrit : Mariette I réagit violemment à l'exposition subjective de leur intimité.

#### 2.2.3.2 La voix salvatrice

La critique associe la littérature de Tremblay à la voix québécoise<sup>45</sup>. Son œuvre « dénonce, on le sait, les failles de l'identité québécoise, l'état anémique de ses idéaux culturels. » (Richard, 1993, p. 416) Tremblay fait de ses personnages les visiteurs du moi collectif, un moi québécois. Le théâtre devient alors la plateforme de l'expression intime d'un sujet réunificateur : « M.T. J'écris du théâtre pour provoquer et agresser les gens. » (2001, p.121) Le moi obsessionnel de l'auteur va au-delà de la simple communication avec l'autre. Si l'on lit entre les lignes du *Vrai monde?* Tremblay veut représenter la réalité de l'auteur, lui donner une voix pour se libérer. Tremblay écrit en conservant un certain état de distanciation, d'hyperconscience de soi et des autres. Il se démultiplie et explore tous les points de vue, du créateur (Claude, Madeleine II, Alex II, Mariette II) à la critique (Madeleine I, Alex I, Mariette I). Si Claude sauve Madeleine en la faisant parler, Tremblay sauve-t-il le Québec du

---

<sup>45</sup> « Ce constat vient étayer la vision du dramaturge, qui conçoit une grande partie de ses pièces comme des allégories concernant l'identité individuelle et collective des Québécois. » (Richard, 1993, p. 422).



mutisme? Lorsque Tremblay répond « [le] besoin d'écrire? On a beau dire, on écrit pour se faire aimer. » (1980, p. 19), il justifie les raisons de sa mission de sauvetage. L'espionnage<sup>46</sup> (qu'il pratiquait lui-même) reproché à Claude devient la solution suprême, le moyen de prévenir les malheurs et, dans le cas du *Vrai Monde*, de sauver Mariette I du viol. Mariette II, consciente de l'effet qu'elle produit chez son père, le dénonce en déployant une grâce que Claude aurait aimé voir chez Mariette I. Encore une fois, Claude se donne le rôle du messie alors que la réalité est toute autre. Mariette I en veut à ce frère qui lui a volé sa dernière nuit d'enfant<sup>47</sup>. Dans le dénouement du *Vrai Monde*, Tremblay fait-il passer ses doutes sur sa capacité à représenter la nation québécoise ou répond-il à la critique par l'humilité?

### 2.2.3.3 L'envers du « fond de cour »

La pièce de Michel Tremblay commence et finit deux fois. Dans *Le vrai monde II*, il n'y a pas de lendemain, pas de conséquence, de plus, Alex I le brûle, page par page. Pourtant, *Le vrai monde I* promet une suite dans laquelle les personnages n'évolueront pas. Les révélations intimes retomberont dans l'espace-temps suspendu de la traditionnelle cuisine familiale, qui est le lieu symbolique par excellence chez Tremblay, entre les faux souvenirs et leur (ré)interprétation forcée, puis dans l'intemporalité littéraire. L'effet gigogne, décrit par Jean-Pierre Ryngaert (1993, p. 197), propose trois temps comme décors de trois réalités. D'abord du *Vrai monde II* (autofiction dans l'autofiction, rédigé par Claude), de la vie de Claude (la réalité dans l'autofiction de Tremblay) et celle de Tremblay (l'autobiographie dans l'autofiction). Les réalités se chevauchent dans un même lieu pour contenir le drame.

---

<sup>46</sup> Tremblay explique les différences et les ressemblances entre son protagoniste et lui. « M.T. Je ne suis jamais entièrement dans un personnage, mais quand Madeleine accuse Claude d'avoir été un espion, là, je me reconnais. Comme bien des écrivains, je suis un buvard, une éponge. » (2001, p. 120)

<sup>47</sup> « MARIETTE I. J'me sus sentie comme une p'tite fille pour la dernière fois de ma vie. Comme dans une transition. Pis, moi aussi j'ai dormi un p'tit peu, j'pense... Mais le senteux est arrivé! Les cris, les larmes, le drame... [...] » (Tremblay, 1987, p.59)

#### 2.2.4 Le vacarme du silence

« Le vrai sujet de la pièce tourne autour de l'enfouissement de la parole, du formidable effort de l'un pour la faire surgir en perçant toutes les poches du silence, des autres pour l'enfourer et préserver l'état des choses telles qu'elles sont. [...] Dire ou ne pas dire, dire quoi et dire comment sont les enjeux. [...] » (Richard, 1993, p. 405) Pour la première fois, les personnages s'épanchent dans un moment où Tremblay leur réserve un espace considérable pour se défouler et se défendre. Les entretiens de Michel Tremblay avec Luc Boulanger permettent de faire la lumière sur la question de la vérité biographique : « Je dis toujours que dans mes œuvres, les situations sont vraies, mais les dialogues inventés. J'aime partir de la vie pour ensuite m'éloigner le plus possible du naturalisme. » (2001, p. 168) La situation de la communication père-fils, plus précisément celle de l'enfant différent du modèle paternel est, une fois de plus, reprise dans l'œuvre de Tremblay<sup>48</sup>. L'auteur donne au père le rôle du rabat-joie qui reproche à son fils d'être la victime d'une imagination exacerbée, alors que Claude exprime à Alex I que la raison de ses premières tentatives d'écriture vient de l'envie de lui avouer son amour filial. Tremblay insiste sur les différences le séparant de son protagoniste : « Pour le reste, les raisons pour lesquelles Claude commence à écrire, ses rapports conflictuels avec ses parents, sa vision du théâtre, ça ne me ressemble pas du tout. » (2001, p. 120) Camouflé sous la couverture de son manuscrit, Claude (et Tremblay?) a de la difficulté à assumer sa propre identité devant son père. Si l'auteur du *Vrai monde II* emprunte la voix de Madeleine II pour exposer sa position : « Ça me soulage d'être capable de te faire des menaces, Alex. [...] J'ai vingt-cinq ans de frustrations en dedans de moi, Alex, pis j'te souhaite pas que ça sorte tout d'un coup! » (Tremblay, 1989, p. 87), Tremblay emprunte-t-il celle de Claude? En faisant d'Alex I le pyromane de l'autofiction écrite par Claude, Tremblay élimine la seule voie de l'échange : les pages ne seront pas la preuve d'un fils si différent de

---

<sup>48</sup> Alex I et Alex II se qualifient eux-mêmes de Père-Noël, personnage fictif auquel les enfants ne croient plus. Leurs courtes visites à la maison leur valent l'admiration des enfants et leur confèrent une dimension irréelle. Claude se montre intraitable à l'égard de son père, dans la description qu'il en fait comme dans les répliques qu'il lui accorde dans *Le vrai monde II*. Il en fait un monstre incestueux et grossier. Les multiples accusations du fils, déjà abondantes dans *Le vrai monde I*, éclatent dans le roman.

lui... Est-ce à dire qu'il a, lui aussi, éliminé sa première pièce? Celle qui n'a jamais été montée? Ou celle qu'il aurait voulu écrire?

### 2.2.5 Le lecteur écornifleur

Le dramaturge québécois enchâsse l'image que le lecteur a de lui à un univers où se fondent le vrai et le faux biographiques. Tremblay cherche à garder le lecteur dans un état de surprise pour le lecteur qui viendrait de la confrontation à cette image réelle collée à la fiction : la combinaison, inextricable, ne lui permet jamais de distinguer le vrai du faux. La position du lecteur, comme celle de l'auteur, est dédoublée dans le texte : elle est aussi incarnée par les membres de la famille de Claude, qui choisit sa mère comme la première lectrice de sa pièce. Nous posons la question de l'autodestruction consciente dans cette décision de Claude au moment même où il veut établir son identité d'auteur. Là où Tremblay a toujours donné à la mère, avant *Le vrai monde?* le rôle de la muse, il modifie la donne. Il fait de Madeleine I la muse de l'auteur Claude alors qu'elle campe pour lui l'œil critique et les reproches. Sans être l'héroïne de la pièce, le personnage de la mère, d'une certaine façon, le remporte encore.

L.B. Est-ce qu'un auteur a une responsabilité envers son public et ses lecteurs? Ou envers ses proches?

M.T. Je pense avoir raison de me servir de la vie de mes proches pour écrire, mais je ne peux pas m'empêcher de me blâmer quelque part. D'ailleurs, dans la pièce, j'ai donné volontairement de très mauvais arguments à Claude. Par exemple, il n'a pas de monologues aussi marquants que ceux de sa mère. Un auteur part de lui. En écrivant, il s'éloigne de sa réalité pour inventer un monde, il transpose. L'œuvre doit devenir plus grande que lui. (2001, p. 124)

L'auteur québécois fait entrer le lecteur dans l'antre familial. C'est « [l'espace] de la famille, c'est celui du regard, de la mise en accusation constante : c'est un espace ouvert sur les autres et fermé sur soi. » (Bélair, 1972, p. 44), un espace, ici, livré au lecteur. Le lecteur semble positionné pour répondre à certaines attentes de l'auteur. L'aplomb avec lequel Claude livre son message, la force avec laquelle il se défend et la place centrale qu'il occupe dans l'œuvre incite le lecteur à croire sa version de la vérité. Son ton convaincant force le

lecteur à admettre que *Le vrai monde II* est si près de la réalité qu'il semble plausible. Outre les bavardages du voisinage, Tremblay reconnaît une autre source de jugement : il dénonce l'imagination de son protagoniste. Tremblay place le lecteur aux premières loges d'un procès sur la différence où il est appelé à juger les personnages et à en désigner un comme le porte-étendard de la vérité.

Le lecteur sort de l'épopée sans avoir pu décider du sort de la famille. Impuissant, il l'observe en train de s'autodétruire et tourner en rond ; il participe à l'incommunicabilité sans l'avoir choisie. La famille ne peut se réaliser et, encore une fois chez Tremblay, elle est sujette à sa propre lâcheté.

## 2.3 Marcel Pomerlo et *L'Inoublié*

### 2.3.1 Mémoire affective

Le comédien québécois Marcel Pomerlo signe son premier texte dramaturgique avec *L'Inoublié ou Marcel Pomme-dans l'eau ; un récit-fleuve*. L'artiste tourne les pages de l'album photo familial<sup>49</sup> dans une histoire, mi-racontée, mi-interprétée qui met en scène Marcel Pomme-dans-l'eau. Ce dernier, un jour d'été de l'année 2000, entend hurler la victime d'un accident de voiture qui a lieu tout près de chez lui. Le temps se suspend, la vie aussi, lui semble-t-il : « Un cri final. Irrémédiable. Tragique. Définitif. » (Pomerlo, 2003, p.17) À l'absurdité de la mort, l'auteur lance toutes les autres questions dont personne ne connaît les réponses, passant par « Est-ce qu'une grenouille peut saigner du nez » (2003, p. 9) à « Est-ce que Rock Hudson avait un *chum steady*? » (2003, p. 37), il ajoute : « Est-ce que quelqu'un sait quelque chose? Est-ce que quelqu'un sait? » (2003, p. 36) L'auteur amène le lecteur dans un tourbillon culturel populaire renvoyant aux époques racontées. L'accident de l'été 2000 fait écho à une autre nuit de ferraille froissée, celle où Momo, son frère aîné, perd la vie à dix-sept ans et huit mois. L'auteur se souvient, à voix haute, de la fascination mêlée

---

<sup>49</sup> « [...] d'anciennes photos noir et blanc représentant Blanche, Sauveur, Momo, Sol et Gobelet, Marilyn Monroe, Michèle Richard, Renée Martel » (Pomerlo, 2003, p. 8)

d'envie qu'il éprouvait pour son frère. Son discours introspectif l'amène à confier au lecteur l'effet magnétique de l'eau sur lui, un synonyme de noyade, d'aspiration, de disparition, dans un récit où elle est considérée comme l'ennemi à conquérir. Déjà hanté par la mort à cinq ans, Marcel P. – dit M.P., dit Fifi Pomerleau, dit l'enfant bleu du White, le fils de Sauveur Pomerleau et de Blanche Busque – se fixe défi après défi, question de vaincre ses faiblesses. De cette façon, il espère accéder à la même force majestueuse qui émane de son frère aîné, cette invincibilité qu'il lui a toujours enviée. L'hyperconscience de vivre caractérise le récit de Marcel-Pomme-dans-l'eau qui trouve finalement le courage d'adresser directement la parole au fantôme de son aîné : « Maurice, Momo. Pendant ces quelques secondes, as-tu compris que tu nous quittais? [...] Momo, as-tu crié? » (2003, p. 60) Le lecteur parcourt la mémoire de l'auteur, dans une révélation tantôt touchante, tantôt drôlatique<sup>50</sup>.

### 2.3.2 La confession dramatique

La première question était :

-Pourquoi écrire de l'autofiction?

La réponse dernière sera :

-Pour ne pas mourir.

Pour que les choses, les êtres en soi ne meurent pas.

Pour que la mémoire demeure vivante. Vibrante.

Pour que le désir et la création demeurent intacts.

L'essentiel est là. Ça n'a pas de prix.

Voilà. (Pomerlo, 2004, p. 86)

L'artiste a été confronté à des questions relevant de l'autofiction dès le début de son processus créateur. Dans un texte où il qualifie lui-même son théâtre «Le théâtre des deuils et de la consolation » (2004), le comédien se pose la question : « Comment dire, nommer, exprimer, transgresser? Comment arriver à dire la VÉRITÉ, celle dont l'authenticité mènera à l'évidente théâtralité? » (Pomerlo, 2004, p. 89). La réponse anime le travail de l'auteur

---

<sup>50</sup> Pomerlo intègre à son texte une panoplie de référents pivotant autour de la culture populaire générale, concernant principalement des vedettes du petit et du grand écran et la publicité : Marilyn Monroe, Rita Hayworth, le Nesbitt à l'orange, les Cherry Blossom, Fifi Brindacier, Hawaii Five-O, Hostess, etc. font autant partie de son texte que les personnages réels.

soucieux de mettre son propre matériau intime au service de son art. Cette recherche ne passe pas nécessairement par la sincérité du contenu autoréférentiel, mais par la transmission subjective d'un matériau sensible. Pomerlo s'inscrit dans la définition du théâtre autobiographique selon Pavis. Il s'agit sans nul doute d' « un récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (1996, p. 362) L'auteur québécois met en texte ses propres fantômes ; les morts, forgerons de l'identité de Marcel Pomerlo, peuplent son univers intime. Les articles qu'il a signés et les entrevues qu'il a données sur *L'Inoublié* tournent autour de l'espace biographique de son récit. D'ailleurs, l'auteur-comédien explique la nature de sa création en utilisant d'abord le programme de *L'Inoublié* comme véhicule du pacte autobiographique, pour que le lecteur puisse reconnaître l'authenticité de la fable.

Marcel Pomerlo aspire à dépasser sa douleur en inscrivant son histoire dans la dramaturgie : on assiste à un « *Bildungstheatre*<sup>51</sup> », un théâtre de formation de la personne, une *confession dramatique* (Goethe). *L'Inoublié* flirte de près avec le récit de vie, où l'auteur « raconte avec les moyens de la scène sa vie passée en faisant référence à des événements et des personnes réels » (Pavis, 1996, p. 362), davantage que celui de *la confession impudique*, qui propose « la confession [d'] une vérité poignante, mais au prix d'un vif malaise chez le spectateur. » (Pavis, 1996, p. 362) Pomerlo joue de connivence avec le lecteur, citant, çà et là, des référents culturels populaires sous forme de clins d'œil publicitaires. Pomerlo fait du théâtre un havre d'absolution où se rencontrent le vrai, le sensible, le perceptible et la mémoire. Pomerlo, suivant la définition de l'autofiction de Doubrovsky, « [...] s'expose totalement dans cette quête d'une vérité produite par le texte qui n'est ludique qu'en apparence. » (1997, p. 121) Pomerlo consigne ses souvenirs dans sa pièce de théâtre et aspire à leur donner un statut intemporel, voire mythique. L'auteur travaille à un théâtre du moi, pour un théâtre du monde, comme nous l'avons vu chez Strindberg :

Cela n'a rien à voir avec le moi auteur ni avec cette détestable habitude du théâtre de boulevard où c'est toujours l'auteur qui parle, en homme d'esprit, à travers chacun des

---

<sup>51</sup> Jeu avec le terme *Bildungsroman*, modifié par Louis Patrick Leroux (2004, p. 80) Cette appellation qualifie « le roman d'apprentissage social et professionnel permettant au personnage de s'affranchir de ce qui le retenait de s'épanouir ».

personnages. Il s'agit de tout autre chose. L'auteur ici, n'est plus simplement l'auteur ; il est surtout celui par qui le drame arrive. (Strindberg, 2004, p. 73)

Cette pièce monologique est offerte à la manière d'un journal intime où les dates donnent des indications sur la teneur tantôt autobiographique tantôt fictive du texte. L'auteur s'acharne à revivre son périple (qui plus est, il en sera l'acteur) afin de ne pas le laisser sombrer dans l'oubli. Pomerlo donne à lire un premier essai où il tente d'exorciser l'emprise de la présence quasi télépathique de son frère qui le paralyse entre les pages. Pomerlo s'appuie sur le point de vue intérieur<sup>52</sup>, amené au théâtre par Strindberg, afin de se protéger contre l'abîme psychologique qui guette le texte ; ce travail introspectif, qui s'effectue tout le long de l'œuvre, peut représenter un piège : seule la distanciation amenée par l'essayage de différents moi fictionnels peut sauver Pomme-dans-l'eau du gouffre de l'incommunicabilité. Ce récit-fleuve plonge le lecteur dans les eaux troubles de Marcel Pomerlo dans sa pratique de la catharsis : « La psychanalyse l'interprète comme plaisir pris à ses propres émotions au spectacle de celles de l'autre, et plaisir de ressentir une partie de son ancien moi refoulé qui prend l'aspect sécurisant du moi de l'autre. » (Pavis, 1996, p. 43) Pomerlo marie l'art poétique et l'art dramatique en optant pour une compression de l'« intrigue » au profit du développement du personnage. Le factuel et le lyrisme cohabitent de façon interdépendante : Pomerlo maintient que la poésie est intégrée dans son œuvre et fait partie de la fable au même titre que la chronologie. Sur la page, le poème de Pomerlo peut attendre et respirer entre les mains de son lecteur, alors que sur la scène, le problème de la communication est imminent et décuple toute l'urgence portée par *l'Inoublié*.

### 2.3.3 La scène du souvenir

Pomme-dans-l'eau s'installe dans le sous-sol de ses parents (sous les jupes de sa mère?) où il se soustrait au jugement des autres et il entretient des conversations avec des célébrités qu'il lui semble connaître. La présence virtuelle de Rita Hayworth, Renée Martel, Marilyn Monroe, Emmanuelle, Michèle Richard, Johnny Farago, Sol et Gobelet, Bobino et

---

<sup>52</sup> « [...] dispositif dramaturgique qui confère l'ubiquité à l'auteur et à son personnage autobiographique, qui leur permet d'être simultanément dedans et dehors. » (Sarrazac, 1989, p. 39)

Bobinette, et tous les autres participe à la construction d'un entourage rassurant et contrôlé. Entre une gorgée de *Nesbitt à l'orange* et une bouchée de *Cherry Blossom*, Pomerlo présente au lecteur son quotidien imagé-imaginé. Ses souvenirs remontent à 1978, l'année de la mort de son frère tout-puissant : Momo s'éteint et Pomme-dans-l'eau vit.

### 2.3.3.1 L'inoublié et l'immortel

Dans le texte, le moi obsessionnel de Pomerlo tient lieu de point central à toute l'action dramatique. Tous les événements et les personnages du récit existent parce qu'ils ont eu une incidence sur son intériorité.

11h moins 5 p.m.  
Je suis là. Je ne suis pas mort.  
Les policiers sont là.  
[...] Une vie s'est écrasée au coin d'une rue. Ma rue.  
Je suis témoin. (2003, p. 20)

Pomerlo se fait témoin de sa propre vie et de celle des autres par un discours qui témoigne de la vision qu'il a de lui-même : « Moi, bébé, et les autres. » (2003, p. 14). Georges Gusdorf voit l'écriture de l'intime comme un espace où le moi de l'auteur cherche à s'absoudre : « [...] la confession, où se trouve accentuée la problématique du moi [priviliégie] la relation de la conscience avec elle-même, dans la recherche de l'expression plénière. » (1991, p. 265) Pomerlo, qui a peur de mourir, transforme son acte de création en état d'hyperconscience de la vie qui anime son propre corps. À ce dernier, qui l'a maintes fois floué (de par sa laideur et ses faiblesses, dit-il) il demande de vivre : « Ne pas mourir. Respirer. Vivre. Être. Récupérer. » (2003, p. 14) Pomerlo ne plie pas devant la complaisance oisive qui est attribuée généralement au récit de vie, mais transmet son matériau intime dans l'idée du don de soi à l'autre : « Toute forme de totalitarisme voit d'un mauvais œil le repli sur soi d'une conscience qui fait problème à ses propres yeux. Il est vrai que le *bildungsroman*, le roman de formation, s'achève lorsque le héros est parvenu à maturité; il lui faut désormais penser à se rendre utile; se poser des questions sur soi-même [...] » (Gusford, 1997, p. 261) Les morts, principalement celles des célébrités, occupent une place importante dans le récit-fleuve. Le lecteur peut lire la fascination de Pomerlo pour les personnages plus



grands que nature qu'il interroge ponctuellement. Ce dernier abandonne ses questions au silence et à l'inconnu, et accepte, en toute lucidité, que personne ne puisse lui répondre : « Parce que dans l'fond; on sait RIEN. » (2003, p. 13) À ces questions il n'aura pas plus de réponse que devant l'absurdité du décès de Momo et de la jeune fille de la rue Milton.

En occupant différents moi dans son récit, l'auteur éclipse son moi réel et parvient à s'écrire un rôle : nous faisons face à l'émergence d'une *dramaturgie de l'acteur*. La dramaturgie de M. Pomerlo vient d'abord du jeu : après avoir interprété un moi fictionnel, l'auteur n'a pu que « créer un autre JE pour mieux rejoindre l'autre. » (Pomerlo, 2004, p. 87) Ainsi, il récupère un *je* qui appartenait à son passé et se déleste de son poids en communiquant avec le public. Pomerlo s'inspire des membres de sa famille ; Blanche, Sauveur, Maurice et Marcel. La fable leur prête un espace héroïque, voire mythique, en conservant toutefois un style langagier près du quotidien qui rappelle leur nature humaine. L'auteur occupe tous les discours des personnages en pratiquant des allers-retours entre sa propre narration et les répliques de Blanche et Momo.

Elle parlait lentement et à voix basse.

Parce que demain, ça va être une grosse journée... Pendant qu'on va aller à la morgue voir Maurice, identifier son corps, tu iras à place Laurier t'acheter du linge; tu t'achèteras un *coat* long. Pis tu iras au Syndicat. Tu t'achèteras quelque chose de noir. T'as pas besoin de venir avec nous autres demain. Demain, on va y aller avec ton oncle Marcel.

Nous sommes restés un long moment dans la cuisine sans parler. Sans toi. (Pomerlo, 2003, p. 67)

### 2.3.3.2 De M.P. à Momo

Plusieurs éléments figurent déjà dans le titre de l'œuvre comme présages de la question identitaire. Dès *L'Inoublié ou*, l'auteur entraîne le lecteur dans un parcours de reconnaissance personnelle appuyé sur une base sensible (la référence au souvenir) et autocritique (le jeu de distanciation avec son propre nom) : la rétrospection ne peut que passer par le récit de son enfance. Marcel Pomerlo annonce qu'il a l'intention de s'approprier sa douleur passée, par le biais du jeu de mots enfantins. M.P. réutilise courageusement les moqueries dont il a été la

victime et se met à nu. Le *récit-fleuve* devient un repère géographique qui définit l'espace de soi, le lieu de renaissance et d'apprentissage (un long passage est consacré à la conquête de la piscine, où *L'enfant M.P.* brave sa peur et attend les félicitations d'un frère embarrassé).

Pomerlo expose sa quête : il cherche la vérité à travers le mouvement théâtral. Le besoin d'expliquer, de démontrer, de verbaliser son état de souffrance sociale avec assurance et calme traduit la vulnérabilité du propos : rapporté au texte, le mouvement passe par la formule interrogative. Des questions en rafale sont posées par l'auteur, la quête est amorcée : sa recherche identitaire passera par l'adresse à l'autre : « Est-ce qu'une truite arc-en-ciel qui saute hors de l'eau fait le saut de joie ? Ou commet-elle une tentative de suicide ? [...] un saumon de l'Atlantique qui meurt noyé [...] A-t-il manqué de respirer ? » (Pomerlo, 2003, p.9) Ses questions, alliant l'eau, le froid et le souffle, demeurent ouvertes. Avec des exemples qui tracent la ligne presque invisible déterminant une respiration régulière ou une bouffée d'air prise à la limite de la mort, l'auteur illustre une évidence : un simple coup d'œil ne peut différencier celui qui vit de celui qui survit. Son enquête sur la vérité lui permet de poser des questions existentielles sur la relation des êtres en regard de leur naissance et leur mort. Le chemin rétrospectif emprunté par Pomerlo le guide vers l'origine de sa dramaturgie. Sa quête personnelle passe par la conquête de l'eau. L'enfant bleu du White, qui a longtemps trempé dans ses eaux chlorées, a dû reconquérir son propre bassin natal en donnant coups de pieds, de bras : « Oui. J'avais nagé! Victory! » (2003, p. 51)

Marcel Pomerlo se sert de l'autofiction comme un canevas où il peint son portrait, en direct, pour le lecteur. Nous tenons à faire le lien, ici, avec la question de l'identité sexuelle dans le *récit-fleuve*. Tout comme Pomme-dans-l'eau, l'auteur a souffert de sa peau trop blanche, de ses yeux trop bleus, enfermé dans son androgynie : « J'étais trop blond. [...] J'étais trop beau. J'étais aussi beau qu'une fille. Ça n'allait pas. [...] J'étais décalé... » (2003, p. 42) L'homosexualité est la source de nombreuses moqueries de ses comparses, mais Pomerlo n'en fait pas un enjeu central. Pourtant, la question de l'identité sexuelle fait partie du sentiment de faiblesse et d'infériorité qui ont fait souffrir l'auteur. Pomerlo traque ses surnoms dans un texte où il tente de les remanier. L'auteur choisit de surmonter sa peur de mourir noyé et d'en faire le symbole d'une conversion identitaire. En devenant « waterproof », Marcel Pomme-dans-l'eau serait à l'épreuve de son propre nom. L'auteur a

recourt à plusieurs façons de se désigner dans son texte : il s'attribue certaines qualifications alors qu'il en rapporte d'autres.

*Je.* : utilisé le plus souvent dans le texte, *je* désigne l'auteur, le personnage, le sujet et le narrateur : tous les *je* ont la même identité. Transcendant le temps, le *je* tout-puissant de l'auteur-acteur-metteur-en-scène-héros-protagoniste renforce le mythe intemporel convoité par Pomerlo, puisque *je* peut à la fois voyager dans le temps et occuper le présent. Il est utilisé abondamment ; cette insistance ancre le moi obsessionnel et la démultiplication de l'auteur.

Je pleure Momo.  
 Je pleure de ne pouvoir le fêter. Je pleure sur la rue Milton.  
 Je pleure après la pluie.  
 Je pleure après la mort.  
 Je pleure centre-ville.  
 Je marche dans la rue.  
 J'essaie de rentrer chez moi mais c'est impossible.  
 Je suis incapable de monter à mon appartement : 42.  
 J'ai besoin d'air.  
 J'ai besoin de respirer.  
 J'ai besoin de pleurer tous ceux dont la vie s'est écrasée.  
 J'ai besoin de sentir mon corps qui marche,  
 qui traverse la rue. (2003, p. 29)

*L'enfant-pareil* : distancié, à la troisième personne, observé de loin et non-assumé, *L'enfant-pareil* apparaît lorsque l'auteur donne la parole aux autres personnages. De cette façon, il donne à lire le regard extérieur qui a été posé sur lui lors de son enfance. Il dénonce la propension des autres à lui refuser l'individualité : « L'Enfant-Pareil s'appellera Marcel. M.P. Pas Marcelle. Pas Marcelline. Pas Marie. Pas Marilyn. Pas Louise. Pas Sylvie. Pas Nicole. Pas Jocelyne. Non, Marcel. Comme son parrain. Marcel P. » (2003, p. 23)

*L'enfant M.P.* : utilisé pour reformuler un souvenir qui appartient à la mémoire d'un autre, cette expression exprime une certaine vulnérabilité. La connotation religieuse qu'elle recouvre (L'enfant-Jésus), suggère le penchant mystique de l'auteur en regard de sa propre enfance. Nostalgique du temps où sa frêle beauté lui valait, paradoxalement, compliments, boutades et craintes, il s'accroche aux propos de sa mère. L'auteur accorde de l'importance à l'enfant M.P., le priorise par rapport aux autres : « L'enfant M.P., ses frères, sa sœur et la

servante. » (2003, p. 14) Le choix d'un tel discours laisse supposer un état d'hyperlucidité voisine de l'introspection déjà ressentie en bas âge.

*Le petit M.P.* : L'appellation, toujours à la troisième personne, contient une différence remarquable de la précédente. L'auteur ajoute une unité de grandeur pour désigner M.P., se positionne par rapport à ce moi : il le regarde de haut. *Le petit M.P.* apparaît plus concrètement que *L'enfant M.P.* en ce sens qu'il fait partie de l'action dramatique comme le protagoniste de l'histoire racontée par le narrateur. L'auteur se rallie à cet enfant et annonce au lecteur la possibilité d'une réconciliation avec l'enfance. Coïncidant avec l'accomplissement de petits exploits, l'apparition du *Petit M.P.* est synonyme de réussite. L'auteur amorce une reconnaissance de soi en traçant désormais des lettres qui lui sont attribuables. Ces lettres dépouillées du reste ne peuvent éveiller l'imagination hostile des garnements aux aguets ; nous sommes encore loin de Pomme-dans-l'eau, loin de Pomerlo.

*M.P.* : Cette désignation, dans un premier temps, unit Marcel Pomme-dans-l'eau à son parrain, puis, à son frère. Un double effet, aux objectifs opposés, est produit. D'abord, Pomerlo pratique une ablation de toutes les lettres qui pourraient le rattacher à son parrain. Bien que Pomerlo mentionne ce nom qui les unit, l'absence du parrain appuie le souhait de l'unicité. Marcel Pomerleau occupe peu de place dans le récit de l'auteur dans lequel le lecteur ne doit entendre qu'un Marcel Pomerlo, celui qui lui parle. Dans un second temps, l'auteur pratique une contraction de son identité en conservant ses initiales : elles sont associées à celles de Maurice Pomerlo. L'effet produit, dans un texte qui, au fur et à mesure, embrouille les voix des M.P., permet de poser l'hypothèse suivante : les lettres, pouvant se superposer, désignent les deux frères, dans un seul corps. Encore ici, l'auteur s'en remet à l'écriture pour déjouer et adresser un pied-de-nez au temps : *L'inoublié*, c'est le souvenir des M.P., confondus, unis.

*Blanche et Sauveur* : Le symbolisme porté par ces deux noms véritables inspire l'auteur qui y perçoit une connotation religieuse essentielle aux propos du texte. L'œuvre de Pomerlo efface la figure paternelle et lui substitue une icône : le père, Sauveur, est considéré par l'auteur comme un être omniprésent qui apparaît lorsque l'heure est grave. Pomerlo, fils trop fragile d'un père inatteignable, ne rapporte jamais ses paroles. *Décalé*, indigne, croit-il,

de la force paternelle, il ira plutôt se coller dans les jupes blanches de sa mère. Pomerlo s'identifie à sa pâleur. Dans « L'enfant bleu du White », nous percevons le lien maternel : Pomerlo n'est-il pas l'enfant bleu de Blanche? Cette association finira par lui donner un sentiment d'appartenance et M.P. acceptera, et même chérira, sa blancheur, source de sa différence. Il récupère les mots de sa mère qui finiront par le définir, voire le sauver<sup>53</sup>.

### *Momo*

Le texte place les deux frères dans de nombreuses *séquences comparatives*<sup>54</sup> ; à travers son frère, l'auteur se désigne par la négative. Étouffé par son complexe d'infériorité, Pomerlo juche son frère sur un piédestal : Momo est tout ce que son cadet n'est pas. Aussi foncé que Pomerlo est pâle, Maurice était une force tumultueuse entourée d'amis dévoués, apprend-t-on. Maurice, le « jumeau pas identique » (2003, p. 47) de Marcel. Les enfants M.P. (Marcel et Maurice), se font face : « L'ange blond et fragile et méprisé » et « Le petit démon fort et rusé et adoré. » (2003, p. 47) L'auteur ponctue son texte de reflets contrastants lorsqu'il se met en relation avec son frère. Il ajoute « M.P. est mort en P.M. » : la *réflexion* prend tout son sens. Pomerlo continue à faire référence à son frère avec un diminutif qui le fige dans l'enfance. Nous y voyons une sorte de projection identitaire que nous qualifions de récupération nominale : les lettres *M* et *O* encadrent le nom complet de l'auteur. *Marcel*

---

<sup>53</sup> La comptine de sa mère prévaut à la fin du récit de Pomerlo, surpasse la mort de Momo. L'acteur dira du texte sur le petit ruisseau, qu'il n'a jamais rien entendu d'aussi beau.

<sup>54</sup> Tout victorieux, autant qu'essoufflé par un tel effort athlétique, je crie à Momo, avec mon plus beau sourire Esther Williams : « Pis? As-tu vu ça? Hein? As-tu vu ça? As-tu vu ça? » Momo, Maurice, mon frère nageur-plongeur, très peu impressionné [...], avait déclaré du haut de ses sept ans : « C'est bizarre... On dirait qu'tu donnes un coup avec les pieds! (2003, p. 52)

Pomerlo, qui s'est toujours battu pour obtenir le respect de son aîné, est engagé dans un sentiment paradoxal alliant honte et fierté. Ultimement, si la vie est la victoire pour Pomerlo, il réussit à surpasser Maurice, à lui survivre.

Non, Momo. Tu comprends pas. J'avais nagé. Pour la première fois je ne m'étais pas noyé dans le « peu profond ». Et tu étais témoin de ça. M.P. qui n'avait pas coulé. [...] J'étais sauvé. J'avais nagé. Oui. J'avais nagé. J'étais sauvé de la noyade. Sauvé des eaux. Sauvé de la mort. Enfin. *I was saved.* (2003, p. 52)

Pomerlo conserve la première lettre de son prénom et modifie la finale de son nom de famille. Encore ici, *M, O*, à deux reprises, pour désigner deux entités en un corps, le début et la fin du cycle identitaire. Le frère de l'auteur vit dans l'œuvre comme l'instigateur du moi-créateur, il est omniprésent : « Ça finit jamais. » (Pomerlo, 2003, p. 74) *Ce visiteur du moi* a davantage de répliques que tous les autres. *L'Inoublié*, longue allégorie à une communication avec son aîné.

Lorsque l'enfant M.P., après la conquête de la piscine, précise qu'il entre dans la salle de bains « pour homme seulement », l'image de la réussite comme preuve de masculinité est limpide. Pourtant, Marcel Pomerlo reste authentique dans sa quête identitaire. La réconciliation souhaitée avec l'enfant ridiculisé qu'il est encore accroît sa force et l'auteur, qui s'entête à se compromettre malgré une détresse palpable, exige dorénavant respect et empathie.

### 2.3.3.3 Hantise temporelle

Le récit-fleuve de l'homme de théâtre commence sur une vérité autobiographique : *Juin 1962. Je nais*. Au service de la mémoire, les dates situent le lecteur dans le processus identitaire de l'auteur. À la suite de certains événements, Pomerlo pratique des sauts dans le passé : « J'avais six, sept ans » (2003, p. 26), « Dimanche 2 juillet 2000. » (2003, p. 27) pour revenir à « J'ai huit ans. » (2003, p. 30). La répétition obsessionnelle des âges et le jeu avec les dates provoquent une spirale intemporelle où l'auteur paraît (veut?) se perdre : « Le temps passe. [...] C'est le soir. C'est l'été. » (2003, p. 74) « J'ai neuf ans. » (2003, p. 56). Pomerlo contrecarre les effets du temps qui estompent la mémoire en s'accrochant aux dates, cimente son récit au niveau biographique. « J'habite un autre temps », écrit Pomerlo (2001, p. 87). Déjà, à six ans, Pomme-dans-l'eau raconte des histoires comme une vieille personne ressasse d'anciens souvenirs : *Quand j'avais 5 ans...* dont la sur-utilisation éveille la moquerie de ses interlocuteurs. Le besoin de réactiver le passé anime Marcel Pomerlo depuis longtemps. Son écriture remanie les dates et insuffle à sa dramaturgie un refus du factuel, du vérifiable. Il n'y a que la grandeur du temps qui peut rendre l'importance à la mort de son frère et Pomerlo n'a d'autres choix que de revenir au tout début : « Ce soir, Maurice aurait eu quarante ans. »

(2003, p. 29) L'auteur *r*éhabite le temps en y racontant et en contrôlant ses émotions : la mort factuelle, extérieure, écrite dans un encadré du journal, objective, devient subjective sous sa plume<sup>55</sup>.

« Le récit de vie au théâtre rompt avec la dramaturgie traditionnelle en ce qu'il recompose par la narration pure, et non plus par un enchaînement organique d'actions, la vie d'un personnage, envisagée dans un cadre temporel souvent très large qui peut aller de sa naissance à sa mort. » (Sarrazac *et al.*, 2005, p. 107) La structure du drame prend racine dans la répétition du texte obligée par la représentation théâtrale. Ainsi, l'existence du personnage est transformée en un deuil perpétuel forcé par l'auteur. L'instabilité des énoncés en regard de l'espace-temps, tantôt fait avec précision tantôt de manière nébuleuse<sup>56</sup>, couvre l'étendue du drame chez Pomerlo, de « Juin 1962. Je nais. » (2003, p. 14) à « J'ai trente-neuf ans et deux mois. » (2003, p. 74) Les bonds dans le temps, désordonnés, laissent deviner le regret du passé. L'écriture dramaturgique de Pomerlo aspire à remplir la mission du journal intime. Elle campe alors le rôle d'un « [...] *alter-ego*; faute d'avoir rencontré l'âme sœur qui ferait écho à son insuffisance d'être, à son indigence d'être [...] » (Gusdorf, 1991, p. 388) dont le résultat se définit comme « [...] une lente progression de la conscience individuelle, qui prend conscience de son autonomie. » (1991, p. 151) Pourtant, même se confiant au public, Pomerlo ne peut se défaire de l'emprise de la mémoire. À l'épreuve de l'oubli, les événements occupent l'auteur : au niveau biographique, fictif et créatif. Marcel Pomerlo se fait insistant. Il met en garde son lecteur : la mort se tient partout, guettant l'inconscient. La jeune fille a eu un accident. *Juste ici. À côté.*

#### 2.3.4 Écriture figurée

La disposition des phrases et des espaces blancs sur la page porte la signature de l'auteur. Pomerlo attribue une à trois pages par souvenir, alternant avec le passé des années 1970 celui de l'an 2000 et le présent. Les espaces blancs, nombreux, suggèrent l'effacement

---

<sup>55</sup> Voir Appendice B (page 39 de *L'Inoublié*).

<sup>56</sup> « Dimanche, le 13 février 1978. » (2003, p. 39) « C'est l'été ». (2003, p. 44).

du superficiel de telle sorte que le texte dans la page « ne manque pas de respirer. » (Pomerlo, 2003, p. 39) La typographie contribue au style poétique que Pomerlo attribue à son récit : situés au centre de la page, les caractères flottent parfois au dessus ou en dessous de la ligne d'horizon. Par exemple, dans l'épisode de la piscine où *L'enfant M.P.* combat sa peur de l'eau, la phrase, en train de flotter ou de « caler » au milieu de la page-bassin<sup>57</sup>, risque de « manque[r] de respirer » (2003, p. 3) L'auteur demande au lecteur de trouver avec lui un souffle qui serait celui de *L'inoublié*. Bien que le texte creuse son chemin dans le passé soit sujet au silence (« Nous n'avons jamais reparlé de ma victoire. Jamais. *Never*. Nous n'en avons jamais reparlé. » (Pomerlo, 2003, p. 55)), il semble que Pomerlo ait voulu y aménager des endroits où respirer.

Certaines didascalies, en italique, ne proposent pas d'indications scéniques mais sont essentielles au récit. Elles situent, principalement, l'auteur dans le temps. *J'ai huit ans*. Ces mots, en petits caractères dans le coin supérieur (gauche ou droit), semblent parfois des repères, des notes prises par l'auteur pour lui-même ou parfois même des dédicaces s'adressant de M.P. l'auteur, à M.P. à huit ans, par exemple. Nous n'écartons pas l'hypothèse voulant que ces confidences puissent être adressées à son frère ; Maurice Pomerleau serait le destinataire de ce livre imprimé à la manière d'un journal intime<sup>58</sup>. Cette pièce monologique, qui s'approche de la langue parlée où se multiplient les québécoisismes et de courtes phrases écrites en anglais, contribue au type d'échange souhaité par Pomerlo : « Il fallait maintenant assimiler. Assimiler. *To assimilate*. Je pratiquais [...] J'étais déjà waterproof. Personne ne s'en doutait. Je voulais être « comme poisson dans l'eau ». *I wanted so*. » (2003, p. 48) L'oralité de l'écriture, amenée par la formation de l'acteur, participe à la transmissibilité du propos intime: « Je voulais être en scène, avec mon « métier » et exprimer ça. Le dire « dans mes mots ». ÊTRE LÀ. [...] Je devais parler. Je devais construire des phrases avec des silences imposés et avec un corps habitant l'espace TOTALEMENT. » (2001, p. 87) Le texte de *L'inoublié* naît d'une pulsion presque obligée. Nous avons reconnu un rapport au langage chez Marcel Pomerlo expliqué par Heidegger : « [...] L'homme parle seulement pour autant

---

<sup>57</sup> Voir Appendice B (page 42 de *L'inoublié*).

<sup>58</sup> Voir Appendice B (page 43 de *L'inoublié*).



qu'il réponde au langage en écoutant ce qu'il lui dit.» (1981, p. 101) La dramaturgie de l'auteur voit le jour à la suite d'un enregistrement vocal d'une narration semi-improvisée. Unique narrateur de son œuvre, Pomerlo transcrit le rythme et l'essence naturelle de sa propre voix, en privilégiant le chaos de la mémoire, et la spontanéité de la voix. Pour maintenir le lecteur aux aguets de la confession, Pomerlo procède à l'ajout d'expressions et de certains souvenirs de publicités sous forme de slogans qui apparaissent sans être annoncés : « J'ai rangé mon maillot-témoin et ma serviette trois couleurs dans mon sac *Air Canada. Air Canada on y va!* » (2003, p. 54) Que ce soit pour dédramatiser le propos ou cimenter l'importance de la culture populaire qui a marqué son temps, la connivence souhaitée avec le public est palpable.

### 2.3.5 Le lecteur-confident

La relation d'échange que l'auteur établit avec le récepteur prend la forme d'une rétrospection commune à travers le temps et les silences : l'attente installe l'écoute. S'effectue alors un échange entre le lecteur/spectateur, et l'auteur/l'homme. Par son expérience unique, Pomerlo aspire à faire parler des thèmes plus grands que lui, ceux qui menacent d'avaloir l'homme. La traduction du « désir de retrouver le contact direct avec la réalité sensible et [le] besoin puissant d'arriver à pénétrer directement jusque dans l'intimité de la vie universelle » (Bühler, 1979, p. 101), sont reflétés dans le travail de Pomerlo. Ses interrogations traduisent un urgent besoin d'habiter à la fois l'espace public et le destinataire : « Ultiment je souhaitais que chaque spectateur le « prenne personnel ». Quels que soient sa vie, son âge, son lien avec la mort et avec l'espoir. Quel que soit son besoin de consolation. » (Pomerlo, 2001, p. 34) L'importance qu'accorde le comédien québécois à la perception du public souligne son rapport avec le présent. On assiste à une prise de conscience de soi ancrée dans le présent par l'authenticité du texte et la présence scénique de l'auteur Marcel Pomerlo qui est offert à l'autre, dans un état de jeu et de vérité.

C'est tout.  
C'est fini.  
Fin de l'histoire.  
Les anglais disent : *The end.*

Voilà,  
 c'est ce que je voulais vous dire.  
 Ça faisait très longtemps que j'y pensais  
 mais j'avais peur,  
 c'est niaiseux...  
 J'avais terriblement peur...  
 De l'oublier... (2003, p. 76)

Les conditions et circonstances qui entourent l'objet théâtral, connues par le public, créent et articulent la vérité. Cette franche mise à nu a pour effet de créer un moment privilégié avec le lecteur qui doit y saisir l'importance du propos. En racontant une expérience personnelle avec des référents appartenant à la mémoire collective des Québécois, Pomerlo présente son point de vue, humblement, sur le monde. L'aménagement d'un espace de communication passe par l'offrande d'un point de vue unique. Celui-ci, dévoilé sous le signe de la nécessité, trace un chemin entre l'auteur(-acteur) et le lecteur. Associée à une dramaturgie de l'intériorité, l'écriture de *Inoublié* essaie de retenir un passé sur le bord de la noyade et de prêter main forte à celui qui en avale, lampée après lampée, l'eau chlorée.

#### 2.4 Conclusion sur les auteurs du moi

Dans ce mélange des genres, l'angle est toujours le même : « Les formes qu'ils adoptent font appel au pluriel, au simultané, au divergent, pour mieux parvenir à leurs fins, c'est-à-dire rendre compte d'un univers opaque et instable (identitaire) dont la complexité git dans les chemins de travers, dans les volutes indépendantes et les développements improbables. » (Sarrazac *et al.*, 2005, p. 90) Le leurre créé par « l'écriture d'une identité narrative alors même qu'on la reconstitue dans l'écriture [...] » (Robin, 1997, p. 83.) complexifie le regard subjectif de l'auteur sur lui-même. Situé entre le rêve, la fiction et l'autobiographie, le noyau de la dramaturgie de l'intériorité parvient à dévoiler une lecture du moi comme perception subconsciente du moi. De la même façon que l'écriture au passé fait office d'autobiographie, l'écriture au présent serait une « conscience engagée dans une quête existentielle. » écrit Doubrovsky (1988, p. 126) Règle générale, chaque autobiographie est truffée de minuscules autofictions : l'auteur ne résiste pas à la tentation de relever la saveur

de son vécu. *Le moi obsessionnel* (Pavis, 1996) de l'auteur rencontre l'écrivain avide de la communication de soi. Charles Mauron consacre tout un ouvrage sur le *mythe personnel* (1963) situé à la base de cette littérature qui recherche son origine et qui tâche d'en comprendre la fonction. Le pacte autobiographique tient lieu de catalyseur : « Je ne triche pas, je trie. » (Doubrovsky, Lecarme et Lejeune, 1993, p. 214) Si l'écriture de soi est la consignation textuelle d'un moi présent, le théâtre autobiographique devient son espace de répétition : « La science y renonce donc en faveur d'une causalité ou d'une détermination dont la force convaincante se ramène à celle du principe d'identité. A reste A. Il n'y a rien de changé en dépit des apparences et du temps. Biologiquement, cela correspond au double instinct de conservation et de reproduction. » (Mauron, 1963, p. 233)

Il nous semble important de transmettre ici la faille remarquée par Patrice Pavis. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, celui-ci dénonce l'application autobiographique sur le plan dramaturgique. Il explique qu'une telle pratique ne peut avoir lieu en dramaturgie. La part de fiction, représentée par des personnages, ayant « d'autres soucis que de raconter [sa] vie (de l'auteur) » (Pavis, 1996, p. 361), empêche, selon lui, la fable biographique. Le paradoxe est remarquable : il est improbable de parler de théâtre autobiographique étant donné l'impossibilité qu'ont les personnages fictifs à raconter la vie d'un auteur extérieur à la vie qu'on leur a écrite. *L'intersubjectivité* et *l'intrasubjectivité* des personnages, concepts élaborés par Jean-Pierre Sarrazac (1989), témoignent bien de cette impossibilité soulevée par Pavis. Celui-ci clarifie la définition qui est à l'origine de la mésentente théorique : « il s'agit d'examiner comment l'écriture ramène sans cesse à elle, à travers les différentes voix des personnages, le moi obsessionnel de l'auteur. » (Pavis, 1996, p. 361). Préalablement appuyé par une présentation factuelle (le *pacte*) de la vie de l'auteur, la révélation biographique n'est pas évitée ; il s'agit de la révéler par la teneur fictive et métaphorique du texte. Sarrazac divise la position des personnages en deux temps. S'inscrivant d'abord dans *l'intrasubjectivité*, le personnage s'interroge sur la part inconnue de lui-même. Dans *l'intersubjectivité*, il porte son attention vers l'action unissant les personnages entre eux. Ces deux directions possibles relèvent de la décision de l'auteur. Celui-ci est placé inévitablement devant plusieurs filtres tamisant l'information subjective de sa propre vie. Le dramatique se

divise : le vécu subconscient (souvent traduit par la prétérition) et de l'autre côté, le drame réfléchi.

## CONCLUSION : *POUR UNE DRAMATURGIE DE L'INTÉRIORITÉ*

Tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable. Le temps et l'espace n'existent pas. Sur un fond de réalité insignifiant, l'imagination brode de nouveaux motifs : un mélange de souvenirs, d'événements vécus, de libres inventions, d'absurdités et d'improvisations. Les personnages se doublent, se dédoublent, s'évaporent et se condensent. Mais une conscience les domine tous, c'est celle du rêveur. (Strindberg, 1989, p. 37)

La dramaturgie de l'intériorité se veut le point de rencontre, voire de friction, d'une œuvre théâtrale avec la biographie, la fiction et l'intimité. Écrit à partir d'un matériau intime qui peut ou non appartenir à son auteur, le récit est à la fois subjectif et romancé. Nous avons vu qu'elle est construite de multiples impressions d'un même *je* dramatique qui converge vers l'éclosion identitaire dans un rapport de communication : un théâtre du moi pour un théâtre du monde. Ce phénomène agit comme « [...] *un acte de résistance*, où « pro domo » ne signifierait plus « pour moi-même », « pour ma maison », mais « pour la maison de l'homme », *pour tout homme* [...] » (Strindberg, 2004, p. 179)

Cette dramaturgie emprunte un chemin irrégulier passant par la subjectivité de l'auteur et du biographe (adaptateur). Règle générale, la dramaturgie de l'intériorité met en relation les fragments multiples et identitaires d'un seul *je*. L'expérience que nous avons réalisée avec les laboratoires, dont le matériau original était un objet littéraire et intime, nous a menée à un jeu avec l'identité. Nous nous sommes posée la question de la légitimité d'une telle tentative qui consiste à transmettre un portrait de l'auteur polonais qui lui rendrait aussi hommage, en empruntant un *je* littéraire. Goethe, toute sa vie hanté par le problème d'écriture de soi, a conclu que la réponse ne relevait pas de lui : « L'homme ne parvient jamais à se connaître lui-même, à se considérer comme un pur objet. D'autres me connaissent mieux que je ne me connais moi-même. » (Goethe, 1991, p. 267) La mémoire, mélange d'altérations dû à l'espoir et la déception, est mère de toutes les œuvres, de l'autobiographie à l'adaptation. Ce type

d'écriture comporte des déclinaisons et des stratégies propres à chacun des auteurs. De Strindberg à Mouawad en passant par Tremblay, ceux-ci jonglent avec les modes d'adaptation du réel au drame, multiplient les essais et les erreurs. Devant les possibilités dramaturgiques, les choix relevant de la spatio-temporalité, des personnages et de l'énonciation sont situés en *mi-pente* : ils sont plus ou moins fantasmés, plus ou moins véridiques. L'auteur se penche sur sa propre vie pour en trouver une autre, y tire les éléments qu'il veut communiquer au public dans les règles du théâtre : « Vie à la fois volée et restituée par le théâtre. Vie-témoin. Vie expérimentale en quelque sorte, théâtrale certainement [...] » (Sarrazac, 2004, p. 78) Au-delà des genres, des contrats et des pactes, nous nous tournons vers les motifs qui ont inspiré les auteurs d'une telle dramaturgie. Lorsque les énonciations intimes sont replacées dans l'action dramatique, l'auteur les concrétise. Ce nouveau matériau, ou autofiction subjective, tient lieu de support à la dramaturgie de l'intériorité. Nous retenons l'analyse de Sarrazac selon laquelle la création est stimulée par le besoin d'imaginer un remède qui répond à une *faille dans la structuration de l'identité*.

### 3.1 L'univers intime ou la reconstruction de la subjectivité

Si le théâtre autobiographique implique un dévoilement de soi, il est aussi possible d'affirmer que chaque œuvre d'art a sa part de vérité inavouée ou accentuée. La frontière de la dramaturgie de l'intériorité est tracée par la transposition directe de l'auteur à un personnage-auteur. Bien que le *je* au théâtre soit implicitement fictif, nous nous intéressons à l'espace tantôt unissant, tantôt séparant le *je* de l'auteur et celui de la fiction. Cet espace servirait de porte-étendard à la subjectivité de l'auteur. Sarrazac parle d'un double geste de l'auteur : celui qui *délie* le sujet et celui qui le *relie*. Comme nous l'avons vu, la sensibilité de l'inconscient participe de l'intimité au même titre que le vécu biographique; elle est à l'origine du premier jet de l'imagination qui n'est pas encore filtré par la conscience. Dans ce monde fantasmé par l'auteur, tout peut arriver. Sarrazac y voit une forme de séduction où l'auteur s'éprend de l'incohérence du rêve : « La finalité du jeu de rêve [...] consiste à offrir un point de regard sur le monde – point d'éloignement et de tension [...] à partir duquel la fiction théâtrale peut viser, atteindre, pénétrer au cœur du réel. » (Sarrazac, 2004, p. 59) La

reconstruction de la subjectivité emprunte les voies essentielles à l'exorcisation du malaise identitaire ressenti par l'auteur d'un nouveau moi qui procède à une cure par l'écriture. Doubrovsky définit le geste comme un rituel vital : « Mon existence, elle me pèse souvent une tonne sur la poitrine, elle m'écrase, j'étouffe dedans, elle me gêne. En l'écrivant, je l'oxygène. En faire le récit l'aère. Chaque matin séance de réanimation [...] » (1997, p. 122) Pourtant, précise Sarrazac, la souffrance intime du sujet ne doit pas éclipser le texte théâtral. L'auteur doit se servir du contenu autobiographique pour étoffer le récit et travailler à ce qu'il constitue la voie essentielle de la création plus qu'un règlement de comptes personnels. Plutôt que d'entretenir le mal qui stimule sa créativité, l'auteur doit parvenir à s'en défaire pour que s'installe la distanciation, seul remède à ses maux (mots). La toute-puissance, vécue dans l'autoengendrement de soi, serait à la source du geste dramatique par lequel l'auteur réintégrerait et accéderait au réel.

### 3.1.1 Le jeu avec l'identité : une pathologie

Il est entendu que, dans le cœur même de l'énonciation autobiographique, la personne qui parle « se veut pleine et légitime. » (Lejeune, 1980, p. 7) Ainsi, c'est autour de la maxime proposée par Rimbaud - *on me pense, on me vit* - que le jeu avec l'identité est devenu une façon de projeter sur autrui (par le biais des personnages), la façon qu'ont les autres de nous percevoir. Dans l'œuvre dramatique, les actants multiples d'un même *je* peuvent tous naître d'un auteur unique qui s'improvise personnage-témoin (extérieur à son propre vécu) ou qui tente de rendre compte de sa propre vie. C'est toujours dans l'optique d'une catégorisation que nous établissons les règles de la dramaturgie de l'intériorité : entre le *je* de l'auteur et celui du personnage-auteur, il ne doit pas y avoir de rupture, c'est le même ego qui s'étire. Cette transposition devra être scellée par leur identité respective ou pourra s'effectuer par l'association d'éléments biographiques de l'auteur réel et de sa prolongation fictive. Cette façon de procéder permet à « l'écrivain un « devenir fictionnel », un état de dépersonnalisation, mais aussi d'expansion et de nomadisme du Moi ». (Colonna, 2004, p.77) Dans certains textes, nous assistons à un travestissement de l'identité qui donne lieu à l'essayage de personnalités multiples, un jeu éclaté entre le grotesque, le réalisme et le

tragique. Le dramaturge peut alors circuler dans son récit et choisir la destinée de ses personnages. Les *avatars* de l'auteur, leur vie et leur mort héroïques ou pathétiques deviennent des moyens d'absolution, d'exaltation, d'admiration, etc., en regard du lecteur et de lui-même. Comme chez Strindberg, le sens de la vie y est réinventé et le créateur y manipule toutes les diffractions issues de son imaginaire. On assiste à une démultiplication de soi où le prolongement de soi offre un refuge pour le dramaturge ; les personnages à la fois authentiques et fictifs témoignent d'un manque à combler. L'auteur placera ses personnages en situation d'écoute obligée<sup>59</sup> ou les dénoncera<sup>60</sup>, mais, par tous les moyens, il tentera d'engager sa conscience dans une *quête existentielle* (Sarrazac) en jouant le tout pour le tout.

### 3.1.2 La métaphore du soi

Certains pièges guettent celui qui signe une œuvre dont le matériau relève des révélations intimes. L'entourage de l'auteur peut réagir vivement à certaines divulgations : la déception, la déloyauté, la surprise sont autant de raisons qui peuvent inciter les altérations et le camouflage. Rousseau formulait ses craintes liées à la question de l'aveu lorsqu'il répondait à Duclos qui l'exhortait à écrire ses souvenirs : « Quant aux mémoires de ma vie dont vous me parlez, ils sont très difficiles à faire sans compromettre personne. » (Rousseau, 1991, p. 251) L'auteur adapte, transforme et transcrit les événements en recourant à la métaphore. Les parts de vérité dans l'invention d'un nouveau moi forgent la crédibilité d'un personnage à l'effigie de son créateur. Celui-ci renforce sa présence dans l'œuvre par la construction de l'autre dans l'écriture et la découverte de soi dans l'autre. L'écriture de son propre drame métaphorique ouvre sur une intériorité parfois insoupçonnée : « [...] comme si l'écriture avait le pouvoir de délivrer l'individu de la solitude intolérable, et de lui fournir une compensation, une réponse à des appels inavoués, un complément d'être venu au secours de sa déficience. » (Gusdorf, 1991, p. 388) Par conséquent, si le texte est enraciné dans le secret

---

<sup>59</sup> Tous les personnages de *Rêves* finissent par écouter et apprendre leur propre histoire, leur propre identité.

<sup>60</sup> Claude (*Le vrai monde?*) tente de trouver la vérité en écrivant sa version des faits, par exemple.



le plus intime de l'auteur, la métaphore peut le démentir, le masquer, le fragmenter, le ruminer et le recracher, sans faire subir à l'auteur la honte ou un sentiment d'*autotrahison*. « Hisser "l'anecdote" à "la dignité d'une parabole", la hisser "du domaine du sentiment" à "celui du sens". » (Sarrazac, 1995, p. 108), devient une façon de se définir individuellement.

### 3.1.3 Dialectique interne du soi

Par le processus de *réification artistique* (Sarrazac) le dramaturge est à la fois entité créatrice et objet esthétique : « L'individu est un dialogue » écrit Valéry. Ce double jeu crée d'autres démultiplications qui ont une visée relevant du mythe et qui serait inatteignables même pour l'auteur. Ces *entités fictives* (les personnages) sont le véhicule d'émotions et de rêveries fantasmées par un des *moi* de l'auteur : « [...] cette référence aux profondeurs intimes d'une expérience vécue donne aux personnages leur relief existentiel. » (Gusdorf, 1991, p. 245) La création de ces *visiteurs du moi* devient une façon de composer avec la crise identitaire qui est souvent au centre de l'activité créatrice. Vouloir être à la fois témoin et juge de soi-même donne à voir et à évaluer sa propre vie pour y apercevoir une finalité qui permettrait à l'individu de garder le cap. Principalement, l'écriture d'une telle œuvre relève d'un désir de se connaître, écrit Gusdorf dans un chapitre réservé au destinataire du journal : « Souvent, le rédacteur de ces écritures invoque le souci d'approfondir la connaissance confuse qu'il a de lui-même, le désir d'en savoir davantage, sinon même la volonté de tirer au clair les obscurités et incohérences de sa nature, de savoir le dernier mot. » (Gusdorf, 1991, p. 387)

## 3.2 Les limites de la dramaturgie de l'intériorité

Le piège d'une telle écriture réside dans la réalité dramatisable : *l'élasticité du moi* (Lejeune, 1980, p. 50) a ses limites. Malgré la tentative des auteurs d'autofiction à intégrer, pour la récupérer, l'image de soi, il est impossible de s'extraire complètement de soi. Le règne absolu de l'autoengendrement leur est sans contredit refusé : représenter une vision de

soi en faisant abstraction de soi relève de la fiction. Il est impensable que l'auteur réussisse à épouser un autre point de vue et à le défendre avec autant de conviction que s'il s'agissait du sien : il ne peut habiter tous les personnages avec autant de fougue et vouloir les garder à l'écart. Le danger de la démultiplication réside dans l'attachement du créateur à une de ses créations : il est possible que l'auteur s'identifie davantage à un des personnages<sup>61</sup>. Faire converser ensemble des personnages biaisés qui expriment un accord ou un désaccord avec la position réelle de l'auteur n'aide en rien la résolution de son mal identitaire.

Dobrovsky brouille les frontières de l'autobiographie et de la fiction : « La vie de son texte, c'est sa vie *dans* son texte. » (1993, p. 15) Vie fabriquée et pourtant vie fidèle, l'auteur dépeint l'inextricable coalition du mal de vivre. Sarrazac pointe l'écueil d'une telle dramaturgie : « La saisie de soi-même peut être mise en péril par la confusion émotive [...] ou par la prise de conscience d'un vide intérieur. » (Sarrazac *et al.*, 2005, p. 177) L'œuvre n'est pas une finalité, une réponse à tout et, à la manière d'un journal intime, elle peut contenir plus de questions que de réponses : « [...] elle est œuvre de maturité, âge des réponses, alors que le journal est conforme à l'esprit de l'adolescence, où les questions comptent plus que les réponses. Il est vrai qu'on peut être mûr avant l'âge, et qu'on peut rester adolescent toute sa vie. » (Gusdorf, 1991, p. 318) L'auteur de l'écriture du moi est susceptible de tendre vers l'égoïsme ce qui risquerait d'entraver l'objectif de la dramaturgie de l'intériorité.

Dans certaines maladies et de fait dans les névroses [...] le moi se sent mal à l'aise, il touche aux limites de sa puissance en sa propre maison, l'âme. Des pensées surgissent subitement dont on ne sait d'où elles viennent ; on n'est pas non plus capable de les chasser. Ces hôtes étrangers semblent même plus forts que ceux qui sont soumis au moi. (Freud, 1983)

Pourtant, lorsque la « maison » est occupée, il faut s'effacer du seuil pour donner à voir l'intérieur ; l'« hôte-eur » qui faillit à cette tâche peut tomber dans la contemplation narcissique. La critique dénonce cette pathologie et parle d'intimité exacerbée, une « extimité » (Colonna, 2004) déplacée qui abuse de la place publique. Elle s'interroge sur

---

<sup>61</sup> « N'est-ce pas pour pouvoir écrire Hamlet que Shakespeare ne s'est pas laissé devenir Othello? » (Colonna, 2004, p. 12)

l'intention des auteurs qui révèlent des éléments de leur vie personnelle, particulièrement dans une société surmédiatisée avide d'histoires vraies et de faits vécus. Les auteurs sont-ils tentés par la renommée rapide due à l'engouement du public pour le phénomène de la « réalité »? Voilà pourquoi la critique questionne les confidences impudiques de ces auteurs qui confondent et échangent leur personnage public et la personne privée.

Les réactions du lecteur devant la révélation intime peuvent varier entre l'exaspération et l'empathie, mais la curiosité quant à l'authenticité du récit persiste. Si l'auteur veut que le lecteur reconnaisse les allusions biographiques dans le texte, il peut s'avérer ardu de les repérer dans la bouche d'un personnage. D'ailleurs, toutes ces informations, réelles ou fictives, peuvent provoquer une certaine perplexité chez le lecteur qui ne sait pas à qui attribuer les réflexions et les extraits hors contexte? Qu'en est-il lorsque le discours de l'auteur dépasse l'homme et atteint un statut presque mythologique qui empêche le lecteur d'y identifier le biographique? Et lorsque la fiction est prise pour l'autobiographie, comment distinguer les raisons qui ont mené vers elle? À moins d'aveux directs et de recherches exhaustives, ces questions demeurent sans réponse.

### 3.2.1 Le vécu par prétérition

L'auteur, protégé par le bouclier de la fiction, ne risque rien et peut satisfaire tous ses fantasmes. Il peut détruire des faits, bouleverser l'histoire en reconstituant les événements, puis finir par lui-même y croire. Il peut aller jusqu'à recomposer son identité, se permettre tous les points de vue et s'attribuer tous les pouvoirs : le théâtre est son lieu de *désenchevêtrement*, de *dénouement*, de *dénuement*, c'est-à-dire, un lieu du vrai. Il est possible qu'en feignant de ne pas vouloir dire ce que le texte énonce, l'auteur aveuglé par la simulation, ne croit plus qu'à ses nouvelles déclarations. L'autothéorisation demeure la voie de la lucidité identitaire : « [...] l'homme qui, la plume à la main, tente d'y voir plus clair dans sa vie personnelle, n'est pas forcé de choisir entre une reconstitution de sa destinée entière ou une notation au jour le jour du devenir quotidien de son existence. » (Gusdorf, 1991, p. 146). Il peut installer des portions de lui-même dans l'action et le récit dramatiques.

### 3.2.2 Le drame réfléchi

Lorsqu'il y a diffraction directe du héros à l'auteur, « l'événement esthétique prend fin et c'est l'événement éthique qui prend place. » nous dit Bakhtine (In Sarrazac, 1989, p.116). Maître de son drame, l'auteur choisit la composition, brosse le tableau, puis s'en éloigne pour mieux s'observer. Chaque retouche est due au filtre subjectif du créateur : le résultat doit correspondre à l'image qu'il veut transmettre à l'autre. Ces failles, une fois identifiées, sont récupérées par l'auteur qui en fait un élément du texte. Le *métadrame*<sup>62</sup> qui en résulte tient lieu de passage de l'*intersubjectivité* à une dramaturgie de l'*intrasubjectivité*. Le drame réfléchi, posté au devant et par-dessus l'intimité, expose le moi individuel en le décortiquant : il est alors « à nouveau mis en tension avec l'univers qui l'entoure. » (Sarrazac, 1989, p. 113) La distance adoptée par rapport à l'autre place l'auteur plus près de la découverte de l'intimité.

Dans tous les cas possibles, la littérature du moi met en cause la présence au monde d'un individu donné; elle implique conjointement la réalité du moi et de la réalité du monde. Ce qui caractérise le genre des mémoires, c'est l'importance primordiale accordée à l'ordre du monde, au sein duquel l'individu affirme sa position, à la fois sujet et objet dans les grands rythmes de l'histoire. (Gusdorf, 1991, p. 265)

Lorsque le moi de l'auteur est transposé à la scène, le moi dramatique prend une dimension *supra-personnelle*. Analyste et scientifique de sa création (du *monstre* dirait Sarrazac), l'auteur se place au-dessus de sa propre intériorité et tente d'en diriger toutes les démultiplications. Pourtant, la subjectivisation du drame ne relève pas du nombrilisme de l'individu créateur : « pas plus qu'il n'est intimiste, le théâtre intime n'est individualiste. » (Sarrazac, 1989, p. 71) Encore ici, l'auteur est à la recherche d'un échange, d'une communication qui pourrait l'amener à trouver un sens à la vie.

---

<sup>62</sup> Terme de Jean-Pierre Sarrazac, issu directement du drame vécu et adapté par l'auteur à des fins littéraires.

### 3.2.3 La subjectivité au profit de la sincérité

Là où le théâtre devient le plus fort, [...] c'est quand il rend réelles des choses irréelles. Le plateau alors devient un périscope de l'âme, il éclaire la réalité par l'intérieur [...]. Comment pourrait-on trouver l'autre, si l'on se perd soi-même ? L'autre – c'est-à-dire le monde dans toute sa magnifique profondeur – ne s'ouvre que dans le silence. (Sarrazac, 1989, p. 67)

Les éléments du discours biographique sont disposés sur le portrait de manière impressionniste où les taches de couleur représentent les timbres de voix multiples. Les dramaturges esquissent leur identité dans une disposition textuelle d'un pan de leur vie. Comme il est improbable de pratiquer l'autofiction sans amplifier des éléments de sa vie, c'est sous le signe de « la conscience de soi solitaire » (Bakhtine, In Sarrazac, 1989, p.52) que le sujet adopte une posture réfléchissante et propose un mode de lecture qu'il intègre à la représentation de son *moi* créateur. En se créant, l'auteur se libère du poids de la sincérité ; une telle mise à nue affaiblit le propos au sens personnel. Le choix de la franche sincérité véhicule une urgence, un empressement dans l'absolution de soi, alors qu'enrober les faits de métaphores subjectives, c'est accorder à l'intériorité un espace où elle peut s'étirer et rejoindre l'autre. À l'insu du lecteur, l'intériorité de l'auteur surpasse la résolution d'un mal intimiste qui lui serait exclusif. Le mécanisme de la construction identitaire par l'écriture fait un détour : la sincérité passe par la subjectivité de l'écriture. Unique voix à l'indicible, la fiction transcende « l'histoire ».

### 3.3 L'auteur diffracté

*S'éprouver multiple*. Maurice Mourier, dans son texte sur la diffraction du moi-auteur remarque que « [...] tout récit, ou passage à l'acte de fictionnement, n'est-il pas la conclusion logique [...] et de cette multiplicité primitive (naturelle ?) et de l'activité récréative/compensatrice du rêve éveillé ? » (1993, p. 90) L'acte de création est le résultat de *l'autothéorisation*, de sa propre *autopsy* (Proust, In Mourier, 1993, p.110). L'auteur veut tout contrôler et la diffraction du moi lui permet d'occuper plusieurs positions antithétiques ; de cette façon, il arrive à un accomplissement personnel qui lui est nié par sa réalité quotidienne.

Pourtant, selon Régine Robin : « [La] multiplication de soi, cette permanente autocréation entraîne paradoxalement une extrême fragilisation de soi. Cette fragilité identitaire fait que les personnages ne savent jamais s'ils existent, s'effacent, s'évaporent ou s'ils sont les sujets d'un grand manipulateur, d'un destin de simulacre qui leur échappe. » (1997, p. 95) Les éclats d'une vie, semés aux quatre vents tiennent lieu de parcelle dramatisable, ce que Doubrovsky décrit comme autant de « niveaux d'existence brisés, de[s] phases disjointes, de[s] non-coïncidences successives, voire simultanées » (1977, p. 175), qui participent à la création d'un « goût intime de [mon] l'existence, et non son impossible histoire! » (1977, p. 175) La mise en texte de cette personnalité disloquée répond au besoin de parler de soi et tend même à l'*homoérotisme* (Ernaux, 1993, p. 219).

La critique aborde cette littérature comme une sorte de triomphe narcissique qui consiste à posséder l'autre en le liquidant, à la manière d'un *viol psychologique* (Freud). Aspirer l'autre dans le miroir de son ego (ce qu'essaie de faire Gombrowicz dans nos laboratoires de création) donne une image de soi qui ne peut exister sans la version originale et vice-versa. La psychanalyse (Mauron) y voit une façon pour le sujet de se contrôler en manipulant l'autre : l'auteur, par la fiction, change de visage, se fait croire autre. En faisant apparaître qui il veut quand il veut, ne parvient-il pas à peupler un gouffre affectif? Livrés aux caprices de l'auteur, les personnages disent ce qu'il veut entendre : le créateur les interroge, les coince et les libère, se fait bourreau de ceux qui ont abusé de lui et l'amant de ceux qui l'ont rejeté. Des parents, des frères, des amis qui émergent de la douleur au beau milieu de cette faiblesse narcissique qui est, pourtant, essentielle à la puissance de la dramaturgie de l'intériorité<sup>63</sup>.

### 3.4 Épilogue

Toute écriture du moi est l'inventaire d'une autonomie, en conséquence d'une sécession psychologique et morale par rapport à l'environnement. Toute écriture du

---

<sup>63</sup> Cette situation de contrôle apparaît ambiguë pour certains analystes. La création contrôle parfois le créateur.

moi, du fait même qu'elle s'affirme à la première personne, implique expressément ou non une revendication, un appel d'être [...] (Gusdorf, 1991, p. 250)

La place de l'autofiction au sein du théâtre est incontestable. Bien que l'argumentation sur la terminologie persiste, Gusford replace les enjeux de l'écriture de soi. « La présentation d'une métaphore du moi requiert des images plus évocatrices de l'intimité humaine que les mots savants créés et manipulés par les critiques. » (1991, p. 251) Contrairement au genre autobiographique littéraire, le mouvement implicitement obtenu par l'action dramatique empêche, en quelque sorte, le texte de se figer. Le dramaturge est conscient que son autofiction sera construite et déconstruite, analysée et jouée. Il écrit son récit dans un don de soi vers un autre créateur qui modifiera, à son tour, le matériau qui lui est offert. L'acte théâtral représente la vie de l'auteur. La dynamisation du texte dans l'espace structure l'intériorité du dramaturge ; à la manière de l'autobiographie, la dramaturgie de l'intériorité propose un « [...] théâtre dans le théâtre, théâtre d'ombres où l'auteur joue à la fois les rôles de l'auteur, du metteur en scène et des acteurs, sans disposer de critères valables pour vérifier l'authenticité de son œuvre. » (Gusdorf, 1991, p. 311)

Au cœur de la dramaturgie de l'intériorité tourne le moteur identitaire. La quête du moi (du vrai moi? du vrai monde?) passe souvent par la redéfinition de l'enfance ou l'analyse de son propre passé. Successivement, l'auteur se replie pour mieux s'ouvrir ou s'analyse pour s'autodétruire, puis met le résultat sur papier. Épine dorsale de tout texte intime, l'identité mène l'auteur à hypertrophier ses caractéristiques, question de se voir, puis de se donner à voir. En tentant de régler un épisode douloureux ou d'analyser l'incompréhensible par la fiction, les œuvres théâtrales fourmillent de notices intimes et autobiographiques réunies dans une adaptation imagée et définissent une dramaturgie à la première personne. Les pages deviennent le gage d'une résurrection : le *je* de l'auteur ne mourra pas. Théâtre testamentaire? Théâtre homoérotique? Refus de mourir ou volonté de survivre<sup>64</sup>? Le moi éclaté, celui légué par l'auteur, parviendra peut-être à transcender le temps.

---

<sup>64</sup> « L'orgueilleuse honte de Rousseau ne détruit pas la pitoyable honte de Jean-Jacques, mais elle lui apporte une promesse d'immortalité. » (Malraux, 1967, p. 10)

Le sujet est-il condamné par l'acte totalitaire à la solitude? Sarrazac nous éclaire : par infortune ou incapacité, « l'auteur, pour son intime torture, s'aime lui-même. » (1989, p. 56) Enfoui en son propre centre l'auteur n'a d'autre choix que dévoiler l'homme auquel le lecteur peut s'identifier. Pourtant, Valéry écrit que « L'homme qui s'écrit n'est jamais seul. » (1943, p. 42) Le théâtre comme lieu d'exposition de l'autoportrait : un contact est établi entre le regardant et le regardé. La dramaturgie de l'intériorité ouvre l'espace entre la subjectivité du moi et l'autre, vers une mise en commun qui parachèverait le malheur du monde.

Chez Strindberg, la vocation du *je* est de devenir un *il*. Son théâtre « [...] parvient à restituer la barbarie de notre vie et à nous en faire entendre les discordances. » rapporte Sarrazac (1989, p. 29). La dramaturgie de l'intériorité lève le voile sur les démons peuplant les maux communs. Pour y parvenir, le dramaturge contemporain noie sa mémoire dans la mer des voix sans nom. Il prend parole, dorénavant, pour un présent incertain où personne ne vit vraiment. Il semble que le prix de la quête identitaire est inscrit sur une étiquette temporaire. Pourtant, l'auteur sait que son œuvre, parfois entièrement fabriquée, *est authentiquement fidèle* (Dobrovsky, 1988, p. 134). Le détour de la fiction d'une fiction devient le curriculum obligé pour accéder au vrai.

On veut trop être quelqu'un. Il n'est pas moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de MOI. MOI n'est qu'une position d'équilibre, une entre quatre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes, une moyenne de MOI, un mouvement de foule. Au nom de beaucoup je signe ce livre. (Dobrovsky, 1977, p. 9)

Laisser sa signature, une marque, une reconnaissance, léguer un enfant à l'art, le texte d'une vie où l'on s'épanche pour se prouver. Assez important pour être écouté, assez intéressant pour être lu, assez actuel pour être joué. Et si tout cela fait défaut ? La créativité sera le recours, nous dit Dobrovsky : « J'existe à peine, je suis un être fictif. J'écris mon autofiction. » (1977, p. 91) Dans un tourne-phrase, la dramatisation d'une vie « ratée » devient une réussite théâtrale et l'immortalité théâtrale du personnage-auteur, de la fiction et le dévoilement fantasmagorique participent à l'accomplissement de l'auteur. Rappelons que chez Gombrowicz le souhait ultime de l'immortalité passait par ses personnages fictifs qui avaient la tâche de devenir aussi vrais que Macbeth.



Le lecteur du théâtre de l'intériorité est invité à assister à une scène originaire, extirpée des décombres psychologiques et biographiques. La présentation du moi, auteur, auto-théoricien psychanalyste, se joue sous le regard porté par le lecteur conscient du pacte. Nous sommes aux portes d'un nouveau genre mi-biographique, mi-fictif, toujours identitaire, qui ne peut qu'être attesté par le récepteur. Sarrazac établit le parallèle avec le syndrome Jim Morrison voulant que le créateur vit « l'urgence d'en terminer avec le "Dehors", en l'absorbant, l'intériorisant. Je ne sortirai pas, tu dois entrer jusqu'à moi. » (In Sarrazac, 1995, p. 13) pour réduire les distances de l'humanité, comme l'aurait souhaité Strindberg. En atteignant *l'intérieur de l'intérieur* « on finit toujours par retourner à la surface, l'extérieur [...], pour mieux trouver l'autre et le monde. » (*ibid.*, p. 129) En amont et en aval, la communication est à la source de l'écriture théâtrale. Peut-être la dramaturgie de l'intériorité parviendra à assouvir leurs auteurs, en contournant l'erreur des écritures du moi. Ces dernières ne doivent pas se prendre elles-mêmes pour objet et de faire de la sincérité une vertu, alors qu'elle se voue à la célébration d'un néant de sens : « Qu'est-ce qu'un homme? Un misérable petit tas de secrets. » (Malraux, 1967, p. 10)

APPENDICE A

EXTRAITS DU *JOURNAL* DE WITOLD GOMBROWICZ

Une sorte de qui-proquo : le jeune poète de province n'est pas du tout innocent... tandis que le vieux routier cynique lutte naïvement et purement pour la pureté de la poésie.

*Samedi.*

Les commérages vont bon train ! Le lendemain, en dinant au *Tip-Top*, Dipi entend qu'on parle à la table voisine du scandale de la *Société des écrivains et du provocateur du banquet des poètes*... Quelqu'un conseille d'écrire à Ernesto Sabato pour lui demander si sa lettre me recommandant chaleureusement à Julio Bayce était authentique !

*Samedi.*

Cocktail à Carrasco. Je supporte mal cette bourgeoisie confortable, avec *aire acondicionado*, chauffage électrique, deux salles de bains pour les domestiques et vue sur la mer.

Le David de Michel-Ange trône sur la place devant la mairie. Une intrusion soudaine, émouvante, de la Renaissance — une sensation comme condensée de la multitude de délices que dispense le style en général, et celui-là en particulier, retrouvé si heureusement après des siècles ! Conversation avec Asmito (Dipi) sur la Renaissance, l'art baroque, Cézanne, l'art concret. Ce qui me surprend, c'est l'aisance imitée avec laquelle cette jeune anguille évolue dans les gouffres abscons de notre temps.

Lettre d'un écrivain.

*Il y a quelques jours que j'ai fini de lire la Porno-*

150

graphie. Dans sa présentation du livre, Kultura, d'accord avec vous sans doute, parle du sens métaphysique de votre œuvre... Jusqu'à présent je croyais toujours pouvoir arriver à saisir les significations cachées sous la surface de vos livres, mais dans la Pornographie pour la première fois je n'ai pas pu déceler ce sens caché. C'est pourquoi je me permets de m'adresser à vous directement pour vous demander de m'indiquer où il faut chercher le fil métaphysique de la Pornographie.

Bravo ! Cette lettre me convient parfaitement. Elle me permet de rappeler une fois encore qui je suis et où je me situe sur l'échiquier spirituel et artistique. Je réponds :

*Je ne suis pas intervenu dans la rédaction de cette présentation dans Kultura, mais je vais vous dire très volontiers quels sont, à mon avis, les rapports de la Pornographie avec la métaphysique.*

Essayons de les exprimer ainsi : l'homme, on le sait, tend vers l'absolu, vers la plénitude. Vers la vérité absolue, vers Dieu, vers la pleine maturité, etc. Tout concevoir, aller jusqu'au bout de son processus de développement, tel est son impératif.

Eh bien, dans la Pornographie (selon ma vieille habitude, car Ferdynurke déjà en est nourri), je révèle un autre but de l'homme, sans doute plus secret et moins légal : son besoin de Non-plénitude... d'Imperfection... d'Infériorité... de Jeunesse...

Une des scènes clés de l'œuvre est celle de l'église, quand, sous la pression de la conscience de Frédéric, la Messe s'effondre et avec elle le Dieu Absolu. Alors surgit des ténèbres et du vide du cosmos une nouvelle divinité, terrestre, sensuelle, mineure, composée de deux êtres pas encore développés formant un monde clos — car ils s'attirent mutuellement.

151

14.I.68.

Crisostomo ?  
Javier ?  
Axel ?  
Bartolomé ?  
Basilio ?  
Modesto ?  
Benito ?  
Celestino ?  
Illégitime  
rondeur  
de mon cab  
cab

21.II.68.

Rosa  
Rondeur  
Cab  
Dans les rondeurs rosiniennes de mon cabinet  
Multinormé  
Illégitime  
Conçu  
Et il tourne et me tourne autour, et hier il deman-  
dait  
aussi à madame Leonce si  
Rond  
Cab  
Rondro: cabsaeurdanslesrondrocab

566

25.II.68

Fils illégitime qui tourne autour  
Illégitimité ronde du fils  
Rond cabinet de Rosa  
Où fut conçu le fils !

Je vends ! Je vends ! Je vends !

Je vends à bas prix ma villa avec son enfilade de  
pièces, ses solides vérandas, son panorama de  
pinèdes et mon cabinet de travail ovale !

Je vends le fils et Rosa assortis de ces rondeurs-  
dépendances...

VILLA À VENDRE SANS DÉLAI TRÈS BONNES  
CONDITIONS

TEL. : 36-850-1 de 15 h à 17 h.

29.III.68.

J'ai vendu pour deux cent quatorze mille dollars, y  
compris les dépendances, la vue sur les montagnes,  
le fils et la Mulâtresse. Il ne me reste plus rien !

3.IV.68

Je me souviens que lorsque j'ai rendu compte du  
livre de Tyrmand, Ziy, il y a des années, mes pré-  
miers mots ont été : \* Tyrmand ! Un talent ! \*  
Aujourd'hui encore j'apprécie ce poème en casquette  
qui pue la gnôle et le désastre, avec sa lune roman-  
tique flottant au-dessus des ravins d'une Varsovie  
étrangement hérissée. De la littérature facile ? \* Poli-  
cière \* ? Populaire ? Presque vulgaire ? Mais oui ! Et  
c'est justement parce que ce chant sorti d'une gueule

567

causée, trou béant aux dents brisées, ne se préoccupe de rien, ne se présume ni éditiste ni populiste ou provincial, mais émane tout simplement du goût universel de la rue, du *genius loci*, de cette imagination qui rôde comme un chat sur les toits des taudis, c'est pour cela, dis-je, qu'il s'agit d'une œuvre digne d'admiration, créatrice à sa façon. Et pleine de vitalité.

Il est donc probable que Jelencki et d'autres exagèrent en adoptant envers ce poète édenté l'attitude dédaigneuse qu'on lui a déjà opposée en Pologne. Parce que Tyrmand, ayant choisi la liberté, règle à l'occasion quelques comptes personnels? Ouand bien même ce serait le cas, chaque procès intenté au système politique actuel en Pologne n'est-il pas aussi, et surtout, un règlement de comptes personnel? En outre, le trait caractéristique de Tyrmand et de tous ceux qui, comme lui, ont été façonnés par la Pologne d'après-guerre, est un certain manque de cristallisation: ils sont comme un liquide trouble qui n'a pas réussi à se déposer, leurs meilleures valeurs sont en quelque sorte sans défense, car trop perturbées par la vie. Ce n'est peut-être pas un mal à une époque où nous avons appris à trop bien classer les valeurs et à nous servir d'elles. Hlasko, Tyrmand appartiennent à cette branche de notre littérature, sans doute la plus originale aujourd'hui, hérissée des plus grandes difficultés personnelles. Quant à moi, j'aurais laissé Tyrmand se battre contre l'adversaire de son choix, avec les moyens de son choix, et j'aurais guetté ce qui allait surgir dans les étincelles de cette lutte par sa *Vie mondaine et sentimentale*, si elle se présente comme le portrait et la satire d'un ténor quelque peu fêlé, ne nous introduit pas moins dans la réalité... une certaine réalité spécifiquement

polonaise... et devient par là bizarrement, exceptionnellement, caractéristique. Pourquoi? Comment se fait-il que certaines faiblesses deviennent ici une force? C'est parce que ici, on lit à la fois le livre et son auteur, l'auteur vient de « là-bas », il est modelé par ce qu'il décrit, il est lié à sa description par un cordon ombilical invisible, il est toujours le fils de ce qu'il remie, bien qu'il s'en soit détaché, bien qu'il lutte contre. Ce qui imprime à son œuvre une authenticité particulière. C'est dans les petites phrases les plus innocentes qu'on le perçoit le mieux, les phrases secondaires, les moins engagées politiquement, les plus involontaires.

7.IV.68.

J'ai renversé la compote. X



APPENDICE B

EXTRAITS DE *L'INOUBLIÉ OU MARCEL-POMME-DANS-L'EAU* :  
*UN RÉCIT FLEUVE* DE MARCEL POMERLO

M.P. chanteur quelques instants la chanson *Vie au soleil*.

Enfant j'ai toujours eu peur de mourir.  
Enfant j'ai toujours eu peur de caler.

38

J'ai neuf ans.

Je me suis réfugié dans le sous-sol de l'épicerie familiale et j'essuie avec un rouleau de papier de toilette à la main, d'arrêter le sang qui me coule du nez. Des garçons de ma classe m'ont tapé après l'école. Après que la cloche ait sonné. Ils m'ont crié tous les noms et ils m'ont tapé. Ça arrive. C'est l'hiver. Du sang a coulé sur la neige dans ma cour d'école. Mon sang. Le sang M.P. J'ai la lèvre gonflée et le nez qui saigne. Je dois quand même faire mon travail à l'*Épicerie Pomerleau et fils*. Je monte à la cuisine de l'épicerie et, en cachette, je prends des cubes de glace dans le *frigidaire* à bière; réfugié dans les toilettes, j'arrive à faire descendre ma lèvre et à arrêter les saignements du nez. Je « fais les bouteilles ».

Rien ne paraît. C'est l'heure du *rush*.

Rien ne paraît. Jamais.

« *Épicerie Pomerleau et fils*, bonjour!

*Épicerie Pomerleau et fils*, bonjour!

*Épicerie Pomerleau et fils*... bonjour! »

Marcel Pomme-dans-l'eau!

Ostie de Pomme-dans-l'eau! Maudite tapette!

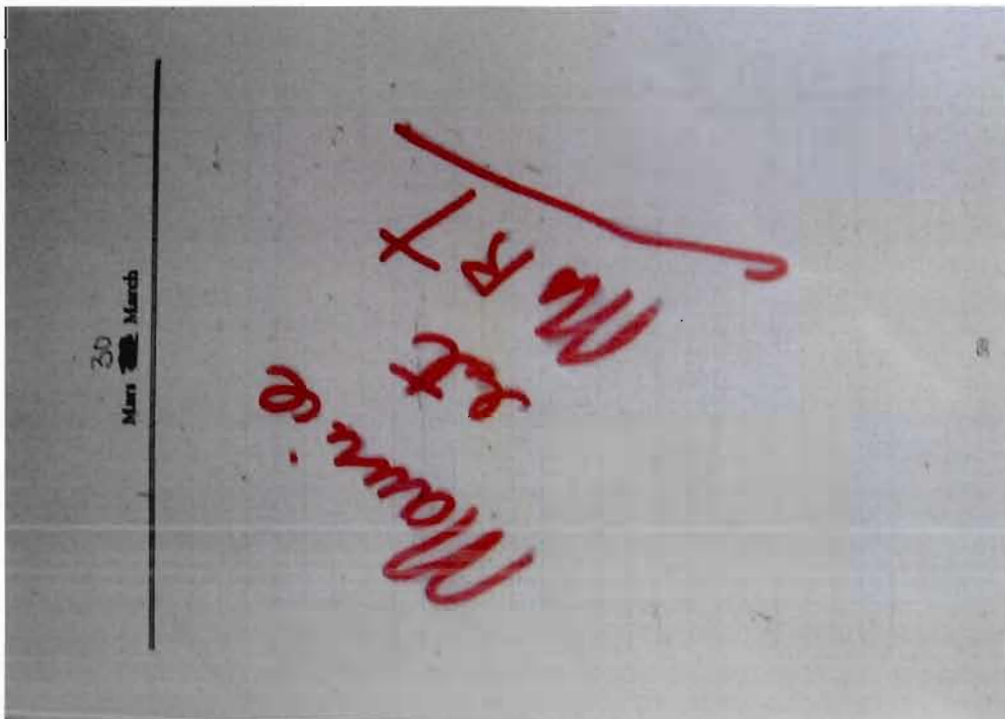
Fifi Pomme-dans-l'eau!

CHRIST DE FIFI

FIFI

39





## RÉFÉRENCES

### Autobiographie et autofiction

- Bruce, Donald M. 1995. *De l'intertextualité à l'interdiscursivité : Histoire d'une double émergence*. Toronto : Paratexte.
- Carron, Jean-Pierre. 2002. *Écriture et identité : Pour une poétique de l'autobiographie*. Bruxelles : Ousia.
- Colonna, Vincent. 1993. *Voir* Doubrovsky, Serge, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir. publ.). 1993.
- . 2004. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch (Fra.) : Tristram.
- Doubrovsky, Serge. 1977. *Fils*. Paris : Galilée.
- . 1988. *Autobiographiques : De Corneille à Sartre*. Paris : Presses universitaires de France.
- . 1997. *Voir* Robin, Régine. 1997.
- Doubrovsky, Serge, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir. publ.). 1993. *Autofictions et cie.* (Nanterre, 20-21 novembre 1992). *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, no 6.
- Dubel, Sandrine et Sophie Rabau (dir. publ.). 2001. *Fictions d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*. Paris : H. Champion.
- Ernaux, Annie. 1993. « Vers un je transpersonnel ». *Voir* Doubrovsky, Serge, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir. publ.). 1993.
- Fairbain, William. 1963. *Voir* Mauron, Charles. 1963.
- Gusdorf, Georges. 1991. *Lignes de vie 1 : Les écritures du moi*. Paris : Odile Jacob.
- Jacques, Hélène (comp.). 2004. « La tentation autobiographique ». *Cahiers de théâtre JEU : La tentation autobiographique*, no 111 (été), p. 75-168.

- Leiris, Michel. 1993. *Voir* Doubrovsky, Serge, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir. publ.). 1993.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- . 1980. *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil.
- (dir. publ.). 1989. « *Cher Cahier...* » : *Témoignages sur le journal personnel*. Paris : Gallimard.
- (dir. publ.). 1993. *Le journal personnel*. (Nanterre, 18-19 mai 1990). Nanterre : Université de Paris-X.
- . 1998. *Pour l'autobiographie*. Paris: Seuil.
- Lejeune, Philippe et Catherine Viollet (dir. publ.). 2000. *Genèses du « je » : Manuscrits et autobiographie*. Paris : CNRS.
- Mauron, Charles. 1963. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*. Paris : José Corti.
- Mourier, Maurice. 1993. « Moi et Lui ou la schize exquise dans *Le neveu de Rameau* de Diderot ». *Voir* Doubrovsky, Serge, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir. publ.). 1993.
- Robin, Régine. 1997. *Le Golem de l'écriture : De l'autofiction au cybersoi*. Montréal : XYZ.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1989. *Théâtres intimes*. Arles (Fra.) : Actes Sud.
- (dir. publ.). 1994. *Les pouvoirs du théâtre : Essais pour Bernard Dort*. Paris : Théâtrales.
- . 1995. *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen : Médiannes.
- . 1999. *L'avenir du drame : Écritures dramatiques contemporaines*. 2<sup>e</sup> éd. Belfort (Fra.) : Circé.
- . 2002. *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Belfort (Fra.) : Circé.
- . 2004. *Jeux de rêves et autres détours*. Belfort (Fra.) : Circé.
- Scherer, Jacques. 1994. *Dramaturgies du vrai-faux*. Paris : Presses universitaires de France.
- Strindberg, August. 1989. *Voir* Sarrazac, Jean-Pierre. 1989.
- . 2004. *Voir* Sarrazac, Jean-Pierre. 2004.

### Witold Gombrowicz

Carcassonne, Manuel, Christophe Guias et Malgorzata Smorag (dir. publ.). 1989. *Gombrowicz, vingt ans après*, suivi de *Correspondances* et *Une Jeunesse*. Paris : Christian Bourgois.

Gombrowicz, Rita (comp.). 1984. *Gombrowicz en Argentine : Témoignages et documents, 1939-1963*. Paris : Denoël.

———. (comp.). 1988. *Gombrowicz en Europe : Témoignages et documents, 1963-1969*. Paris : Denoël.

Gombrowicz, Witold. 1965. *Théâtre : Yvonne, princesse de Bourgogne* et *Le mariage*. Trad. du polonais par K. A. Jelenski, Geneviève Serreau, Koukou Chanska et Georges Sédir. Paris : Julliard.

———. 1977. *Testament : Entretiens avec Dominique de Roux*. Trad. du polonais par Koukou Chanska et François Marié. Paris : Belfond.

———. 1983. *Ferdydurke*. Trad. du polonais par Georges Sédir. Paris : Gallimard.

———. 1984. *Pérégrinations argentines*. Trad. du polonais par Allan Kosko. Paris : Christian Bourgois.

———. 1995a. 1953-1958. T. 1 de *Journal*. Trad. du polonais par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko. Paris : Gallimard.

———. 1995b. 1959-1969. T. 2 de *Journal*. Trad. du polonais par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko. Paris : Gallimard.

———. 1995c. *Souvenirs de Pologne*. Trad. du polonais par Dominique Autrand et Christophe Jezewski. Paris : Christian Bourgois.

———. 1996. *Moi et mon double*. Paris : Gallimard.

Joucaviel, Kinga. 2004. *Voir Smorag-Goldber*, Malgorzata. 2004.

Smorag-Goldberg, Malgorzata. 2004. « Langue perdue, langue retrouvée ou le détour transatlantique de Gombrowicz ». In *Acte du colloque de la semaine de la Pologne de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, sous la dir. de Kinga Joucaviel, p. 114-126. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.

Stoiciu, Gina et Axel Maugey (dir. publ.). 1992. *Exil et fiction*. Montréal : Humanitas-Nouvelle optique.

### Witold Gombrowicz

- Carcassonne, Manuel, Christophe Guias et Malgorzata Smorag (dir. publ.). 1989. *Gombrowicz, vingt ans après*, suivi de *Correspondances* et *Une Jeunesse*. Paris : Christian Bourgois.
- Gombrowicz, Rita (comp.). 1984. *Gombrowicz en Argentine : Témoignages et documents, 1939-1963*. Paris : Denoël.
- (comp.). 1988. *Gombrowicz en Europe : Témoignages et documents, 1963-1969*. Paris : Denoël.
- Gombrowicz, Witold. 1965. *Théâtre : Yvonne, princesse de Bourgogne* et *Le mariage*. Trad. du polonais par K. A. Jelenski, Geneviève Serreau, Koukou Chanska et Georges Sédir. Paris : Julliard.
- . 1977. *Testament : Entretiens avec Dominique de Roux*. Trad. du polonais par Koukou Chanska et François Marié. Paris : Belfond.
- . 1983. *Ferdynand*. Trad. du polonais par Georges Sédir. Paris : Gallimard.
- . 1984. *Pérégrinations argentines*. Trad. du polonais par Allan Kosko. Paris : Christian Bourgois.
- . 1995a. 1953-1958. T. 1 de *Journal*. Trad. du polonais par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko. Paris : Gallimard.
- . 1995b. 1959-1969. T. 2 de *Journal*. Trad. du polonais par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko. Paris : Gallimard.
- . 1995c. *Souvenirs de Pologne*. Trad. du polonais par Dominique Autrand et Christophe Jezewski. Paris : Christian Bourgois.
- . 1996. *Moi et mon double*. Paris : Gallimard.
- Joucaviel, Kinga. 2004. *Voir Smorag-Goldber, Malgorzata*. 2004.
- Smorag-Goldberg, Malgorzata. 2004. « Langue perdue, langue retrouvée ou le détour transatlantique de Gombrowicz ». In *Acte du colloque de la semaine de la Pologne de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, sous la dir. de Kinga Joucaviel, p. 114-126. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- Stoiciu, Gina et Axel Maugey (dir. publ.). 1992. *Exil et fiction*. Montréal : Humanitas-Nouvelle optique.

## Adaptation

- Farcy, Gérard-Denis et Yannick Butel (éd.). 2000. *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*. Caen : Presses universitaires de Caen.
- Féral, Josette, Jeanette Laillou Savona et Edward A. Walker (dir. publ.). 1985. *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Lasalle (Qué.) : Hurtubise.
- Gaudreault, André, et Thierry Groensteen (dir. publ.). 1998. *La transécriture : Pour une théorie de l'adaptation*. Québec : Nota Bene.
- Klein, Marc. 1990. « Écriture/théâtralité : Pour une poétique du palimpseste ». In *Écritures contemporaines et théâtralité : Actes du colloque organisé dans le cadre de l'Université d'été, Abbaye des Prémontrés* (Pont-à-Mousson (Fra.), août 1987), édité par Richard Monod, p. 11-28, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Larue, Anne (comp.). 1996. *Théâtralité et genres littéraires. La Licorne*. hors série, colloques II. Poitiers : Presses universitaires de Paris.
- Riendeau, Pascal et Yves Jubinville (comp.). 2003. « Théâtre / Roman : Rencontres du livre et de la scène ». *L'annuaire théâtral*, no 33 (printemps).

## Wajdi Mouawad

- Côté, Jean-François. 2005. *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*. Montréal : Leméac.
- Doubrovsky, Serge. 2001. « Entretien avec Jean-François Louette ». *Temps modernes*, nos 611-612 (hiver).
- L'Hérault, Pierre. 2004a. « De Wajdi... à Wahab ». *Voir Jacques, Hélène* (comp.) 2004.
- . 2004b. « Littoral de Wajdi Mouawad : L'hospitalité comme instance dramatique » In *Le dire de l'hospitalité*, sous la dir. de Lise Gauvin, Pierre L'Hérault et Alain Montandon, p. 178-187. Clermont-Ferrand (Fra.) : Presses universitaires Blaise Pascal.
- Louette, Jean-François. 2001. *Voir Doubrovsky, Serge*. 2001.
- Mouawad, Wajdi. 2002. *Rêves*. Montréal : Leméac; Paris : Actes Sud-Papiers.

———. 2005. *Voir Côté*, Jean-François. 2005.

———. 2007. *Programme : Chagrin vs colère, Forêts, Wajdi Mouawad auteur vs Wajdi Mouawad metteur en scène*. Programme de soirée de *Forêts*. Texte et mise en scène de Wajdi Mouawad. Théâtre l'Espace Go, Montréal, 9 janv. – 10 févr. 2007.

### Michel Tremblay

Barrette, Jean-Marc. 1996. *L'univers de Michel Tremblay : Dictionnaire des personnages*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

Bélair, Michel. 1972. *Michel Tremblay*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke (comp.). 1981. *Michel Tremblay : Dossier de presse 1966-1981*. Sherbrooke (Qué.) : Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke.

Boulanger, Luc. 2001. *Pièces à conviction : Entretiens avec Michel Tremblay*. Montréal : Leméac.

Brassard, André. 1982. *Voir Usmiani, Renate*. 1982.

Major, Alain. 1969. « Quand l'imagination est en quête du réel ». *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> mars, p. 15.

Piccione, Marie-Lyne. 1999. *Michel Tremblay, l'enfant multiple*. Talence (Fra.) : Presses universitaires de Bordeaux.

Richard, Hélène. 1993. « Narcisse sur scène : Itinéraire de création ». In *Le Monde de Michel Tremblay*, sous la dir. de Gilber David et Pierre Larue, p. 405-424. Montréal : Jeu ; Carnières (Bel.) : Lansman.

Tremblay, Michel. 1969. *Voir Major, Alain*. 1969.

———. 1972. *Voir Bélair, Michel*. 1972.

———. 1980. « Écriture ». *Le Devoir*, 12 avril, p. 19.

———. 1981. *Michel Tremblay*. Recherche et interviewer: Marcel Bélanger. Réalisateur: Fernand Ouellette. Montréal : Entreprises Radio-Canada.

———. 1989. *Le vrai monde?* Montréal : Leméac.

———. 1993. *Voir Richard, Hélène*. 1993.

———. 1995. *Un ange cornu avec des ailes de tôle*. Montréal : Leméac.

———. 2001. *Voir* Boulanger, Luc. 2001.

Usmiani, Renate. 1982. « Contexts of the Tremblay Opus ». In *Michel Tremblay*. Vancouver : Douglas & McIntyre.

### **Marcel Pomerlo**

Boullé, Denis-Daniel. 2002. « L'Inoublié ou Marcel Pomme-dans-l'eau ». *Fugues*, vol. 19, no 7 (octobre), p. 84.

Breault, Brigitte, Stéphane Choquette, Sophie Cloutier, Luc Dansereau, Karine Etcheverry, Isabelle Haveur, Jean-François Messier, Eza Paventi, Suzanne Turgeon et Stéphanie-Anne Weber Biron. 2002. *Momentum : Fin de siècle*. Prod. Kim McKraw et Stéphane Choquette. Montréal : Momentum. Format Disque DVD, env. 120 min, son, couleur.

Centre national des arts. 2004. « *Je suis né l'été où Marilyn Monroe est morte* » *L'Inoublié ou Marcel Pomme-dans-l'eau : Un récit-fleuve annonce en beauté la fin de la saison 2003-2004 du Théâtre français du CNA*. Théâtre français, Centre national des Arts, 29 avril.

Leroux, Louis Patrick. 2004. « Théâtre autobiographique : quelques notions ». *Voir* Jacques, Hélène (comp.). 2004.

Pomerlo, Marcel. 2003. *L'Inoublié ou Marcel Pomme-dans-l'eau : Un récit fleuve*. Vallée-Jonction (Qué.) : Lilas.

———. 2004. « Le théâtre des deuils et de la consolation ». *Voir* Jacques, Hélène (comp.). 2004.

### **Ouvrages de références et autres**

Alcoloumbre, Thierry. 1995. *Mallarmé : La poétique du théâtre et de l'écriture*. Caen : Minard.

Barthes, Roland. 1984. « L'ombilic et la voix ». In *Essais critiques IV : Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil.

Bühler, Karl. 1979. *Voir* Fónagy, Ivan. 1979.

Dort, Bernard. 1979. *Théâtre en jeu*. Paris: Seuil.

———. 1988. *La représentation émancipée*. Arles (Fra.) : Actes Sud.



- . 1995. *Le spectateur en dialogue*. Paris : P.O.L.
- Fónagy, Ivan. 1979. *La métaphore en phonétique*. Paris : CNRS ; Ottawa : Fédération canadienne des études humaines.
- Freud, Sigmund. 1983. *Voir Gombrowicz, Witold*. 1983.
- Heidegger, Martin. 1981. *Acheminement vers la parole*. Trad. de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeir et François Fédier. Paris : Gallimard.
- Gary, Romain. 1965. *Pour Sganarelle*. Paris : Gallimard.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1991. *Voir Gusdorf, Georges*. 1991.
- Jacquot, Jean. 1960. *Réalisme et poésie au théâtre*. Paris : CNRS.
- Malraux, André. 1967. *Antimémoires*. Paris : Gallimard.
- Nepveu, Pierre. 1979. *Les mots à l'écoute : Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marié Lapointe*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Pavis, Patrice. 1996. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod.
- Proust, Marcel. 1993. *Voir Doubrovsky, Serge, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune* (dir. publ.). 1993.
- Robichez, Jacques. 1957. *Le symbolisme au théâtre*. Paris : L'Arche.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1991. *Voir Gusdorf, Georges*. 1991.
- Ryngaert, Jean-Pierre et Julie Sermon. 2006. *Le personnage théâtral contemporain : Décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois (Fra.) : Théâtrales.
- Sarrazac, Jean-Pierre, Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco et David Lescot (dir. publ.). 2005. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belfort (Fra.) : Circé Poche.
- Vaïs, Michel. 1978. *L'écrivain scénique*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.

- . 1995. *Le spectateur en dialogue*. Paris : P.O.L.
- Fónagy, Ivan. 1979. *La métaphore en phonétique*. Paris : CNRS ; Ottawa : Fédération canadienne des études humaines.
- Freud, Sigmund. 1983. Voir Gombrowicz, Witold. 1983.
- Heidegger, Martin. 1981. *Acheminement vers la parole*. Trad. de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeir et François Fédier. Paris : Gallimard.
- Gary, Romain. 1965. *Pour Sganarelle*. Paris : Gallimard.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1991. Voir Gusdorf, Georges. 1991.
- Jacquot, Jean. 1960. *Réalisme et poésie au théâtre*. Paris : CNRS.
- Malraux, André. 1967. *Antimémoires*. Paris : Gallimard.
- Nepveu, Pierre. 1979. *Les mots à l'écoute : Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Pavis, Patrice. 1996. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod.
- Proust, Marcel. 1993. Voir Doubrovsky, Serge, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir. publ.). 1993.
- Robichez, Jacques. 1957. *Le symbolisme au théâtre*. Paris : L'Arche.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1991. Voir Gusdorf, Georges. 1991.
- Ryngaert, Jean-Pierre et Julie Sermon. 2006. *Le personnage théâtral contemporain : Décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois (Fra.) : Théâtrales.
- Sarrazac, Jean-Pierre, Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco et David Lescot (dir. publ.). 2005. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belfort (Fra.) : Circé Poche.
- Vaïs, Michel. 1978. *L'écrivain scénique*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.