



**HAL**  
open science

## La réception de l'oeuvre de Gombrowicz en France

Dorota Felis-Damour

► **To cite this version:**

Dorota Felis-Damour. La réception de l'oeuvre de Gombrowicz en France. Littératures. Sorbone Université, 2019. Français. NNT: . tel-03727541

**HAL Id: tel-03727541**

**<https://hal.science/tel-03727541>**

Submitted on 19 Jul 2022

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

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



**SORBONNE UNIVERSITÉ**

**ÉCOLE DOCTORALE 4**

**Laboratoire de recherche EURORBEM UMR 8224**

**T H È S E**

pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ**

Discipline : Études slaves

Présentée et soutenue par :

**Dorota FELIS DAMOUR**

le : 26 janvier 2019

**La réception de l'œuvre de Gombrowicz en France**

**Sous la direction de :**

M. Michel MASLOWSKI – Professeur émérite, SORBONNE UNIVERSITE

**Membres du jury :**

Mme Małgorzata SMORAĞ-GOLDBERG – Professeur des Universités, SORBONNE  
UNIVERSITE

Mme Anna SYNORADZKA – Maître de conférences, UNIVERSITE DE LILLE

M. Marek TOMASZEWSKI – Professeur émérite, INALCO

M. Stanislaw FISZER – Maître de conférences, UNIVERSITE DE LORRAINE



## Avertissement

Sur les abréviations :

Les œuvres suivantes du corpus seront désignées dans notre travail par des abréviations suivantes :

- Yvonne                                      Yvonne, princesse de Bourgogne
- Testament                                    Testament, entretiens avec Dominique de Roux
- Souvenirs                                    Souvenirs de Pologne
- Cours de philosophie                    Cours de philosophie en six heures un quart

Les noms des traducteurs travaillant en équipe :

- Kot Jeleński/Geneviève Serreau                                      JS
- Koukou Chanska/Sédir    KS
- Beaunesne/Kumor/Wentzig    BKW
- Schubert /Martin    SM

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	8
Première partie : Modalités de transfert culturel par la traduction.....	25
Introduction.....	26
Chapitre I : Traduire la langue de Gombrowicz – Question de rythme.....	27
1. Qu'est-ce traduire ?.....	27
2. Langue au contact de l'étranger.....	37
3. La recherche du rythme.....	38
4. Rythme et traduction : poétique de traduire.....	50
5. La transformation du discours pour le rythme.....	54
Chapitre II : Traduction de <i>Ferdydurke</i> – « féconder le propre par la méditation de l'étranger » ....	58
1. Traduction de <i>Ferdydurke</i> de Gombrowicz en Argentine.....	58
2. Transfert de <i>Ferdydurke</i> en Europe.....	62
3. Modalités de traduction de <i>Ferdydurke</i> par Brone et par Georges Sédir.....	63
3.1. Traduction auctoriale et traduction allographe.....	63
3.2. Analyse comparative des textes ; méthodologie de travail.....	65
3.3. Marqueurs forts du rythme de Gombrowicz.....	68
3.3.1. Interjections, injures, insultes.....	69
3.3.2. Diminutifs.....	72
3.3.3. Sexualité.....	72
4. Contexte et difficultés de la première traduction française de <i>Ferdydurke</i> de Brone à Buenos Aires.....	74
4.1. Analyse de la table.....	78
4.2. Analyse du texte.....	82
4.3. Chansons, poèmes, couplets.....	90
Conclusion.....	95
Chapitre III : Les différentes traductions de l'œuvre théâtrale.....	97
Introduction.....	97
1. Modalités de traduction d' <i>Yvonne princesse de Bourgogne</i> par Constantin Jelenski et Geneviève Serreau (1965) et par Yves Beaunesne, Agnieszka Kunor et Renée Wentzig (1998).....	100
1.1. État factuel : extraits de correspondance entre Gombrowicz et Jeleński.....	100
1.2. La recherche des marqueurs rythmiques : paronomase, répétition, ponctuation, grotesque.....	105
1.3. Yvonne comme reflet perversi d'Ophélie, le mélange du « pas sérieux » et du « terrible ».....	116
1.4. Le « visiteur mystérieux » pour semer la discorde.....	124
1.5. Bouc émissaire ou victime sacrificielle ? Dimension anthropologique de l'œuvre. Les mythes fondateurs.....	127

Conclusions .....	133
2. Modalités de traduction du <i>Mariage</i> par Koukou Chanska et Georges Sédir (1965) et par Boguslawa Schubert et Daniel Martin (1985) .....	134
Introduction .....	134
2.1. La langue de Gombrowicz dans <i>Le Mariage</i> .....	137
2.2. Structure et anti-structure .....	144
2.3. Margot et la crise mimétique .....	152
2.4. Traduction et <i>Doppelgänger</i> .....	161
2.5. Théâtre et son double.....	166
2.6. L’intersubjectivité ou l’église terrestre.....	171
Conclusions .....	174
3. Extraits de correspondance (traduits par nos soins) à propos des traductions des autres œuvres. ....	175
Deuxième partie : Gombrowicz et son milieu socioculturel. Généalogie littéraire de l’écrivain. ....	180
Introduction .....	181
Chapitre I : « je me trouvais toujours « entre », je n’étais inséré à rien » .....	181
1. Retour vers l’enfance : le giron familial de Małoszyce (1904-1911).....	181
2. À la découverte de la capitale (1911-1928).....	183
3. Varsovie et ses courants artistiques.....	185
4. Contre Paris - premiers voyages en Europe.....	198
5. Retour à Varsovie et débuts littéraires.....	204
5.1. <i>Mémoires du temps de l’immaturité</i> .....	208
5.2. <i>Yvonne, princesse de Bourgogne</i> .....	211
5.3. <i>Ferdydurke</i> .....	212
5.4. <i>Les Envoûtés</i> .....	214
Conclusion.....	216
Chapitre II : L’exil vers le « no mans land argentin ».....	220
Introduction .....	220
1. Première période de l’exil – vie « tzigane » .....	221
2. Retour à la littérature 1945-1947.....	222
3. A partir de 1955 - le dégel en Pologne .....	223
Chapitre III : Lutte pour la gloire – retour en Europe .....	224
1. Contexte.....	224
2. Le roman français après la guerre .....	227
3. Le théâtre en France après la guerre.....	241
3.1. Jorge Lavelli .....	255
3.2. Jacques Rosner .....	267

Conclusion.....	268
Troisième partie : Réception : traduction et édition des œuvres comme marqueurs forts du rythme de la réception littéraire.....	270
Introduction.....	271
Chapitre I : Un bref aperçu des théories de la réception .....	272
Chapitre II : Analyse de la rythmicité : réception audiovisuelle de l'œuvre de Gombrowicz .....	280
1. Bibliographie commentée : les archives INA.....	280
Conclusion.....	360
Quatrième partie : Correspondance, dialogues, réception académique .....	364
Introduction .....	365
Chapitre I : Première phase de réception.....	368
1. Correspondance, dialogues.....	368
1.1. Confrontations avec Czesław Miłosz .....	368
1.2. De l'art – échanges avec Jean Dubuffet .....	372
1.3. François Bondy.....	375
1.4. Les Polonais en France : Jerzy Giedroyc et Konstanty Kot-Jeleński .....	376
Chapitre II : Les influences littéraires .....	378
1. Kundera, Finkielkraut, Proguidis .....	378
1.1. La traduction et la réécriture chez Kundera.....	378
1.2. Homo sentimentalis.....	381
1.3. « Le territoire où le jugement moral est suspendu ».....	388
Chapitre III. L'humanisme .....	390
1. « L'homme, là-bas, n'est plus un objet à sa portée mais déjà, et sans prévenir, le prochain. », Alain Finkielkraut.....	390
2. Eglise interhumaine, visage, l'homme nu .....	392
Chapitre IV : La recherche académique en France.....	394
1. Les gombrowiczologues.....	394
2. La réception de Kronos .....	400
2.1. « Je n'écris rien ».....	400
2.2. Kronos ou la littéarité perdue.....	402
2.3. L'angoisse de l'agonie et l'érotisme.....	403
2.4. La réception de <i>Kronos</i> en France.....	405
Conclusion.....	407
Index des noms.....	417
BIBLIOGRAPHIE .....	423
1. Œuvre de Witold Gombrowicz en polonais .....	423
2. Œuvre de Witold Gombrowicz en français .....	423
3. Correspondence.....	425

4. Traductologie et linguistique.....	426
5. Réception, critiques, études sur l'œuvre de Witold Gombrowicz.....	427
6. Etudes générales en sciences humaines.....	430
7. Autres oeuvres littéraires.....	433
ANNEXES .....	434
Article présenté lors de la journée des doctorants en 2013 .....	434
EXEMPLES DE NOTICES INA .....	434
Notice INA 1 .....	441
Notice INA 2 .....	442
Notice INA 3 .....	443
BIBLIOGRAPHIE RADIO INA .....	447
BIBLIOGRAPHIE TELEVISION INA.....	515
Entretien avec Rita Gombrowicz .....	521
Photographies Rita Gombrowicz.....	533
Correspondance Maurice Nadeau – Witold Gombrowicz : Archives privées de Rita Gombrowicz .....	534
Photographies et documents réception Kronos en France .....	537
Photographies et documents ouverture espace muséal Vence .....	538
Abstract .....	545



## INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'histoire des hommes est la longue succession  
des synonymes d'un même vocable. Y contredire est un devoir.

René Char

En Allemagne, Italie, et dans les pays scandinaves on me comprend mieux.  
J'espère qu'un jour le sérieux de ma littérature va pénétrer en France.

Witold Gombrowicz à Maurice Nadeau, 14 mai 1967

Witold Gombrowicz, écrivain et penseur est considéré comme figure majeure de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Né en 1904 à Małoszyce en Pologne et décédé en 1969 à Vence en France, il quitte la Pologne en août 1939, et reste vingt quatre ans en Argentine, revient en Europe en 1963 et passe les cinq dernières années de sa vie en France. L'œuvre de Gombrowicz se caractérise par une grande originalité et singularité ; la critique contemporaine lui réserve une place exceptionnelle parmi les plus grands auteurs du siècle dernier. Dans mon travail je tâcherai de jeter un autre regard sur Gombrowicz – écrivain, penseur et philosophe et de retracer son retour d'exil argentin en Europe, ainsi que les modalités de sa réception en France.

La seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle a été témoin de foisonnement des théories de réception suite à l'attention accordée à l'activité de la lecture et à l'interprétation des textes littéraires. Les théories de la réception ont donné naissance à deux orientations ; celle de l'étude des pratiques effectives de la réception dont l'initiateur est Hans-Robert Jauss et celle de l'étude des effets inscrits dans le texte avec Wolfgang Iser lequel constitue avec Jauss ce qu'on appelle : « l'école de Constance ». Ces théories mettent en avant le rôle du lecteur dans la réception. « Pas de réception sans lecteur ». Le premier lecteur dans le cas de la réception d'une œuvre littéraire étrangère est le traducteur. Pour cette raison ma recherche dans ce sens est plus approfondie et plus développée que pour les autres aspects de la réception, déjà abordés par les chercheurs français. Après le traducteur, vient le critique littéraire, le metteur en scène, le spectateur aussi... Tout au long de ma recherche, j'ai tâché d'articuler ces différentes *interactions*, comme les nomma Jauss.

Une histoire de la littérature ou de l'art fondée sur l'esthétique de la réception présuppose que soit reconnu ce caractère partiel, cette « autonomie relative » de l'art ; c'est pourquoi précisément elle peut contribuer à faire comprendre le rapport dialectique (Interaktion) entre l'art et la société – en d'autres termes : le rapport entre production, consommation et communication à l'intérieur de la praxis historique globale dont elles sont des éléments.<sup>1</sup>

Dans mon étude, j'attacherai mon attention sur différents aspects particuliers de réception : dans la première partie, je proposerai d'analyser le domaine de l'esthétique en analysant l'aspect primordial de la réception d'une œuvre étrangère, soit la traduction. Dans la deuxième partie je parlerai de l'aspect poïétique de cette réception, soit des conditions dans lesquelles l'œuvre a été fabriquée. La troisième partie sera consacrée à la réception dynamique dans les médias suite aux éditions et rééditions de ses œuvres ou pour être plus près de la réalité pour certaines, suite aux traductions de ces textes qui n'ont pas toujours été immédiatement édités mais qui ont donné les représentations théâtrales. La dernière partie sera consacrée à la réception académique qui est aujourd'hui en France extrêmement riche.

Situé dans cet inconfortable « entre-deux », entre la Pologne, l'Argentine et l'Europe, entre la campagne et ville, entre la jeunesse et la maturité aussi, il a su puiser dans cet espace, l'approche fondée sur la vision globale du monde et de la littérature. La prépondérance du discours critique dans son *Journal*, considéré comme sa production littéraire majeure, est symptomatique de l'importance qu'il accordait à la réception, attentif qu'il était à l'efficacité de son message. Je vais donc m'intéresser à la question de sa réception en France, et de son articulation autour du thème des traductions qui ont fait que Gombrowicz a pu être lu et compris en France. Pourquoi son accueil a-t-il été si enthousiaste dans les cercles très restreints intellectuels parisiens ? Incompris par une partie de la critique mais estimé par les philosophes, littérateurs et penseurs les plus originaux et influents de l'époque. Auteur difficile qu'il était urgent de lire. Aujourd'hui Gombrowicz a pris « la gueule de classique »<sup>2</sup>, mais continue à susciter l'émotion ; sa pensée exigeante, mordante et humaniste continue à éblouir la jeune génération d'intellectuels. Yann Moix, parle « d'un des plus grands (peut-être le plus grand) écrivains du XX<sup>e</sup> siècle. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> H-R Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 2001 (1978), p.268

<sup>2</sup> *Gombrowicz, une Gueule de classique ?*, publié sous la direction de Małgorzata Smorag-Goldberg, Institut d'Etudes Slaves, Paris, 2007.

<sup>3</sup> Witold Gombrowicz, *Kronos*, traduit du français par Malgorzata Smorag-Goldberg, préface de Yann Moix, Paris, 2016, Stock, p.9.

Allen J. Kuharski remarque à juste titre que « La biographie de Gombrowicz marqua profondément ses œuvres et a acquis un aspect quelque peu mythique »<sup>4</sup>. En effet chaque détail de son enfance polonaise s'est infiltré dans son écriture, grandissant parfois au rang du thème majeur de son œuvre. Il reçoit une excellente éducation en polonais et en français, jusqu'à son adolescence évolue dans une gentilhommière à 100 km au sud de Varsovie, baigne dans les plus grandes traditions de la noblesse moyenne terrienne, catholique ; côtoyant dans le même temps les valets de ferme et les enfants des paysans. La dichotomie entre ses parents le marque profondément « J'ai respiré la folie » affirme-t-il dans son *Journal*. Ses parents déménagent à Varsovie quand Witold a 11 ans. Il intègre une école catholique, et après son baccalauréat commence les études de droit puis se consacre entièrement à la littérature à partir de 1930. Entre 1928 et 1929 Gombrowicz effectue un séjour en France qui le marquera et fera apparaître son esprit contestataire envers les cultures « mûres ». À son retour en Pologne, il évolue parmi l'élite artistique de Varsovie, fréquente les cafés littéraires et publie ses premières œuvres : un recueil de nouvelles, deux romans et une pièce de théâtre.

En août 1939, il accepte l'invitation au voyage inaugural du paquebot *Chrobry* à destination de Buenos Aires. Il ne reviendra plus jamais en Pologne. Gombrowicz reste en Argentine pendant 24 ans. Outre ses grandes attaches personnelles qu'il a nouées pendant son exil argentin, sa littérature n'y a pas été tout de suite acceptée, ses livres n'ont pas été, sinon mal, publiés. En effet, ses amis témoignent de son impossibilité d'intégration à l'establishment d'écrivains locaux, car considéré comme bizarre ou fou. Cette expérience argentine a d'abord été douloureuse, puis l'a transformé. Il s'est libéré de tout un ensemble de normes et de valeurs acquises lors de son éducation d'hobereau. Il est fasciné par les bas-fonds de Retiro, quartier portuaire de Buenos Aires et non pas par la société philosophante et esthétisante. La découverte du monde bas : latino-américain, argentin de Buenos Aires, mais aussi de Tandil et Santiago del Estro est en quelque sorte salutaire. Ses proches racontent sa fascination pour les êtres immatures venant de l'intérieur du pays à la gare de Retiro qu'il aimait observer. L'infériorité mais aussi la fraîcheur et la nouveauté. Gombrowicz se désigne de la sorte : « Je suis le spécialiste de leur problème majeur, l'immaturité ».

Puis il quitte ce pays. En bateau. Car arriver en Europe d'un coup lui semble insupportable. Il veut se faire peu à peu à l'idée de quitter l'Argentine, ce pays qui l'a mal

---

<sup>4</sup> Allen J. Kuharski, « Improvisations à partir d'un cadavre » in *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, sous la direction de Marek Tomaszewski, Septentrion, 2007, Villeneuve d'Ascq, p.30

aimé et qui ne le reverra plus. Le pays de son grand amour aussi, dont il n'a parlé que très tardivement à Vence, en se confiant à Ernesto Sabato.

Gombrowicz accoste en Europe en 1963. Son ascension vers la célébrité a d'ores et déjà commencé depuis le continent sud-américain. Une multitude de lettres échangées avec d'autres Polonais exilés, principalement à Paris ; premières rencontres avec des critiques et des littéraires européens, premiers face-à-face passionnels, puisque impossible de sortir indemne après la rencontre de Gombrowicz. S'il est certain que cette bataille pour la célébrité fut déclenchée en quelque sorte par Jerzy Giedroyc, rédacteur en chef de la revue de l'immigration polonaise *Kultura* et portée avec acharnement et dévouement tout à fait poignant par Kot Jeleński, ce jeune adolescent polonais troublé en 1935 par la lecture de *Ferdydurke*, puis devenu le plus fidèle des ambassadeurs du « maître », elle a surtout été alimentée par la passion, l'admiration et l'obstination des intellectuels français comme François Bondy, Dominique de Roux et surtout par Maurice Nadeau considéré en France comme le plus grand découvreur de la littérature du siècle dernier.

L'Europe. Gombrowicz s'amuse avec elle ; sa culture, ses traditions vieillottes, son histoire tragique ; il va les combattre pour se forger une place parmi les plus grands et pour être le plus grand. Ses premières impressions juvéniles se confirment et se transforment en « une guerre implacable » contre la culture occidentale, combat qui l'accompagnera dans son cheminement vers l'authenticité.

Pour aborder les sujets de la réception de l'œuvre de Gombrowicz en France, je proposerai également de passer en revue le tableau culturel et social de la France en cette deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Bien que remuée par la guerre 39-45, puis par la décolonisation qui a gangrené toute la vie politique, économique et sociale jusqu'en 1962, la France reste la terre des grands mouvements culturels, littéraires et philosophiques. Contrairement à ce qui s'était produit pendant la première Guerre Mondiale, la vie littéraire n'est pas interrompue par le second conflit qui ne brise pas l'œuvre d'un Sartre ou d'un Camus publiant l'un *L'être et le Néant* en 1943, l'autre *L'étranger* en 1942. Les conséquences de la Seconde Guerre mondiale sur la vie politique française se sont fait ressentir pendant longtemps. La fidélité à la France combattante, le passage de la Quatrième à la Cinquième République ont pour hérauts certains des écrivains majeurs comme François Mauriac ou André Malraux. Bombe atomique, guerre froide, la montée du « péril jaune » ; l'écrivain contemporain reste rarement insensible aux grands problèmes de ce temps. Plus encore que

les horreurs de la guerre c'est le tréfonds de la nature humaine qui intéresse les artistes de l'époque, car Dieu disparaît de la création littéraire<sup>5</sup>.

Cet arrière plan historique trouve le reflet dans l'activité culturelle et littéraire du pays. Dans la philosophie et la littérature, la question de l'homme est centrale : l'homme existentiel de Sartre crée par la puissance du regard de l'autre et dépendant de lui, l'angoisse de l'ontologie acosmique<sup>6</sup>, l'absurde et le néant des surréalistes d'une part et d'autre part les courants venant des philosophes juifs comme la philosophie du dialogue de Buber ou Levinas : l'amour de l'autre, la force d'exprimer le « tu », l'unique, la responsabilité que l'on a de l'autre, ancrés dans la philosophie de l'intersubjectivité de Husserl et d'Heidegger. « Dieu est mort » de Nietzsche continue à préoccuper les artistes et notamment ceux du nouveau roman qui effacent totalement le personnage de leur écriture.<sup>7</sup>

Aussi, au moment de l'arrivée de Gombrowicz en France certains courants littéraires, philosophiques et artistiques d'avant-guerre occupent toujours une place prépondérante dans la culture : dans les années qui suivent la libération, Jean-Paul Sartre connaît un énorme succès et une très grande notoriété comme chef de file du mouvement existentialiste. En 1945 il crée la revue *Les Temps Modernes*, liés au parti communiste français entre 1940 et 1950, avec à ses côtés Simone de Beauvoir, Merleau-Ponty et Raymond Aron. Il y a le mouvement des « Hussards », apparenté à la droite, avec Roger Nimier comme chef de file, dont l'existence est en quelque sorte instauré par un violent article de Bernard Frank paru en 1952 dans *Les Temps Modernes*. Louis Aragon, l'un des animateurs du dadaïsme et du surréalisme parisien continue à faire vivre ses idées dans *Les lettres françaises*, épaulé par Pierre Daix. Il y a également *Le Figaro littéraire* qui fonctionne depuis 1947 avec comme pilier François Mauriac ou André Gide et bien évidemment *Les Lettres nouvelles*, le mensuel de l'avant-

---

<sup>5</sup> Daniel Salvatore Schiffer rappelle, « Ainsi Joyce, au lendemain de la Première Guerre mondiale, put affirmer que l'histoire est un long cauchemar duquel j'essaie de me réveiller », Albert Camus, ne put quant à lui, que renchérir, déclarant qu' « en ce monde débarrassé de Dieu et des idoles morales, l'homme est maintenant solitaire et sans maître » en constatant que Beckett et Ionesco, influencés par la lecture de Kafka et de Pirandello, poussent « jusqu'en ses conséquences les plus extrêmes cette sombre mais logique constatation », in *Les Intellos ou la dérive d'une caste*, L'Âge de l'homme, Lausanne, p.167

<sup>6</sup> Le colloque international Figures de l'acosmisme du 12 février 2012 à Paris, a fait une part à la dimension éthique et politique de l'ontologie acosmique en explorant la piste d'une « expérience acosmique » (qui est peut-être la négation de toute expérience) propre à l'époque contemporaine. Je veux parler plus précisément de la conférence donnée par Bruce Bégout de l'Université de Bordeaux : *De l'acosmisme au cosmicide. Anders et la fin du monde*, et celle de Jean-Claude Gens de l'Université de Bourgogne portant sur *La critique par Löwith de la dislocation moderne du cosmos*.

<sup>7</sup> Jean-Louis Benoît, *La question de Dieu dans la littérature française du XXe siècle*, Revue roumaine d'études francophones, 2012, pp.56-72 où l'auteur évoque notamment « Le personnage et l'intrigue, piliers du roman traditionnel, sont remis en question par le nouveau roman. L'univers, la personne humaine n'ont pas un sens bien défini que l'œuvre chercherait à dégager. Les personnages n'existent plus (ou plutôt ils n'existent qu'en tant que personnages de roman), ils sont souvent remplacés par des pronoms : « Il », « Elle », agités par des dialogues superficiels, comme dans *Tropismes* (1939) de Nathalie Sarraute. »

garde littéraire, fondé en 1953 par Maurice Nadeau, puis *La Quinzaine littéraire* fondée en 1966 après la liquidation des *Lettres Nouvelles*, puis *Preuves* la revue dirigée par François Bondy qui a joué pendant longtemps un rôle majeur dans la réception de Gombrowicz, et enfin les *Les Nouvelles littéraires* de François Nourissier.

Les nouvelles formes du roman voient le jour avec le mouvement animé par Alain Robbe-Grillet qui, dans *Pour un Nouveau Roman*, édité en 1963, réunit les essais sur la nature et le futur du roman. Il y rejette l'idée, dépassée pour lui, d'intrigue, de portrait psychologique et même de la nécessité des personnages. Ces interrogations se firent déjà ressentir en 1956 chez Nathalie Sarraute dans *L'ère du soupçon* essai sur la littérature qui récuse les conventions traditionnelles du roman. Elle devient ainsi avec Michel Butor, Robbe-Grillet, Claude Simon une figure de proue du courant du nouveau roman qui après 1950 a souhaité de casser les codes de la littérature traditionnelle balzacienne. Le roman *Les choses* de Georges Perec est publié en 1956.

Ces préoccupations artistiques trouvent l'écho dans une certaine littérature. Formalisme littéraire en est une. C'est la tendance littéraire en France depuis le début des années 1950 : le Nouveau roman attache beaucoup d'importance au système et à la structure. Cet engouement pour le formalisme a fait oublier l'existentialisme. C'est une littérature également très construite, également très travaillée mais qui tient compte de la condition humaine, de la souffrance, du désir, mettant en exergue la perte de l'individu, de l'humain dans le monde contemporain. Cette littérature a son éditeur en France et c'est Maurice Nadeau. Il a beaucoup fait pour faire connaître l'œuvre de Lowry, Gombrowicz, Becket ; une littérature qu'il définit comme tragique. Ce qui intéresse Nadeau dans la littérature c'est la vieille querelle : l'antinomie entre la forme et le contenu, qui d'ailleurs ne se séparent pas. Il pose la question : Est-ce le contenu du livre ou ce que le livre vous fait, vous révèle, qui vous intéresse ? A travers ses publications de la littérature étrangère, Nadeau dit vouloir gommer ce sentiment français d'autosatisfaction et cette tendance de penser que la France est le numéro un du monde sur le plan intellectuel, ce qui n'était plus le cas après la guerre. Les auteurs comme Faulkner, Kafka, Hemingway étaient difficiles à faire admettre en France avant la seconde guerre mondiale. Tout comme l'étrangeté de Gombrowicz qui est d'emblée rejeté : « Il était très difficile à faire admettre Gombrowicz aux Français, je suis revenu trois ans de suite sur ce manuscrit », dit-il en évoquant les premières tentatives d'édition de *Ferdydurke*. Or, comme je l'ai évoqué, le flair infallible de Nadeau a fait connaître au lecteur français des étrangers comme Malcolm Lowry, Bruno Schultz, Henry Miler, Walter Benjamin, Arrabal et les grands noms de la littérature française comme Jean Genet, Georges

Perec, Nathalie Sarraute. Nadeau connaît la littérature, il sait de quoi ça retourne. Il écrit *L'histoire du roman français de 1945 à 1971*. Il note à partir de 1950 le tournant avec un retour vers la forme. Il s'intéresse à ce que les écrivains arrivent à changer au plan intellectuel. Il y a Becket avec *Maloy* et son côté cruel et sadique, puis l'érotisme de Bataille ; les textes qui ont quelque chose à dire ou d'insolite ou de nouveau. Pour Nadeau c'est une manière de rester en marge. Ces différents courants qui se chevauchent et s'interpénètrent donnent de nouveaux écrivains intéressants. Il considère que ce qu'a apporté Becket c'est l'essence même de la littérature : les personnages disparaissent et avec eux l'intrigue et le décor. La voix du narrateur devient neutre, le langage flottant dans les airs, un langage qui s'exprime à travers l'écrivain sans que celui-ci en soit forcément conscient.

Nadeau est directeur d'éditions chez Julliard, un homme qu'il décrit comme curieux et aimant le succès « mais Gombrowicz ne lui plaisait pas ». Il finit finalement par publier *Ferdydurke*, l'œuvre qui n'est pas tout de suite comprise en France. René de Obaldia était l'un des premiers défenseurs de Gombrowicz et de *Ferdydurke* : « Nous étions 200 lecteurs, c'est une œuvre admirable. Outre des notions d'absurde, le roman déborde de résonances psychiques, intellectuelles, philosophique, magiques. »<sup>8</sup>

A l'époque de son activité journalistique au *Combat* et *Observateur*, Maurice Nadeau a un réseau de correspondants en URSS, en Pologne, en Tchécoslovaquie et en Roumanie. Il connaît Jeleński et Sandauer. Sa grande connaissance de littérature et surtout l'opiniâtreté de l'homme permettent enfin l'édition des œuvres de Gombrowicz à Paris avec le bénéfice d'un admirable travail de traduction, effectué en grande partie par la brillante collaboratrice de Nadeau, Geneviève Serreau travaillant en tandem avec Konstanty Jeleński, ou la pétillante traductrice des pièces de Salacrou, Anouilh, Neveux, Montherlant et bien d'autres, Jadwiga Kukułczanka (Koukou Chanska) qui elle, travaille en tandem avec Georges Sédir, traducteur, diplomate, ancien de l'Inalco.

Pour ce qui est de l'activité théâtrale dès la fin de la guerre et jusqu'au milieu des années 1970 une vitalité grandissante se fait ressentir : la décentralisation, théâtre du langage en liberté. Après un ralentissement, vers 1965, où les maîtres de l'absurde (Camus, Ionesco, Beckett, Genet)<sup>9</sup> semblent avoir épuisé leurs ressources, vient le temps du bouillonnement créateur de mai 1968. Deux formules théâtrales sont alors privilégiées : l'une issue de Brecht

---

<sup>8</sup> Archives INA, France Culture, Sept fauteuils d'avant-garde, entretien avec René de Obaldia, le 23/01/1967

<sup>9</sup> Bouleversé par les deux guerres mondiales, écrasé par la terrible réalité historique du Mal, l'homme remet en cause l'existence d'un Dieu bon et tout puissant. Albert Camus fait aussi à sa manière cette expérience de l'absurdité de la vie, marquée par la limite inexorable d'une mort qui n'ouvre sur aucun au-delà. Dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942), il refuse le suicide et veut vivre avec la conscience de cette destinée. L'absurde est également repris dans ses pièces de théâtre *Caligula* et *Le Malentendu*.

qui consiste en la recherche de productions radicalement politiques ; l'autre nourrie d'Artaud et de l'esprit surréaliste, se veut spectacle total, cérémonie, fête.

Certains auteurs dramatiques défendent un théâtre engagé, issu directement des épreuves de la guerre, à plus ou moins forte résonance politique ou humaniste. Parmi eux, Jean-Paul Sartre, ou Albert Camus.

Les littératures négro-africaines offrent des singularités immédiates et profondes. Négritude, poèmes, révoltes. Jean Genet, très apprécié de Gombrowicz, évoque les déchirements de la guerre d'Algérie dans *les Paravents* (1961) pendant qu'Aimé Césaire fonde une poétique engagée en racontant l'histoire d'Haïti dans *la Tragédie du roi Christophe* (1963) et en écrivant *Une saison au Congo* (1966). Le théâtre de l'absurde est le plus populaire parmi les mouvements d'avant-garde. Héritiers spirituels d'Alfred Jarry, des dadaïstes et des surréalistes, influencés par les théories existentialistes d'Albert Camus et de Jean-Paul Sartre, les dramaturges de l'absurde voient l'homme comme perdu dans le monde, toutes ses actions devenant insensées, absurdes, inutiles. Antonin Artaud s'inspirant du théâtre oriental et des rites primitifs propose une rénovation du langage théâtral, qu'il baptise « théâtre de la cruauté ». Certains critiques français voient une similitude entre le théâtre d'Artaud et celui de Gombrowicz.<sup>10</sup> N'oublions pas Jean-Louis Barreau qui en 1965 fait venir à Paris le théâtre de Jerzy Grotowski avec *Le prince Constant* d'après Calderon ; la France découvre le travail du metteur en scène polonais, grand bâtisseur du théâtre performatif. L'importance du metteur en scène ne cesse de s'accroître, au point qu'il apparaît maintenant comme le coauteur, avec l'écrivain, dans la pièce qu'il fait jouer. L'effervescence de 1968 a permis au théâtre de retrouver sa liberté, d'affirmer sa spécificité de polyphonie de signes (musique, danse, mime, éclairage, costumes, décors, tout autant que le texte).

Gombrowicz se pose dans ce mouvement. Rapidement, les sujets majeurs de sa pensée attirent l'attention de la critique littéraire : jeunesse, maturité, nudité, forme, question du « moi » et du rôle de l'écrivain dans les sociétés modernes. Il ne cesse de revendiquer « l'homme nu ». Son « égotisme forcené » fascine les artistes, les critiques littéraires et les philosophes.

---

<sup>10</sup> Dans Gombrowicz et la théâtralité du récit, Dominique Garand évoque Artaud et son théâtre de cruauté à plusieurs reprises en parlant également des contes et des romans : « Ce théâtre dans le théâtre rappelle à certains égards le théâtre de la cruauté d'Artaud : il abolit la frontière entre le théâtre et la vie (sa mise en scène tient lieu de « réel inconcevable et non maîtrisable » pour le spectateur qui en a le souffle coupé), il obéit à la logique d'un désir contaminant, il engage entièrement ses concepteurs qui devront sans cesse composer avec la dynamique qu'ils ont instaurée [...] Ce « théâtre » n'a pas sa place sur une scène, et son but ultime est en définitive (comme chez Artaud) de nier le théâtre pour qu'apparaisse de l'inédit, du non représentable. » in Garand, D. (2005). *Gombrowicz et la théâtralité du récit. Jeu*, (115), 99–106.



À Paris, moi toujours aveuglément amoureux de l'Argentine, je me sentais le Plus jeune, le Cadet - ce qui confirmait que l'Argentine fût si jeune, et de façon charmante, et moi si jeune amant. En tant que Polonais, je me sentais aussi plus jeune, moi, l'ambassadeur des civilisations jeunes. Tout cela ne faisait que fortifier encore ma diatribe contre Paris ville vieillarde, et me pousser vers la nudité. Pourtant moi en tant que personne, j'étais loin d'être jeune ! et du reste en tant qu'écrivain, je faisais tout mon possible pour me montrer leur aîné, à eux, les Parisiens, et plus fin et plus rusé, et ne pas me laisser prendre en délit de naïveté-sournoisement, je leur proposais ma jeunesse, mais cuisinée à la parisienne, c'est-à-dire à la vieille, mijotée avec la plus grande maturité dont j'étais capable.<sup>11</sup>

Sans conteste Gombrowicz fascine et éblouit les milieux intellectuels français. Ceux-ci considèrent la pensée de l'écrivain polonais originale, insolite, provocatrice et parfaitement ancrée dans les courants de la pensée moderne : surréalisme, existentialisme, structuralisme. Gombrowicz règne sur l'arène intellectuelle française. Sa pensée tombe dans ce terreau fertile de la pensée philosophique et artistique. Il est considéré par la critique française « existentialiste avant l'heure de Sartre, structuraliste avant celle de Michel Foucault, prophète du règne de la jeunesse avant mai 68 »<sup>12</sup>. Comme le remarque justement professeur Aleksander Fiut, Gombrowicz lui-même

se considérait, au demeurant assez justement, comme précurseur de tous les courants philosophiques et intellectuels importants du XX<sup>e</sup> siècle. Il se voyait donc comme le premier existentialiste, le premier structuraliste, se mesurait aussi à la théorie du nouveau roman. Nombre de chercheurs de la jeune génération l'ont récemment proclamé écrivain post-moderne.<sup>13</sup>

Le phénomène Gombrowicz s'accroît en France dès 1964. D'emblée la critique française est fascinée par le personnage ; les discussions dans la presse et à la radio sont ardentes. Le personnage est aussi évocateur que son œuvre : il conteste, ricane, explique, esquive et intrigue. Son regard oblique jamais posé directement sur l'interlocuteur, sa voix cassée, un peu nasale, sa beauté aussi. Il fascine et séduit, il met les autres hors d'eux ; les échanges sont parfois cinglants : « Vous êtes odieux » lui rétorque Nadeau lors d'un dîner avec Geneviève Serreau. Gombrowicz adore et jubile. Plus c'est méchant, plus c'est exquis.

Il y a un réel engouement pour cet hobereau polonais aux allures de gentleman anglais comme le qualifie Dominique de Roux, son interlocuteur privilégié. Il a pour Gombrowicz

---

<sup>11</sup> W.Gombrowicz, *Journal*, Tome II 1959-1969, Paris, Gallimard, 1995,p.365

<sup>12</sup> Piatier Jacqueline, *La lente ascension de Witold*, Le Monde, 2 novembre 1968.

<sup>13</sup> Aleksander Fiut « Gombrowicz était-il le premier post-colonialiste ? » in Tomaszewski Marek (dir.), *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p.127

une sorte de vénération et d'envoûtement. Il en parle lors des émissions radiophoniques : Gombrowicz « isolé, solitaire, incompris ». Michel Polac qui a tourné l'interview télévisé avec Gombrowicz, dit également en sortir changé à vie « c'est la rencontre qui m'a le plus influencé, qui a fait de moi le disciple d'un maître. »<sup>14</sup>

En effet, le lecteur français découvre en lui un « contestataire incontournable de toute idéologie qui impose à l'individu le reniement de soi au nom de la subordination à des programmes abstraits. »<sup>15</sup>

Pour appréhender la production littéraire de Gombrowicz, il convient de garder un œil attentif sur l'état des sciences humaines depuis la fin de la guerre. Au milieu du XX<sup>e</sup> de nouvelles théories en linguistique, anthropologie et psychologie s'imposent. La théorie performative de John Austin est publiée en 1962 sous le titre « Quand dire c'est faire ». Situations nouvelles, inédites, très étranges ou d'une banalité extrême, tels sont les moyens décrits par Austin pour éviter les embûches du langage ordinaire. Les premiers travaux d'anthropologue américain Victor Turner apparaissent à la fin des années 60. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* paraît en 1969. Mircea Eliade donne plusieurs conférences sur le rôle des mythes, symboles et rêves dans la société moderne. Le sociologue américain Erving Goffman commence à publier au début des années 60 ses travaux sur le stigmaté, l'autoprésentation ou la mise en scène de la vie quotidienne. Gombrowicz est également considéré par professeur Zieniewicz comme l'annonciateur de ses théories. Il est probable que l'auteur n'a peut-être pas eu connaissance de toutes ces recherches mais tous ces nouveaux courants de pensées foisonnaient laissant une empreinte dans les arts et la culture. Il ne faut tout de même pas oublier les premières influences philosophiques de Gombrowicz qui l'accompagnèrent tout au long de sa création depuis sa jeunesse polonaise. Fervent lecteur de Kant à l'âge de 15 ans, admirateur de la philosophie de Heidegger, Pascal ou Husserl... Son admiration pour Montaigne et sa question fondamentale « qu'est-ce que l'homme ? » ou plus exactement « qui suis-je moi », devient en quelque sorte son sujet phare sans cesse abordé dans son *Journal* qui tend vers une affirmation du moi.

Dans ce crépitement d'idées émerge une nouvelle vision de l'homme qui devient la

---

<sup>14</sup> Michel Polac, *Gombrowicz le Démenteur*, in *Witold Gombrowicz 20 ans après*, Christian Bourgois éditeur, 1989, Paris

<sup>15</sup> Jerzy Jarzębski, *Gombrowicz, problèmes d'auto-définition*, in Tomaszewski Marek (dir.), *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p.127

préoccupation principale des philosophes. L'œuvre de Gombrowicz fascine Gilles Deleuze<sup>16</sup> ou encore Michel Foucault. Ce dernier, qui a le statut d'intellectuel prééminent, a exprimé sa vive admiration pour l'écrivain polonais : « Michel Foucault est ton grand admirateur. Il connaît tous tes livres, son préféré est *Pornographie*, il te considère comme un génie. Il est dictateur de la vie intellectuelle ici, son influence est plus importante que celle de Sartre », écrit Konstanty Jeleński dans sa lettre destinée à l'écrivain, alors que celui-ci se trouve à Vence<sup>17</sup>. Cet intérêt est d'ailleurs réciproque. Même si Gombrowicz se moque du philosophe comme de toutes les choses à la mode, *Les mots et les choses* l'accompagnent lors de l'écriture du *Journal*. Ses préoccupations visant à redonner à l'homme « la place du roi » dans le monde moderne perdu dans le chaos l'accompagnent dans son *Journal*.

Gombrowicz intéresse diablement la critique française et devient malgré lui un maître à penser de la jeune génération, surtout en mai 1968. Selon Dominique de Roux, Gombrowicz serait beaucoup plus subversif que Marcuse et son *l'Homme unidimensionnel* paru en France en 1968. Gombrowicz est considéré comme prophète de la révolte de la jeunesse, par son refus de tout vieux haillon, tout drapeau et son envie constante d'échapper à la forme. Or, pour la jeunesse 68 c'est trop tard, car elle est prise dans la forme. D'ailleurs ce mouvement selon Gombrowicz faisait l'objet d'interprétations beaucoup trop profondes et les penseurs étaient ridicules dans ce mouvement (comme Sartre). « Je ne m'occupe pas de semblables bêtises » a déclaré Gombrowicz dans l'interview avec François Bondy. Aussi du point de vue idéologique et politique ce mouvement ne l'intéresse guère, car pensé préalablement par des « vieux ». Ce qui l'éblouira par contre c'est l'aveugle spontanéité de la jeunesse « car plus sotté, plus faible elle veut se débarrasser de son manque de maturité ce qui fascine les adultes ».

Le retour de Gombrowicz en Europe est donc provoqué, nous l'avons dit, ou plutôt préparé grâce au « rédacteur »<sup>18</sup> par Kot Jeleński et François Bondy, directeur de la revue *Preuves*. Le mensuel est fondé sous les auspices du Congrès pour la liberté de la Culture financé par la fondation Ford, qui finance par ailleurs le séjour de Gombrowicz à Berlin. Le retour en Europe de cet écrivain polonais exilé a donc une forte connotation politique, renforcé par une violente polémique dans la presse polonaise à son encontre en réponse à une interview

---

<sup>16</sup> Jean-Pierre Salgas, grand exégète de Gombrowicz considère le rôle de Deleuze dans la réception de Gombrowicz comme majeur. « Il parle de Gombrowicz dans tous ces livres » dit-il lors de l'entretien qu'il m'accorde en octobre 2018.

<sup>17</sup> Lettre de Konstanty A. Jeleński à Witold Gombrowicz du 3/10/1966 in *Gombrowicz, walka o sławę, Korespondencja Witolda Gombrowicza z Konstantym A. Jeleńskim, François Bondy, Dominikiem de Roux, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1998*

<sup>18</sup> Il s'agit de Jerzy Giedroyc, rédacteur de la revue de l'immigration polonaise « Kultura »

pervertie et publiée par une certaine Madame Swinarska, une agent des services secrets soviétiques.<sup>19</sup> L'auteur de *Trans-Atlantique* est donc aux yeux des Français un auteur maudit et incompris dans son propre pays. Au-delà de cette polémique, Gombrowicz s'est déjà forgé une certaine image dans les cercles littéraires et intellectuels parisiens. L'édition française de *Ferdydurke* traduite de l'espagnol par Brone paraît en 1958 chez Julliard dans la collection Les Lettres Nouvelles de Maurice Nadeau et en 1962 la traduction française de Georges Lisowski de la *Pornographie* dans la même maison d'édition. Vingt articles dans la presse française lui sont consacrés dans un premier temps puis au total ce chiffre va atteindre plus de 200 articles<sup>20</sup> et autant d'émissions à la radio. Après l'édition de *Ferdydurke* chez Julliard, d'emblée, le roman devient candidat au prix littéraire du meilleur livre étranger édité en France en 1958<sup>21</sup>. Les premières critiques tombent dans la presse française et suisse, or Gombrowicz est toujours en Argentine et ne peut participer au débat littéraire sur place. Il continue tout de même son combat vers la gloire à l'aide de ses contacts polonais à Paris. L'époque est aussi très propice à la réception des écrivains étrangers : l'introduction massive du roman latino-américain en France, Roger Caillois fait découvrir Jorge Luis Borges, Camus traduit *Calderon* et ce n'est certainement pas un hasard si Gombrowicz lui adresse la traduction espagnole de son *Mariage*. L'auteur de *L'Étranger* est à cette époque lecteur chez Gallimard. Maurice Nadeau réédite Becket. Ce terrain de découverte est propice à de nouvelles études sur la traduction même, et sur la place du traducteur. A l'initiative de Claude Gallimard un fond spécial de traduction est créé en 1967 à l'occasion du changement des statuts du prix littéraire des éditeurs. Afin de mener à bien mon approche je présenterai également les modalités des traductions de l'œuvre de Gombrowicz en français en présentant, entre autres, l'état factuel à partir de la correspondance entre l'auteur et ses traducteurs. Gombrowicz a toujours voulu avoir un regard sur ses traductions. En 1958 à l'occasion de la parution de *Ferdydurke* en France, et suite à des corrections effectuées par Maurice Nadeau, il pressent que deux conditions doivent impérativement être respectées pour obtenir la bonne traduction de son texte : le traducteur doit être de langue maternelle française et il doit se sentir parfaitement à l'aise dans la littérature pour saisir la spécificité de sa langue. Il écrit à Jeleński « S'il manque quelque chose, c'est certainement une dynamique plus grande et une sauvagerie langagière, quelque chose que seul un traducteur comme Queneau pourrait rendre

---

<sup>19</sup> Swinarska, *A propos des distances, ou une conversation avec le Maître*, Zycie Literackie, Cracovie, 1964

<sup>20</sup> La bibliographie complète des articles de presse de 1953 à 1988 est disponible dans *Gombrowicz en Europe* de Rita Gombrowicz.

<sup>21</sup> Le prix est finalement décerné à l'Autrichien Robert Musil pour *L'homme sans qualités*

– mais on ne peut rien y faire. »<sup>22</sup> Or, la première traduction de *Ferdydurke* éditée par Nadeau en 1958 en langue française est effectuée par Roland Martin, un littéraire français certes, mais évoluant depuis dix ans en Argentine. Il traduit à partir de la version espagnole, dont je présenterai également les modalités, et avec l'aide de Gombrowicz. Finalement la traduction est signée Brone – pseudonyme que prend le tandem traducteur-auteur. Elle sera retraduite par Georges Sédir et rééditée par Christian Bourgeois en 1971. Maurice Nadeau qui décide le premier d'éditer ce livre qu'il qualifie de « bizarre, baroque, évoquant un rêve » effectue plusieurs corrections du texte traduit. C'est finalement de son avis que dépendra plus tard le choix ou plutôt l'acceptation des traducteurs pour les travaux à venir. Ainsi, la traduction du *Journal* d'une certaine Suzanne Arlette, « la succube d'Aragon » comme la qualifie Jeleński dans une des lettres adressée à Gombrowicz sera d'emblée rejetée par Nadeau qui la juge mauvaise et impossible à éditer. Arlette on l'a compris n'appréciait pas certains passages à connotation politique qu'elle refusait de traduire. Les traductions futures seront réalisées en tandem franco-polonais ou par un seul traducteur natif ou suffisamment expérimenté. Mon étude comprendra bien évidemment un volet relatif aux traducteurs de Gombrowicz et à leur travail dans le spectre des théories de la traduction. Je souhaite mettre en exergue les traductions à la lumière des théories du rythme. Comment la langue performative de Gombrowicz a pu être rendue en français ? Nous savons que les traductions de ses œuvres ont souvent été parsemées d'entraves : plusieurs essais non concluants, changement de traducteur, traductions en tandem franco-polonais et finalement un seul traducteur. Les témoignages des traducteurs eux-mêmes (Kot-Jeleński, Georges Lisowski, Allan Kosko), et les théories des traductologues tels que Henri Meschonnic, Georges Mounin, Antoine Berman vont nous éclairer dans la compréhension de cette réécriture de la langue de Gombrowicz en français. Selon les plus récentes théories de Meschonnic, la traduction a un rôle unique dans le sens du révélateur de la pensée du langage et de la littérature. Pourtant, la tradition lui a réservé une situation ancillaire. Meschonnic parle du rythme comme organisation de l'historicité du texte. Traduire en tenant compte du rythme n'est pas plus difficile mais différent. Il s'agit de traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font. Ce serait la tâche du traducteur qui, effacé, doit pourtant participer à la beauté de l'unique, « car un sens moins apparent, et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète ». <sup>23</sup> Georges Mounin dans ses

---

<sup>22</sup> Jarzębski Jerzy, *Gombrowicz walka o sławę, korespondencja Witolda Gombrowicza z Konstentym A. Jeleńskim, François Bondy i Dominique de Roux*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1998, p.15

<sup>23</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999, p.55

recherches évoque la théorie de Humboldt d'après laquelle « les langues exprimeraient les visions du monde irréductibles les unes aux autres » et parle plutôt des invariants ou universaux qui visent à rendre la traduction possible. Antoine Berman, un autre théoricien soutient la nécessité de la traduction pour enrichir sa propre langue maternelle, ainsi l'œuvre traduite est parfois régénérée (Goethe) sur le plan culturel et social et d'interprétation. Elle éveille des possibilités latentes. C'est dans ce sens que Maurice Nadeau, à l'occasion de la parution de *Trans-Atlantique* traduit par Kot-Jeleński et Geneviève Serreau parle de « la langue de Gombrowicz, qui a merveilleusement enrichi la langue française » ; la traduction devient ainsi le métissage, qui « féconde le propre par la méditation de l'étranger. » J'ai tâché dans mon travail de mettre en exergue cette « poétique » des différentes traductions de Gombrowicz, considérant non seulement ses romans mais également son œuvre théâtrale où selon Mounin la traduction est le produit non pas linguistique mais dramaturgique, qui comporte certains aspects « extralinguistiques ». Nous verrons par ailleurs que dans le cas de certaines pièces les metteurs en scène effectuaient leur propre traduction avant la mise en scène.

La question de la traduction est inséparable du rythme. Meschonnic y consacre une vaste étude ; en effet sa *Critique du rythme* précède la *Poétique du Traduire*. Rythme et traduire sont inséparables. Je propose de mener une réflexion dans ce sens. Traduire Gombrowicz c'est garder son rythme. Ecrire c'est dire l'indicible. Le faire traduire c'est traduire l'intraduisible. D'autre part Meschonnic émet la théorie selon laquelle ce ne sont pas les traductions mais les retraductions qui procurent la série la plus documentée des transformations d'un texte, de ses mouvements par lesquels une culture se montre poétiquement. Les traductions sont la description du lisible d'une époque et d'une société. Ce n'est pas la langue écrite par Vialatte, traducteur de Kafka qui a vieilli, mais le rapport poétique au texte qui a changé. L'époque peut pousser à la caricature son portrait dans une traduction et c'est ce portrait dont la présence indiscreète apparaît de plus en plus comme une gêne pour accéder au texte. L'œuvre de Gombrowicz n'a pas bénéficié de nombreuses retraductions, il en existe cependant quelques-unes ; il s'agit des pièces de théâtre. Je partirai donc de cette thèse de Meschonnic pour comparer les retraductions d'*Yvonne, princesse de Bourgogne*. Il m'était difficile d'effectuer ce travail pour les deux versions de *Ferdynurke* étant donné que la première a été effectuée à partir d'une traduction en espagnol. Or, finalement ce premier texte français, outre quelques imperfections relevées par Nadeau a tout de même gardé toute la poétique, le rythme de Gombrowicz, précisément grâce à Gombrowicz et sa présence auprès de Roland Martin.

Longtemps on a eu coutume d'assimiler le rythme à la métrique. Rappelons les premières tentatives de recherches sur le rythme de Baudelaire et l'importance qu'il attachait à la lettre « r » en français, ou encore les vingt définitions du rythme de Paul Valéry. Pour Meschonnic confondre rythme et la métrique c'est comme confondre rhétorique et poétique ou sens et signifiante. Dans son poème *La promenade à la campagne* Hölderlin s'exclame « Viens dans l'Ouvert l'ami ». Toute rencontre veut une agora. L'agora de l'art c'est l'Ouvert. Le rythme a lieu dans l'Ouvert. Un autre éclairage très précieux dans le domaine de la traduction est celui d'Umberto Eco qui dans *Dire presque la même chose* illustre des problèmes que pose la traduction vus par un auteur, éditeur et traducteur qu'il était. Il reprend l'idée de Mounin en disant que la fidélité n'est pas la reprise du mot à mot mais du monde à monde et les traducteurs ne sont pas des peseurs de mots, mais des peseurs d'âme. Son éclairage sera principalement utile dans l'étude des transmutations ou adaptations ou de mutation de matière qui font valoir le non-dit. Eco interroge si une adaptation cinématographique d'un roman peut mettre en lumière les valeurs idéologiques ou problèmes philosophiques posés par l'auteur, ou tenter d'exprimer le tourment du Narrateur. Dans le cas de l'adaptation ou transmutation, nous sommes à l'intérieur de la matière même de l'expression où le rôle des interprètes, comédiens est crucial. Nous nous rapprochons de la théorie de l'acteur saint dans le théâtre pauvre de Grotowski. Je propose également de poser la question du rôle critique de traducteur lors de la traduction. Un traducteur est en même temps le lecteur de l'œuvre qu'il traduit et son interprète. Anders Bodegård, le traducteur suédois de Gombrowicz remarque que la traduction est une lecture, mais une lecture « jusqu'au bout », lecture « définitive ». Pour résoudre ses problèmes de traduction de *Trans-Atlantique*, il dit avoir effectué plusieurs tentatives. « Je regardais de près ces lettres, ces mots, je ne savais pas qu'ils dansaient ensemble. Et c'est à travers cette clé chorégraphique que j'ai réussi à trouver de nouvelles possibilités linguistiques en suédois. »<sup>24</sup> Cette clé chorégraphique est aussi utilisée par l'auteur même lors de la traduction du *Mariage* en espagnol. Pour ce faire, Gombrowicz demande de l'aide à son jeune ami argentin - Alejandro Rússovich. Ils travaillent tous les soirs au café Rex. Rússovich traduisait en espagnol ce que Gombrowicz lui indiquait en français ou même en polonais, en mettant en exergue le sens qu'il voulait faire ressortir en espagnol ; les nuances de la lettre. Le jeune Argentin témoigna : « Fort de l'expérience de *Ferdydurke* », c'est avec acharnement qu'il cherchait à obtenir ce qu'il voulait.[...] Je pense que ma traduction est importante dans la mesure où elle transmet la

---

<sup>24</sup> Ressources en ligne, Katalog-Ninateka, Wszystko o kulturze, 05.05.2013, Gdynskie spotkania tłumaczy.

pensée de Gombrowicz. » Selon Franz Rosenzweig traduire c'est servir deux maîtres : 1) servir l'œuvre, l'auteur, la langue étrangère 2) servir le public et la langue propre. Servir le maître numéro un c'est imposer une pure étrangeté à son propre espace culturel au risque d'apparaître comme un étranger ou quasi traître aux yeux des siens. C'est exactement dans ce registre que semble s'inscrire le travail ou du moins la volonté de Rússovich de rendre le plus fidèlement possible l'esprit de l'auteur et comme a dit Schleiermacher « amener le lecteur vers l'auteur ». Gombrowicz ressent cette nécessité de la précision de la lettre pour rendre au lecteur d'une manière précise, directe et évocatrice l'esprit de son œuvre. Lors des travaux de traduction l'auteur attache beaucoup d'attention au rythme de la phrase jusqu'à danser sur certaines scènes. Enfin, les éléments de l'analyse anthropologique de Gombrowicz que je propose, serviront à comprendre les enjeux de la traduction.

En m'appuyant d'une part sur l'analyse de nombreuses ressources audiovisuelles, d'articles de presses et d'essais sur Gombrowicz, et d'autre part sur diverses méthodes d'analyse des traductions et du rythme de la langue de Gombrowicz et de sa pensée j'observerai l'articulation de sa réception en France et ses différentes formes. Ce choix d'outils ne relève pas d'un parti pris méthodologique arbitraire, il est dicté par les objectifs de ma recherche et il possède un avantage non négligeable : celui de l'interdisciplinarité. Il vise à mettre à contribution la complémentarité de différentes approches historiquement séparées au sein des études littéraires.

Pour appréhender les différentes facettes de la mise en scène de l'auteur, je propose dans mon étude, d'analyser toutes les représentations majeures du théâtre de Gombrowicz au vu des archives de l'INA. Nous savons que sa marche vers la gloire s'accélère avec la mise en scène du *Mariage* par l'Argentin Jorge Lavelli, qui obtient le prix des Jeunes Compagnies en 1963. Sa mise en scène éblouit la critique française, le phénomène Gombrowicz intrigue et fascine. L'interprétation de Lavelli est tout à fait novatrice et miraculeuse ; il est l'un des plus originaux jeunes metteurs en scène de l'époque à côté d'Arrabal. En faisant une étude comparative des mises en scène majeures des pièces de Gombrowicz (*Le Mariage*, *Yvonne*, *Princesse de Bourgogne*, *Opérette*, *Histoire*) j'essaie de pénétrer dans le monde particulier de chaque metteur en scène (Lavelli, Rosner, Bondy, Jarocki, Beaubesnes, Martin). En effet chacun a sa propre vision du monde de Gombrowicz. Dans mon étude comparative je proposerai également de voir et d'analyser le travail artistique d'autres metteurs en scènes qui ont marqué le théâtre entre 1970 et 2000 avec une approche originale de Gombrowicz. Cependant, le cas de Lavelli me semble peut-être le plus intéressant, pour plusieurs raisons il est Argentin de Buenos Aires, il a connu *Le Mariage* en Argentine ; la pièce a entièrement été



écrite dans son pays en 1948, et traduite par un ami intime de Gombro – Russovich, puis éditée à Buenos Aires.

Dans sa dernière partie, mon étude sera complétée par une analyse de l'œuvre gombrowiczienne à travers le travail des chercheurs français et de leurs publications, interviews, essais, ouvrages, pour ne citer que Małgorzata Smorag-Goldberg, Jean-Pierre Salgas dont la production critique est sans doute la plus complète. Je réserverai une place particulière à la femme de Gombrowicz, Rita qui depuis la disparition de son mari se consacre à son œuvre et aux recherches bibliographiques. Mon travail rendra compte de nombreux colloques, conférences et manifestations organisés régulièrement en France et notamment à la bibliothèque François Mitterrand à l'occasion du 100<sup>ème</sup> anniversaire de l'auteur.

La réception de Gombrowicz continue à opérer encore aujourd'hui en France et dans le monde. L'année 2015 a été marquée par l'adaptation de *Cosmos* au cinéma par Andrzej Żuławski, le mois de septembre 2016 par l'édition de la traduction de *Kronos* de Małgorzata Smorag-Goldberg, préfacée par Yann Moix. Il y a également l'édition des lettres inédites de Gombrowicz traduites par Mikaël Gómez Guthart et parues dans la Nouvelle Revue Française. L'étendue des travaux critiques consacrés à l'œuvre de l'auteur constitue l'indice de sa position dans le champ littéraire, mais elle signifie aussi qu'il a été d'emblée classé dans la « République mondiale des Lettres », ce qui se répercute nécessairement sur les tendances de la critique. La riche bibliographie critique ne cesse de s'agrandir, témoignant de l'intérêt constant porté à son écriture.

On peut toujours franchir un degré supplémentaire dans la littérature ; je ne serai pas étonné qu'un beau jour, Rita Gombrowicz découvre, dans une vieille malle de l'époque berlinoise, ou dans une chemise recouverte de la poussière de la cave à Vence, un manuscrit racontant la genèse et l'écriture de *Kronos* ! Dans ces pages merveilleuses, Gombrowicz s'abîme. Si Witold était cinéaste, il aurait livré le making-of du making-of. Et en eût fait le plus passionnant, le plus bouleversant des films.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Yann Moix in Witold Gombrowicz, *Kronos*, traduit du français par Małgorzata Smorag-Goldberg, préface de Yann Moix, Paris, 2016, Sock, p.8

# **Première partie : Modalités de transfert culturel par la traduction**

## Introduction

Pour réaliser mes recherches sur les traductions des œuvres de Gombrowicz, j'ai tenté de répondre à la question : qu'est-ce l'opération de traduire ? Traduire c'est avant tout comprendre que soi-même, on parle une langue parmi d'autres, que nous ne sommes pas « seuls »<sup>26</sup>.

Dans mon approche j'ai analysé les travaux de traductologues dont les recherches ont permis de jeter des regards croisés sur cette discipline bimillénaire. L'encyclopédie Wikipédia nous en donne la définition suivante : « La traductologie en tant que science, étudie le processus cognitif et les processus linguistiques inhérents à toute reproduction (traduction) orale, écrite ou gestuelle, vers un langage, de l'expression d'une idée provenant d'un autre langage (signes vocaux (parole), graphiques (écriture) ou gestuels). » Quand ce travail ne porte pas sur des textes, on parle aussi de "transposition intersémiotique" ou "transmutation" dont parlaient Jakobson et Umberto Eco. J'ai effectué un examen attentif des théories d'entre autres Antoine Berman, Georges Mounin, Umberto Eco, Michel Oustinof et Henri Meschonnic. Ce sont les travaux de ce dernier qui semblent éclairer de façon la plus complète le processus de traduire et ses enjeux en mettant au premier plan le rythme comme élément clé du processus de traduction, en continuité des travaux sur la poétique de Jakobson et également sur ceux du philologue Émile Benveniste qui à partir d'Héraclite, déplatonise le rythme<sup>27</sup>. Alors que Mounin suppose l'enfermement possible des communautés linguistiques dans des univers anthropologiques dont les frontières sont difficiles à traduire, Meschonnic lui, en fait le thème majeur de ses travaux. Les théories de Mounin, Berman ou Meschonnic sont complémentaires ; l'importance de la recherche de Mounin portant sur les universaux est aujourd'hui indiscutable.

L'originalité de ma recherche consistera à rechercher le rythme dans les textes de Gombrowicz et dans les traductions françaises de ces textes à travers les plus récentes théories de traduction ; cette recherche portera sur trois œuvres *Ferdydurke*, *Yvonne Princesse de Bourgogne* et *Le Mariage*, leurs traductions et retraductions ; je tenterai de répondre à la

---

<sup>26</sup> Interview avec la philologue et philosophe Barbara Cassin est la commissaire de l'exposition au Mucem à Marseille (Après Babel, traduire) qui montre comment la traduction fonde notre rapport au monde, à l'Histoire et à la transmission, en abordant des questions fondamentales par le biais de l'art contemporain, de manuscrit, d'objets. Emission sur France Culture, le 22/02/2017

<sup>27</sup> Après avoir défini le *rhuthmos* présocratique, Benveniste évoque celui de Platon avec sa loi des nombres. Il rappelle ensuite, sans le commenter, un autre texte, mystérieux, de Platon, où il est dit que de la même manière que « l'harmonie est une consonance, la consonance un accord [...] le rythme résulte du rapide et du lent, d'abord opposés, puis accordés » (le *Banquet* 187 b). L'introduction du paramètre du *tempo* convient à une exécution musicale, chorégraphique ou théâtrale, mais devient arbitraire pour un texte écrit.

question suivante : comment les textes de Gombrowicz au premier abord intraduisibles ont pu être traduits aussi brillamment et dans quelles conditions ? La question d'intraduisibilité avancée par Mounin est-elle légitime ? D'après Meschonnic non. Il articule sa recherche autour de la poétique du traduire et c'est en me basant sur ses travaux que j'ai choisi d'effectuer le travail comparatif entre les différentes versions. Regardons de plus près.

## Chapitre I : Traduire la langue de Gombrowicz – Question de rythme

### 1. Qu'est-ce traduire ?

La langue est le système du langage qui identifie le mélange inextricable entre une culture, une littérature, un peuple, une nation, des individus et ce qu'ils font. C'est pourquoi si au sens linguistique du mot, traduire, c'est faire passer ce qui est dit d'une langue dans une autre langue, comme tout le reste suit, le bon sens qui s'arrête à la langue est court.

Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*

La traduction c'est de l'énergie, l'ouverture. C'est cet espace ouvert qu'évoquait Hölderlin dans son poème *Viens dans l'ouvert*. Toute rencontre veut une agora. L'agora de l'art c'est l'Ouvert. Traduire c'est aussi « penser le monde » comme l'a dit Virginia Woolf, traductrice de Dante, et le dialogue intime entre les langues et les littératures.<sup>28</sup>

Traduire c'est sortir de la solitude, du « moi, moi, moi », du solipsisme. C'est en quelque sorte une invitation de l'autre à sa table d'écriture.

Comme une langue, une œuvre n'est jamais close et une traduction n'est jamais close non plus. Il y a plus d'une bonne traduction de même qu'il y a plus d'une langue, Humboldt est le philosophe qui l'a le mieux dit, bien avant Derrida, à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle allemand. Il explique que chaque langue est comme une vision du monde, et que chaque traduction est aussi une réappropriation d'une œuvre et c'est ce qu'on voit avec Poe, Baudelaire, Mallarmé, Artaud, Pessoa, tous traduisent et se fabriquent eux-mêmes en traduisant. Chacun de ces poètes c'est lui. On entend Baudelaire, Mallarmé, Artaud, Pessoa, en entendant Poe. Et c'est à travers eux que Poe devient le grand écrivain qu'il est, devient ce que Baudelaire voulait faire de Poe, qui était un écrivain anglais méconnu, un grand écrivain français<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Ce lien d'intimité entre les langues a été le sujet du colloque « Apprendre de l'intime. Entre littérature et langues », et présenté par Mireille Duchêne dans sa conférence intitulée : *Des langues anciennes à une langue à soi : apprendre de l'intime chez Virginia Woolf. L'intime et l'apprendre (les langues)*, Mar 2016, Dijon, France. In « Apprendre de l'intime. Entre littérature et langues : actes du colloque international L'intime et l'apprendre (les langues), tenu à l'Université de Bourgogne les 27-28 mars 2014 », Louvain-la-Neuve : EME éditions, DL 2016.

<sup>29</sup> *Passo doble, le grand entretien de l'actualité culturelle* par Tewfik Hakem. Entretien avec Barbara Cassin, philosophe et spécialiste de la traduction, commissaire de l'exposition au Mucem de Marseille « Après Babel, traduire » en décembre 2016. France Culture, 28/02/2017.

À travers l'excellente traduction de *Cosmos* réalisé par Allan Kosko ou celle de *Trans-atlantique* par Konstanty Jelenski et Geneviève Serreau, Gombrowicz assoit sa posture d'écrivain majeur à la fin des années soixante en France et reçoit pour *Cosmos*, le grand prix des éditeurs à Formentor.

Dans *Les problèmes théoriques de la traduction* Georges Mounin reprend cette théorie d'Humboldt selon laquelle les langues exprimeraient des visions du monde irréductibles les unes aux autres. Ses recherches vont ainsi se baser sur les études attentives de la communication interhumaine, la recherche des invariants ou universaux qui rendent la traduction possible. Dans l'introduction à l'ouvrage de Mounin, Dominique Aury effectue un petit exercice, qui d'emblée, démontre les enjeux de la traduction. Ainsi, en anglais par exemple « la pensée ne court pas sur les mêmes rails ». Pour la phrase « Il traverse la rivière à la nage », cela donne en anglais « He swam across the river ». L'anglais commence ici par le mouvement du corps (he swam), notion concrète que le verbe exprime, le lieu de ce mouvement étant confié à une simple préposition (across). Le français relègue le mouvement du corps à un complément circonstanciel (à la nage), et pour lui, le mouvement est un déplacement abstrait (il traverse). Le point fixe des deux langues se trouve dans ce cas dans l'objet. Ici le mot reste indécis puisque en anglais « river » peut désigner aussi bien la rivière que le fleuve. En polonais cela donne « Przepływa on przez rzekę wpław ». Ici l'action de nager est déjà exprimée comme pour l'anglais par le verbe *przepływać* qui veut dire traverser en nageant et la locution prépositionnelle formant un lexème *wpław* (w+*pław* qui vient de *płynąć*) nager directement dans l'eau et non pas dans une barque ou un bateau. En polonais ce type de formation, même si un peu archaïque, est très fréquent : *wprzód*, *wstecz*, *wtem*, *wtenczas*. Un autre élément caractéristique pour le polonais – l'utilisation du préfixe *prze-* pour former de nouvelles significations et que nous explorerons lors de l'analyse des textes de Gombrowicz qui en dégorgent.

Mounin établit un lien entre la linguistique et la traduction. La traduction comme contact des langues. Il pose la question : l'étude scientifique de l'opération traduisante doit-elle être une branche de la linguistique ? Fédorov<sup>30</sup>, par exemple, isole l'opération traduisante afin d'en constituer l'étude scientifique. Vinay et Darbelnet<sup>31</sup> suivent Fédorov et considèrent que « la traduction est une discipline exacte, possédant ses techniques et ses problèmes particuliers ». Edmond Cary, quant à lui estime que « la traduction littéraire n'est pas une

---

<sup>30</sup> Fédorov Andreï, *Vvedenje v teoriju perevode* (Introduction à la théorie de la traduction), Moscou, Institut des Littératures en Langues Etrangères, 1953.

<sup>31</sup> Vinay Jean-Paul et Darbelnet Jean « Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction. Paris, Didier, 1958.

opération linguistique, c'est une opération littéraire »<sup>32</sup>. De même on peut dire que la traduction poétique est une opération poétique et une traduction théâtrale est le produit non pas linguistique, mais dramaturgique : « on aura beau traduire la langue on n'aura pas traduit la pièce ». Ainsi, la traduction des pièces de théâtre, des dialogues de cinéma comporte selon Mounin des aspects extra-linguistiques. Cette théorie a été reprise par Umberto Eco, dans *Dire presque la même chose*, qui va également avoir une réflexion sur la notion de négociation en traduction<sup>33</sup>. Sur l'exemple des doubles traductions des pièces de Gombrowicz *Le Mariage* et *Yvonne, princesse de Bourgogne*, nous tenterons de saisir l'intérêt des retraductions dans le cadre des mises en scène.

Mais toute opération de traduction comme l'a remarqué Fédorov, comporte à la base, une série d'analyses et d'opérations qui relèvent scientifiquement de la linguistique. Selon lui, la traduction reste un art mais un art ancré dans la science.

Le fait est que bon nombre d'obstacles linguistiques se dressent lors de l'opération de traduire. Mounin présente l'activité traduisante à la lumière des théories sur la signification en linguistique. Il rappelle que Vinay et Darbelnet ont souligné que « le traducteur part du sens et effectue toutes ces opérations de transfert à l'intérieur du domaine sémantique ». Il rappelle également la critique de Saussure qui ébranle profondément la vieille sécurité des personnes pour qui la langue est une nomenclature, un répertoire ou un inventaire<sup>34</sup>. Bloomfield quant à lui constate :

Afin de donner une définition scientifiquement exacte de toute la signification de chaque énoncé d'une langue, il nous faudrait avoir une connaissance scientifique exacte de toute chose dans le monde du locuteur<sup>35</sup>.

Dans sa recherche Mounin approche l'activité traduisante à la lumière des théories néo-humboldtiennes sur les langues vues comme « visions du monde ». Ernst Cassier constate :

Le monde n'est pas seulement compris et pensé par l'homme au moyen du langage ; sa vision du monde et la façon de vivre dans cette vision sont déjà déterminés par le langage<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup> Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Editions Gallimard, 1963, p.13

<sup>33</sup> Dans *Dire presque la même chose*, Umberto Eco écrit ceci : « Je vais recourir très souvent à l'idée de négociation pour expliquer les processus de traduction, car c'est sous l'enseigne de ce concept que je placerai la notion, jusqu'alors insaisissable, de signification. On négocie la signification que la traduction doit exprimer parce qu'on négocie toujours, au quotidien, la signification que nous attribuons aux expressions que nous utilisons. », Grasset, Paris, 2006, p.103

<sup>34</sup> Dans son *Cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure refuse de concevoir la langue comme une « nomenclature, c'est-à-dire une liste de termes correspondant à autant de choses » (p.97). Il est le pionnier du geste d'exclusion : celui de « la chose », ainsi « Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. » (CLG, p.98)

<sup>35</sup> *Les problèmes théoriques de la traduction*, op.cit.p.28

<sup>36</sup> Ernst Cassier, *Pathologie de la conscience symbolique*, dans : Journal de Psychologie, 1929, p.29

Pour Hjelmsev, qui illustre la généralisation de Trier :

Ce n'est pas par la description physique des choses signifiées que l'on arriverait à caractériser utilement l'usage sémantique adopté dans une communauté, les appréciations collectives, l'opinion sociale. La description de la substance [du contenu] doit donc consister avant tout en un rapprochement de la langue aux autres institutions sociales et constituer le point de contact entre la linguistique et les autres branches de l'anthropologie sociale<sup>37</sup>.

Aussi, une même chose physique peut avoir des descriptions sémantiques bien différentes selon la civilisation envisagée. Non seulement « cheval », « chien », « montagne », « sapin », etc seront définis différemment dans une société qui les connaît (et les reconnaît) comme indigènes et dans telle autre pour laquelle ils restent des phénomènes étrangers – ce qui n'empêche pas que la langue dispose d'un nom pour les désigner, comme par exemple le mot polonais pour éléphant « słoń ».

L'éléphant est quelque chose de très différent pour un Hindou ou pour un Africain ou encore pour un Européen. De même pour un *chien* qui recevra une description sémantique tout à fait différente chez les Inuits, où il est un animal de trait que chez les Perses, où il est sacré, ou encore chez les Hindous où il est considéré comme un paria. Je mentionnerai à cette occasion la richesse du bestiaire gombrowiczien. Pour Włodzimierz Bolecki, ce cumul d'espèces animalières dans l'œuvre de Gombrowicz fait partie de la poétique du texte, même s'il est évident que *kobyła* ou *ogier* de *Trans-Atlantique* n'ont pas la même connotation pour un Polonais que pour un Argentin :

Lorsqu'on lit plus attentivement les œuvres de Gombrowicz, on est frappé par la quantité importante de noms d'animaux dont l'écrivain se sert. Il y en a, en comptant les noms communs et les noms d'espèces, environ cent quarante occurrences (dans un calcul assez approximatif). Ils apparaissent dans le domaine stylistique, dans le commentaire du narrateur, dans les constructions de l'intrigue, dans les tournures toutes faites, dans les proverbes, dans les locutions figées, et enfin, dans le discours philosophique du *Journal*. Pour un écrivain qui a souvent manifesté son désintéressement à l'égard de la nature, une telle accumulation de noms d'animaux, dans le rôle d'un élément de la poétique du texte, doit non seulement impressionner par ce qu'elle révèle du grand savoir de l'auteur, mais avant tout : susciter les interrogations<sup>38</sup>.

Pour Whorf, qui s'est appuyé sur l'étude de la langue hopi (du groupe aztèque, en Arizona), la langue révèle des visions du monde spécifiques du groupe culturel. Chaque langue découpe ainsi la réalité à sa façon.

---

<sup>37</sup> *Les problèmes théoriques de la traduction*, op.cit.p.45

<sup>38</sup> Włodzimierz Bolecki, *Le bestiaire de Gombrowicz* in Małgorzata Smorağ-Goldberg (dir.) *Gombrowicz gueule de classique*, Institut d'études slaves, Paris, p.189

Chaque langue est un vaste système de structures, différent de celui des autres [langues], dans lequel sont ordonnées culturellement les formes et les catégories par lesquels l'individu non seulement communique, mais aussi analyse la nature, aperçoit ou néglige tel ou tel type de phénomènes ou de relations, dans lesquels il coule sa façon de raisonner, et par lesquels il construit l'édifice de sa connaissance du monde.<sup>39</sup>

Mounin fait également le point sur les considérations linguistiques d'André Martinet sur la structure linguistique que l'individu reçoit de son entourage et qui est responsable de la façon dont s'organise la conception du monde :

Nous mesurons jusqu'à quel point c'est la langue que nous parlons qui détermine la vision que chacun de nous a du monde.<sup>40</sup>

Les langues ne reflètent pas la même expérience du même monde objectif unique pour tous les humains. Nous gardons sensiblement le même langage même si notre expérience du monde, c'est-à-dire le stock de significations connues ou acquises s'accroît et change au cours des années. Les Allemands et les Polonais ont ainsi gardé *Walfisch* ou *Wieloryb* pour baleine.

A chaque langue correspond une organisation particulière des données de l'expérience. Une langue est un instrument de communication selon lequel l'expérience humaine s'analyse différemment dans chaque communauté.<sup>41</sup>

L'activité traduisante est donc fortement liée à la multiplicité des civilisations. Cependant l'existence des obstacles à la traduction, qui proviennent de la différence des « mondes » réels exprimés par des langues différentes n'a pas été démontré spécifiquement. Au contraire, comme nous le verrons plus loin, cette différence n'entrave en rien l'activité traduisante, pourvu que le rythme soit respecté. Les analyses du rythme et de la poétique de traduire de Henri Meschonnic contrecarrent les théories de Mounin qui donne quelques exemples de la traduction d'un monde ethnographique, c'est-à-dire la difficulté de traduire certains phénomènes qui n'existent pas dans certaines cultures : divorce<sup>42</sup>, semer à la volée etc. Malgré la proximité géographique, nous retrouverons de la même manière les spécificités

---

<sup>39</sup> *Les problèmes théoriques de la traduction*, op.cit.p.47

<sup>40</sup> *Ibidem*, p.50

<sup>41</sup> André Martinet, *Eléments de linguistique générale*, Arman Colin, Paris, 1980, p.13

<sup>42</sup> Dans un entretien réalisé pour le journal de CNRS, Barbara Cassin, initiatrice du projet des Maisons de la Sagesse explique : « Quand nous demandons à une Tamoule qui débarque si elle est mariée, séparée, divorcée ou pacsée, que comprend-elle et que faisons-nous exactement ? » in *Les Maisons de la sagesse : philosophie, traduction et microcrédit*, Entretien avec Barbara Cassin réalisé par Louise Lis, in « Le journal » CNRS du 1<sup>er</sup> mars 2018.



polonaises qui n'existent pas dans d'autres mondes. Aussi le terme *kulig* décrivant une promenade en traîneau à cheval en hiver, souvent accompagné de torches et de musique et qui est une tradition polonaise n'aura pas la même signification en français. C'est toute une culture et une tradition d'une certaine nation qui se jouent. Loin d'une dimension purement festive, ce cortège évoque les fastes des fêtes de gros magnats et de la noblesse du XVIIe siècle, mais aussi la résistance contre l'occupant lors de la période des partages au XIXe ou XXe siècle quand il est organisé pour déjouer les occupants et rassembler la noblesse divisée par des querelles. Gombrowicz en parle dans *Trans-Atlantique*, son roman retour à la littérature. La tradition de *kulig* est très présente dans le paysage littéraire polonais (*Żeromski Popioły*, Prus *Placówka*, Dygasiński *Pióro*, Sokołowski *Dzieje Polski*, Boy-Żeleński, Konwicki *Władza*). *Kulig* s'accompagne de *Mazur* et de *Krakowiak*, deux danses traditionnelles polonaises. En réalité tout le champ sémantique de *kulig* évoque le baroque sarmate du XVIIe siècle (Janusz Chojewski, *Kulig czyli polskie zapusty, zbiór materiałów o karnawałowej zabawie szlachty polskiej, zawartych w piśmiennictwie polskim, źródłach muzycznych i ikonograficznych*).

Pour Mounin la vieille notion de linguistique de champ sémantique perçue comme un répertoire, un sac à mot, selon lui a bel et bien été ébranlée. La traduction a d'avantage à avoir avec l'approfondissement des notions de sens, de vision du monde et de civilisation. C'est cette idée qui s'exprime par une image commune appelée champ sémantique : *sprachliche Feld*, *area of meaning*, le champ notionnel ou les champs lexicologiques. Selon le linguiste allemand Josh Trier, il s'agit d'un ensemble de mots, non-apparentés étymologiquement pour la plupart (ni reliés non plus entre eux par des associations psychologiques individuelles, arbitraires, contingentes) qui, placés côte à côte comme les pierres irrégulières d'une mosaïque, recouvrent exactement tout un domaine bien délimité de significations constitué soit traditionnellement, soit scientifiquement, par l'expérience humaine (Wordecke-mosaïque des mots). Trier donne l'exemple de la langue des gauchos argentins qui compte 200 expressions pour désigner le pelage des chevaux, alors que le français ne dispose que de 12 termes (attention, le vocabulaire français a évolué et aujourd'hui a enrichi son contenu dans ce domaine). Aussi, chaque langue découpe et connaît différemment l'expérience que les hommes ont du monde. Les couleurs chez les Grecs ou chez les Chinois, champ sémantique du mot « neige »<sup>43</sup> chez les Inuits qui disposent de nombreux mots différents pour la désigner tandis qu'en aztèque la racine reste toujours la même.

---

<sup>43</sup> Ce qui nous intéresse par rapport au mot « neige » c'est le champ sémantique du « blanc » qui s'y rattache. Cette problématique a été le sujet du colloque *La symbolique du blanc et de ses avatars en Europe (XIXe - XXIe siècles) : conséquences historiques, représentations artistiques*, les 16 et 17 février à la Sorbonne Université. Nous reprendrons ce thème dans le cadre de notre recherche sur le texte : la page blanche, les silences...

Que pouvons-nous dire du champ sémantique chez Gombrowicz : il est très caractéristique. Dès son premier roman *Ferdydurke* et bien avant *Trans-Atlantique* il utilise des expressions archaïques ou baroques évoquant déjà la Pologne *sarmate* si présente dans ses œuvres ultérieures : *azaliż, gwoliż, warcholić, fidrygalki, hutnie*, les interjections comme *hajda ! hajda !* empruntées à Sienkiewicz.<sup>44</sup>

Cependant, la discussion la plus perçante des « visions du monde » et des « civilisations » différentes repose sur une notion en linguistique apparue dans la seconde moitié du XXe siècle ; celle des universaux de langage et des universaux anthropologiques et culturels (entièrement distincte de la première) qui sous-tendent les significations dans les langues. Mounin donne à cette notion une importance particulière dans le cadre de la théorie de la traduction :

Les universaux sont les traits qui se retrouvent dans toutes les langues – ou dans toutes les cultures exprimées par ces langues. La recherche de tels traits se trouve d’avoir été tardive pour au moins deux raisons évidentes. D’abord la linguistique comme science s’est constituée par une analyse qui tendait naturellement à mettre en relief tout ce qui différenciait chaque langue. Ensuite, la recherche philosophique sur les universaux s’était appuyée sur une métaphysique a priori de l’identité de l’esprit, de l’unicité de la pensée, de l’universalité de la logique, qui s’est trouvée discréditée dans tous les domaines à la fin du XIXe siècle<sup>45</sup>.

Ces préoccupations étaient marginales pour la linguistique descriptive qui se contentait de constater leur existence. Elles deviennent centrales dans le cadre d’une théorie de la traduction, dont la préoccupation majeure est de comprendre pourquoi et comment, malgré l’hétérogénéité des systèmes linguistiques, les hommes communiquent de langue à langue. Ainsi Mounin regroupe ces universaux en cosmogoniques ; parce que nous habitons tous la même planète et, comme l’a constaté Martinet, nous devons nous « attendre à découvrir un certain parallélisme » dans les idiomes. A cette catégorie se rattachent les universaux écologiques : « le froid et le chaud, la pluie et le vent, la terre et le ciel, le règne animal et le règne végétal, les divisions planétaires du temps, jour et nuit, parties du jour, mois d’origine lunaire, année luni-solaire, cycles de la végétation.<sup>46</sup> ». Dans ce cas quel que soit le découpage du champ sémantique, la signification référentielle de base est la même, les cadres de

---

<sup>44</sup> Henryk Sienkiewicz, écrivain polonais, lauréat du prix Nobel de littérature en 1905. Sa renommée est de son vivant internationale surtout pour son roman *Quo Vadis*. Auteur des grands romans nationaux, qui lui valent l’admiration sans bornes de ses compatriotes. Gombrowicz lui consacre plusieurs pages de son Journal : « Sienkiewicz. Ce romancier, c’est la rêverie où l’on se laisse aller juste avant de s’endormir... La rêverie ou bien le rêve. Une fiction, alors ? Un mensonge ? Une auto-imposture ? Une dissolution libertine de l’esprit ? », *Journal* 1953-1958, p.330

<sup>45</sup> *Les problèmes théoriques de la traduction*, op.cit., p.196

<sup>46</sup> *Ibidem*, 197

référence au monde extérieur sont les mêmes. Il y a ensuite les universaux biologiques au sujet desquels Martinet a observé : « Comme tous les hommes habitent la même planète *et ont en commun d'être hommes avec ce que cela comporte d'analogies physiologiques et psychologiques*, on peut s'attendre à découvrir un certain parallélisme dans l'évolution de tous les idiomes<sup>47</sup> ». Ethel et Burt Aginsky disaient à ce sujet « l'unicité fondamentale de l'espèce [humaine] et les conditions de vie sur notre planète » expliqueraient l'existence de ces universaux qu'ils ont divisé en sept champs linguistiques : nourriture, boisson, respiration, sommeil, excréments, température et sexe, plus les universaux anatomiques<sup>48</sup>. Les mêmes linguistes se poseront la question sur les universaux physiologiques et psychologiques. A propos de ces derniers les Aginsky disent seulement « qu'il doit en exister dans la pensée et dans le rêve » ; universaux dont l'existence est admise chez Martinet de manière explicite<sup>49</sup>, Serrus quant à lui avance : « S'il y a quelques attitudes très générales communes à toutes les langues du monde, elles tiennent au type mental de l'espèce humaine et il faut en demander l'explication à la psychologie<sup>50</sup> ».

Enfin Mounin, lui-aussi, tente de répondre à la question de savoir s'il y a des traits communs à toutes les langues du monde : c'est-à-dire des universaux linguistiques ? Là encore les linguistes mentionnés auparavant sont assez d'accord : les Aginsky, Hielmsev dans son rapport introductif à la question I du Congrès International des Linguistes : *Existe-t-il des catégories qui soient communes à l'universalité des langues du monde ?* Ainsi mimiques, signes, gestes, systèmes de communications feraient partie de ces universaux élémentaires. Ils sont importants dans les processus d'apprentissage divers ou de communication de langue en langue. Au-delà de ces caractères communs, Mounin pose la question s'il existe de vrais universaux linguistiques, en morphologie, en syntaxe, en sémantique. La réponse est ambivalente : les catégories grammaticales ne sont pas universelles, elles ne recouvrent ni n'expriment les catégories logiques ; mais curieusement Charles Serrus (*Le parallélisme logico grammatical*) soutient qu'il y a deux catégories d'universaux de ce type : le nom (« si le nom existe partout, dit Serrus, c'est parce que la dénomination est le fondement du vocabulaire et de la signification des idées »<sup>51</sup>) et le verbe. Cette théorie n'est pas tout à fait

<sup>47</sup> Ibidem, p.104

<sup>48</sup> Ibidem, p.198

<sup>49</sup> Dans son article *Les implosions fidèles. Quelques petites suggestions pour faire fructifier l'enseignement d'André Martinet*, Claude Hagège de Collège de France écrit : « Martinet nourrissait une méfiance évidente à l'égard de la recherche d'universaux. Cette méfiance apparaît clairement au principe même de tout son enseignement, puisque dès l'édition de 1960 des *Éléments de linguistique générale*, après avoir donné la célèbre définition, familière à tous ses élèves, de ce qu'est une langue, Martinet ajoute expressément : " Hors cette base commune, rien n'est proprement linguistique qui ne puisse différer d'une langue à l'autre " ce qui est sa façon d'interpréter l'arbitraire saussurien. Ainsi, il ne saurait y avoir, pour Martinet, d'autre universal que définitionnel, la double articulation seule étant une propriété de toute langue quelle qu'elle soit. », <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2001-1-page-99.htm>

<sup>50</sup> *Les problèmes théoriques de la traduction*, op.cit.,p. 203

<sup>51</sup> Ibidem, 207

exacte, car il y aurait des langues sans verbe. Ainsi Beneviste élargit le spectre du groupe verbo-nominal et constate « quel que soit le type de langue, on constate partout une certaine organisation linguistique de la notion du temps. Il importe peu que cette notion se marque dans la flexion d'un verbe ou par des mots d'autres classes (particules, adverbes ; variations lexicales, etc...), c'est affaire de structure formelle. D'une manière ou d'une autre une langue distingue toujours des « temps »<sup>52</sup> ». Selon Mounin, le langage véhicule aussi d'autres universaux que les universaux linguistiques. Ils sont liés à la vie de l'homme en société ; il s'agit là de ce que l'anthropologie américaine nomme les universaux de culture : « on a montré, disent les Aginsky, que certains aspects des cultures, incluant le langage, la technologie, la religion, le pouvoir, se rencontrent dans toutes les cultures<sup>53</sup> ».

En soulignant la dialectique des relations entre langue et monde, langue et langue, monde et langue, Mounin insiste sur ce que cela implique – à savoir penser les langues comme processus de connaissance du monde et d'autrui.

Mounin examine les relations entre lexique, connotation et traduction. Il s'appuie sur l'explication moderne de Stuart Mill de la dénotation et de la connotation (philosophie et logique). La dénotation d'un terme c'est ce qui correspond à son extension ou l'ensemble de ses sèmes génériques (CNRTL) ; définition objective de ce terme valable pour tous. La connotation représente l'ensemble des caractères par lesquels un terme renvoie à un ensemble d'êtres qu'il fait connaître par certaines propriétés dont on se sert pour le définir à un moment donné. Selon Maritain « la notion de connotation, telle qu'elle se présente chez les logiciens anglais, suppose en définitive qu'un concept se réduit à ce que nous pensons actuellement et explicitement des quelques notes ou caractères dont nous nous servons pour le définir<sup>54</sup> ». Le CNRTL en donne la définition suivante :

LINGUISTIQUE : Signification affective d'un terme qui n'est pas commune à tous les communicants et s'ajoute aux éléments permanents du sens d'un mot. Tout ce qu'évoque un mot, une expression, indépendamment de sa signification.<sup>55</sup>

Or, selon Mounin, il y a plusieurs types de compréhension : totale, décisive, implicite, subjective, alors que Mill a tendance à nommer connotation d'un terme sa compréhension subjective la plus étendue, qui fait connaître les êtres par certains caractères, certaines

---

<sup>52</sup> Ibidem, 212

<sup>53</sup> Ibidem, 214

<sup>54</sup> Maritain, *Petite logique*, Paris, éd.P.Tequi, 1966, p.36

<sup>55</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/connotation>

propriétés en quelque sorte supplémentaires par rapport à la compréhension décisive. Le terme de connotation est également employé (Goblot) comme synonyme de compréhension ou par Bloomfield comme ensemble de valeurs subjectives attachées à un terme et variables selon les locuteurs. Il énumère toutes les variétés des valeurs comme : connotation vulgaire, familière, académique, provinciale, rustique, archaïque, technique, savante, étrangère, ironique, argotique, enfantine. Toutes ajoutent à la définition objective un terme des valeurs à qui s'attache la coloration de certains sentiments (père, papa, paternel, vieux)<sup>56</sup>.

Mounin souligne l'existence des « significations lourdement connotatives ». Pour échapper à ce phénomène Muller mentionne l'emprunt fréquent des termes étrangers parce que « dépourvus des anciennes connotations ». Ainsi, parlant de ses aventures intimes Gombrowicz utilise fréquemment les termes espagnols *puta* ou *chico* dans *Kronos*. Il existe des connotations qui sont l'expression de l'attitude affective du locuteur envers les signifiés de l'énoncé : les diminutifs, les péjoratifs, les argumentatifs (*uczniowie, młodzież męska, szczeniaki, łobuzy, lizusy*). Gombrowicz par exemple, nous le verrons, utilise fréquemment les diminutifs (*główka, karteczka, rączka, uszko, maleństwo, pupcia*). Selon Mounin ces connotations donnent aux auditeurs les informations sur le locuteur, sans partager pour autant l'attitude affective de celui-ci. D'autres connotations expriment, quant à elles, l'attitude affective du locuteur. Quand elles sont vulgaires, argotiques, pédantes, archaïques, provinciales, enfantines, elles forment des jugements de valeurs de l'auditeur sur l'énoncé du locuteur, indépendamment de celui-ci qui ne les perçoit pas.

Pour finir son étude Mounin expose les paradoxes d'intraduisibilité, qu'il définit en trois points :

L'expérience personnelle est incommunicable dans son unicité.

En théorie, les unités de base – phonèmes, monèmes, traits de syntaxe – de deux langues ne sont pas toujours commensurables.

Par référence aux situations partagées par le locuteur et l'auditeur ou par l'auteur et le traducteur, la communication reste possible.<sup>57</sup>

Nous verrons comment ce travail publié en 1963 a-t-il influencé les recherches plus

---

<sup>56</sup> C'est en 1933 que Bloomfield introduisit le terme de *connotation* parmi les concepts de la linguistique, scientifique. L'idée même que véhicule ce mot (emprunté à la logique et à la philosophie, non sans modification de sens) était en fait perçue depuis longtemps. Il s'agit de tous les effets de sens indirects, seconds, périphériques, implicites, additionnels, subjectifs, flous, aléatoires, non distinctifs, que peuvent engendrer les éléments du discours. Martinet, quant à lui, dit à ce sujet : « Tout ce que ce terme peut évoquer, suggérer, exciter, impliquer de façon nette ou vague chez chacun des usagers... » (Connotations, poésie et culture », dans To Honor Roman Jakobson, t.II, p.1288).

<sup>57</sup> *Les problèmes théoriques de la traduction*, op.cit. p.278

récentes qui abandonnent la théorie des universaux en traduction au profit de la problématique autour du rythme.

## 2. Langue au contact de l'étranger

En 1828 Schleiermacher dit :

Nous sentons, que notre langue ne peut vraiment développer sa pleine force que par les contacts les plus multiples avec l'étranger.<sup>58</sup>

Par cette thèse Antoine Berman commence son étude sur la traduction. Dans *l'Épreuve de l'étranger*, il tente de répondre à la question : qu'est-ce l'histoire de la traduction ? Pour Berman, c'est le rapport à la langue maternelle, aux langues étrangères, à la littérature, à l'expression. Faire l'histoire de la traduction « c'est redécouvrir patiemment ce réseau culturel infiniment complexe et déroutant dans lequel à chaque époque, ou dans des espaces différents, elle se trouve prise. » Il rappelle le fameux *traduttore traditore* – traducteur traître, qui prouve que la condition des traducteurs se résumait autrefois à une condition ancillaire. Or, traduire « c'est servir deux maîtres » (Franz Rosenzweig) : premièrement servir l'œuvre, l'auteur, la langue étrangère et deuxièmement servir le public et la langue propre. Choisir le maître numéro un, c'est imposer leur pure étrangeté à son propre espace culturel au risque d'apparaître comme un étranger, un traître aux yeux des siens. C'est dans ce sens que l'esprit de traduire se développe à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle.

La traduction sera considérée en quelque sorte comme un métissage, « féconder le propre par la méditation de l'étranger ». L'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement.<sup>59</sup>

Berman définit donc la mauvaise traduction comme celle qui généralement sous couvert de transmissibilité opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère. En est l'exemple la traduction ethnocentrique qui tend à détruire le système de l'original. Dans *Poétique du traduire* Meschonnic reproche aux traductions courantes de la Bible, de traduire l'énoncé, non l'énonciation ; la langue non le discours, le sens coupé du

---

<sup>58</sup> Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger, Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard (coll. "Les essais" CCXXVI), 1984, dernière de couverture.

<sup>59</sup> « Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage. Herder l'a bien senti, en comparant une langue qui n'a pas encore été traduite à une jeune fille vierge. Peu importe qu'au niveau de la réalité une culture et une langue vierges soient aussi fictives qu'une race pure. Il s'agit ici de souhaits inconscients. Toute culture voudrait être suffisante en elle-même pour, à partir de cette suffisance imaginaire, à la fois rayonner sur les autres et s'approprier leur patrimoine. », Berman, op.cit., p.16

rythme, au lieu de prendre son effet global où tout fait sens, rythme et prosodie autant que lexicale et syntaxe. Goethe considérait par exemple que l'œuvre traduite est parfois « régénérée » sur le plan culturel et social et d'interprétation. Elle éveillerait des possibilités de lecture latente. Il distingue d'ailleurs trois types de traduction : celle qui informe, celle qui réécrit, et celle qui recrée la spécificité de l'original. Enfin sur l'exemple de la retraduction de la Bible par Luther, Berman souligne l'importance de la retraduction qui ouvre au lecteur l'accès à des œuvres dont la puissance d'interpellation avait fini par être menacée à la fois par leur « gloire » et par des traductions appartenant à une phase de la conscience occidentale qui ne correspondait plus à la nôtre.

Maurice Nadeau disait à propos de l'excellente traduction de *Trans-Atlantique* : « la langue française s'est vu enrichir par cette traduction ». Je proposerai de regarder de plus près les modalités de cette traduction en tandem Konstanty Jeleński et Geneviève Serreau qui ont su rendre merveilleusement l'esprit de cette œuvre au lecteur français.

### 3. La recherche du rythme

Kundera constate

RYTHME. J'ai horreur d'entendre le battement de mon cœur qui me rappelle sans cesse que le temps de ma vie est compté. C'est pourquoi j'ai toujours vu dans les barres de mesure qui jalonnent les partitions quelque chose de macabre. Mais les plus grands maîtres du rythme ont su faire taire cette régularité monotone et prévisible. Les grands polyphonistes : la pensée contrapuntique, horizontale, affaiblit l'importance de la mesure. Beethoven : dans sa dernière période, on distingue à peine les mesures, tellement, surtout dans les mouvements lents, le rythme est compliqué. Mon admiration pour Olivier Messiaen : grâce à sa technique de petites valeurs rythmiques ajoutées ou retirées, il invente une structure temporelle imprévisible et incalculable. Idée reçue : le génie de rythme se manifeste par la régularité bruyamment soulignée. Erreur. L'assommant primitivisme rythmique du rock : le battement du cœur est amplifié pour que l'homme n'oublie pas une seconde sa marche vers la mort.<sup>60</sup>

Dans sa *Critique du rythme, anthropologie historique du langage* parue en 1982 et suivie du *Poétique de traduire* en 1999 Henri Meschonnic se penche sur le sens du rythme. « Ce ne sont pas les mots qu'il faut traduire, mais le rythme du discours ». Aussi, la théorie du rythme est solidaire de la théorie et de l'histoire des pratiques littéraires. En France, c'est Baudelaire, avant tout théoricien, qui a eu l'idée de la valeur des fréquences dans le vocabulaire. Il a été pratiquement le seul en son temps à parler d'une prosodie française et à

---

<sup>60</sup> Milan Kundera, *L'Art du Roman*, in Œuvre II, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1990, p.734

mettre en avant l'importance de la lettre « r » par exemple. Or, déjà, Socrate déclara à propos du « r » qui est l'initiale du *rhythmos*, que cette lettre qui imite la mobilité, rend les mots expressifs car :

C'est sur cette lettre que la langue s'arrête le moins et qu'elle vibre le plus.<sup>61</sup>

Il serait opportun de rappeler à cette occasion le contexte de traduction du *Mariage* de Gombrowicz en Argentine. Lors des travaux de traduction l'auteur attache beaucoup d'attention au rythme de la phrase « jusqu'à danser sur certaines scènes<sup>62</sup> ».

Russovich, son ami intime et traducteur donne l'exemple de ce couplet :

Jak miło jest w dyskrecjonalnej formie  
Wieść lekki, towarzyski flirt u króla na five o'clock  
Ach mężczyzn tors i kobiet gors upaja i odurza

¡Que agradable en el five o'clock del rey  
Llevar un flirt liviano en forma discrecional !  
Embriaga y fascina de las mujeres el dorso  
¡Y de los hombres el torso !

Quel agrément d'essayer doucement  
Un flirt au five o'clock du Roi.  
Oh ! Quel enivrement, le torse des messieurs, la  
gorge des dames...<sup>63</sup>

Les trois structures des strophes ne sont pas les mêmes en fonction de la langue. En polonais l'accent et la tonalité sont mis sur les verbes à la fin du troisième vers. En espagnol la mélodie provient de « el dorso » et « el torso ». Gombrowicz indiquait « il est donc bien important que soit bien rendu l' « élément musical » de cette œuvre. Tout devait être arrangé comme le texte d'une partition symphonique.»<sup>64</sup>

L'original en polonais de la séquence « Ach mężczyzn tors i kobiet gors upaja i odurza » prend le tempo d'un tango. La musique du tango argentin s'articule autour de plusieurs rythmes, de plus simple au plus complexe, empruntant autant aux polyrythmies d'origine

---

<sup>61</sup> Mounier-Kuhn, Pierre-Louis-Edmond, *Les Rythmes*, conférences présentées aux colloques sur les rythmes à Lyon en décembre 1967, Simep éditions, Lyon, 1968, p.5

<sup>62</sup> Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Argentine*, op.cit.p.143

<sup>63</sup> *Le mariage*, op.cit., p.190

<sup>64</sup> Witold Gombrowicz, *Le théâtre*, édition Gallimard, Paris, 2001, p.128



Africaine, qu'à des rythmes Européens tels que Vals, Polka et Mazurka, en passant par des rythmes métissés d'appartenance Cubaine, tel que Habanera. Nous retrouverons cette rythmique dans la version française par l'assonance « en » dans agrément/douceur/enivrement et à la fois tonique accentuée par les allitérations en « r » agrément/flirt/enivrement/torse/gorge. Russovich évoque le travail souvent à haute voix : « on criait les mots pour vérifier l'effet produit. »<sup>65</sup>

Le poète grec, Ritsos Yannis a dit « la critique épuise parfois le poème de façon irrémédiable. »<sup>66</sup> Selon Meschonnic le poème n'a rien à craindre, car la critique s'épuise elle-même ou le lecteur, mais jamais le poème. Le danger du poème est la théorie du signe, son dualisme qui ne reconnaît que des formes dans le poème, ou plaque directement des goûts ou des valeurs. Ce qui détourne du poème, c'est le signe et son enseignement. La théorie reste donc précieuse pour le poème, contre cette pseudo-critique. Le critique du rythme ne consiste pas à commenter un vers ou un poème, dont elle épuiserait l'effet ou la valeur, dont elle dirait le sens, si lui-même ne l'a pas dit. Il ne s'agit pas de trouver une concordance, ni même une correspondance le mieux serait une « irrespondance ».

Pour Meschonick la traduction est soit une écriture, transformatrice, soit elle est littérature – du déjà transformé, qui a un rôle d'informateur : faire connaître une « littérature ». C'est pourquoi la traduction importe à la poésie et à la théorie : elle fait une poétique expérimentale.

Le rapport interne entre le rythme et le sens tend vers une mise à découvert des stratégies et des enjeux. Le rythme est une structure, un niveau. Le rythme est organisation du sens dans le discours. Dans un discours il peut y avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens. Ainsi, la « suprasegmentation » de l'intonation, jadis exclue du sens par des linguistes peut avoir tout le sens plus que les mots. Le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours. Une théorie du rythme dans le discours est donc une théorie du sujet dans le langage. Konstanty Jelenski dit à propos de la traduction de *Trans-Atlantique* :

En outre, ça et là, de vrais mouvements poétiques, peu nombreux d'ailleurs – pudiques, dirait-on – et dont il fallait respecter l'éclosion rythmique, le chant sensible dans un texte qui se permet rarement de l'être.<sup>67</sup>

Meschonnic souligne le fait que le rythme était là avant le sens. Ainsi l'anthropologue

---

<sup>65</sup> Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Argentine*, p.143

<sup>66</sup> Meschonnic Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Paris, Editions Verdier, 1982, p.56

<sup>67</sup> WG, *Trans-Atlantique*, Folio, Paris, p.21

français André Leroy Gourhan effectue une étude sur la mémoire et les rythmes. Il considère que « Les marques rythmiques sont antérieures aux figures explicites. » Les rythmes sont la part la plus archaïque dans le langage. Ils sont dans le discours un mode linguistique pré-individuel, inconscient comme tout le fonctionnement du langage. Ils sont dans le discours un élément de l'histoire individuelle. Theodore Adorno considère que la force créatrice d'un auteur n'obéit pas toujours à sa volonté ; l'œuvre prend corps comme elle peut et se dresse souvent devant son auteur comme une création indépendante, voire étrangère. C'est ce que disait précisément Gombrowicz à propos de son écriture :

J'écris des choses, je parle d'une situation. De cette situation naît une autre et le roman s'écrit de cette manière. Jamais je n'ai aucune idée faite pour l'imposer, cela se fait soi-même.<sup>68</sup>

Le rythme est la matière privilégiée de l'aventure ; il ne se lit pas mais il s'entend dans ce qu'on lit et qu'on ne peut pas lire sans lui. Il donne naissance aux visions et aux métaphores et est « le laboratoire de sens nouveau.<sup>69</sup> »

Meschonnic nous propose de « définir de ne pas définir »<sup>70</sup> les définitions du rythme dans les dictionnaires et encyclopédie. Paul Valéry, théoricien du rythme dit :

J'ai lu ou j'ai forgé vingt définitions du rythme, dont je n'adopte aucune.

Le rythme est la loi supposée de l'action d'une fonction (organique), intermittente rapportée à la durée – et celle-ci étant regardée comme formée d'éléments finis successifs-ce qui résulte naturellement de la manière dont nous connaissons les actions de ce genre.

Le rythme est à la fois la continuité d'un système complexe et qui peut contenir des voyelles discontinues-cette discontinuité toujours fermée.

Je crois que le rythme est la loi d'une suite, mais d'une suite multiple

Ce n'est pas la répétition qui fait le rythme, mais c'est le rythme qui permet la répétition ou la crée.<sup>71</sup>

Platon, nous l'avons évoqué au début de ce chapitre a beaucoup travaillé sur le « rhuthmos » ; sa vision a été éclairée dans les travaux de Benveniste. Pour le philosophe grec, le rythme « c'est un mode de mouvement », c'est le caché, le mystère.

---

<sup>68</sup> France Culture, *Gombrowicz par Gombrowicz*, diffusion du 14 janvier 1970

<sup>69</sup> *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op.cit. p.173

<sup>70</sup> Ibidem, p.173

<sup>71</sup> Ibidem. p.173

Le mouvement plus au moins caché par lequel ce qui n'est pas encore est déjà, ou est entièrement dans ce qui est - s'appelle le rythme.

Il y a rythme toutes les fois qu'un ensemble d'impressions simultanées ou successives est saisi par nous de telle sorte que la loi d'ensemble, par laquelle nous saisissons l'ensemble, soit aussi bien loi de réception, de distribution, que la loi de production ou de reproduction.<sup>72</sup>

Dans son étude, Meschonnic distingue clairement la notion du mètre qui constitue dans la versification grecque et latine une unité rythmique comprenant un temps fort et un temps faible. En versification française il s'agit du nombre de syllabes d'un vers. La constatation de Meschonnic est la suivante : il faut laisser la mesure à ce qui se mesure. Le sens ne se mesure pas. Tout est sens dans le langage, et dans le discours le sens est générateur du rythme, autant que le rythme est générateur du sens. Le discours est rythme et le rythme est discours : non un discours parallèle, intérieur, caché sous les mots, mais le discours même. Ainsi, le rythme est l'ensemble synthétique de tous les éléments qui y contribuent, organisation de toutes les unités petites et grandes, depuis celles de la phrase jusqu'à celle du récit, avec toutes leurs figures. Enfin Meschonnic donne sa propre définition du rythme :

Je définis le rythme dans le langage comme organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistique et extralinguistique (oral) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est à dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les niveaux du langage : accentuelles, prosodique, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique (ensemble des données substituables dans un contexte donné) et une syntagmatique (relatif à la succession de mots dans un discours) qui neutralisent précisément la notion du niveau.[...]

Organisant la signifiante et la signification du discours le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours.<sup>73</sup>

Quant à Bachelard, il considère le rythme « comme notion temporelle fondamentale ». La vie est ondulation et le rythme est la seule manière de discipliner et de préserver les énergies les plus diverses. L'enfance est la source de nos rythmes, d'où la recherche d'archétypes.<sup>74</sup>

Pour André Spire « Pas de sens, pas de rythme, donc pas de poésie ». Le sens fuit les mots qui ne sont que des passagers du sens. Le sens est ce qui ne cesse de fuir comme la vie, comme le

---

<sup>72</sup> Cité d'après : Meschonnic, op.cit. p.173

<sup>73</sup> *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, p.2016-2017

<sup>74</sup> Joe Cambray considère les archétypes comme « des propriétés émergeant des interactions de l'ensemble corps-esprit, de l'environnement naturel et culturel et de certaines formes de récit » in « Cahiers jungiens de psychanalyse », <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2011-1.htm>

temps.

Aujourd'hui les poètes ne riment plus forcément. La suppression de la rime peut ne pas être la simple coupure avec une tradition, mais sa réinterprétation, son approfondissement, son extension prosodique, rythmique.

Paul Valéry quant à lui s'exalte devant la beauté de la voix humaine :

et il se mit à lire d'une voix basse, égale, sans moindre effet, presque à soi-même...J'aime cette absence d'artifices. La voix humaine me semble si belle intérieur...<sup>75</sup>

En parlant du rythme Meschonnic fait tout un travail sur les espaces du rythme. En passant de l'oral au visuel on voit qu'il n'y a pas d'hétérogénéité entre les deux, mais un passage et une continuité. C'est le rapport entre le rythme oral et typographique. Le rythme met la vision dans l'audition, continuant les catégories l'une dans l'autre dans son activité subjective. Tous les moyens sont bons s'ils ouvrent la possibilité de dire, au lieu de fermer. La page écrite, imprimée met en jeu, comme toute pratique du langage une théorie du langage et une historicité du discours, dont la pratique est l'accomplissement et la méconnaissance. C'est l'enjeu de la typographie. Le blanc typographique aussi, comme les blancs du théâtre mental de Mallarmé. Toute page est un spectacle. Une page est toujours un rythme, et un moment du rythme qu'est l'unité-livre. La page pleine manifeste la prédominance du dire, peu importe les syntaxes et les effets de sens. Quand le blanc vient, il note la limite transitoire du dit. Un blanc typographique signifierait-il le silence ? Un silence signifie par sa durée, les regards, les gestes, le contexte. La densité du blanc devient la figure d'une métaphysique du langage, contre le langage tenu pour l'obstacle. Toute pensée est émise avec un rythme qu'elle ne découvre qu'en s'avançant : son aventure.<sup>76</sup> Dans sa préface à *Trans-Atlantique*, Konstanty Jelenski donne des informations sur la typographie de Gombrowicz :

Curieusement, Gombrowicz ne s'intéressait pas beaucoup à la forme imprimée de ses ouvrages. *Trans-Atlantique* est difficile à lire en polonais : il y a très peu de blanc, les chapitres, simplement séparés par des astérisques, sont très courts, et le découpage adopté semble souvent arbitraire. Nous avons donc décidé avec Geneviève Serreau, de procéder à un découpage nouveau qui nous semblait plus juste et plus clair.<sup>77</sup>

Meschonick parle également de l'intratypographie, sujet qui est intéressant pour ma

---

<sup>75</sup> Cité d'après : Meschonnic, p.2018

<sup>76</sup> Les questions liées au blanc dans l'art ont fait objet d'une conférence à la Sorbonne en avril 2018 : "La symbolique du blanc et de ses avatars en Europe (XIXe-XXIe siècles) : conséquences historiques, représentations artistiques"

<sup>77</sup> Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantique*, Folio, 1976, Paris, p.20

recherche. Il s'agit autrement de l'intrastandardité soit production de sens par le jeu de signifiant (jeu de la langue sans histoire, ni sujet, ni discours). C'est l'ensemble des effets qui tiennent essentiellement au visuel en pratiquant un dualisme du visuel et de l'auditif tel qu'ils sont désorientés, inaudibles pour la plupart. Ce sont par exemple :

La ligne coupant un mot en dehors de sa syllabation,

La majuscule en fin de vers, fin de mot ou au milieu, les parenthèses non refermées, doubles, multiples, mélanges de type de caractères, l'occupation irrégulière, ou en figures de la page.

Le jeu avec les caractères, la ponctuation, la disposition en fait des métasignes (signe signifiant). Le *Journal* de Gombrowicz, traduit par Allan Kosko, est rythmé par des séquences journalistiques plus ou moins longues. Le premier volume commence par le fameux :

Lundi.

MOI

Mardi.

MOI.

Mercredi.

MOI.

Jeudi.

MOI.

Le deuxième volume du *Journal* par :

Lundi.

CHIOT MOUILLÉ OU SEULEMENT HUMIDE, AU CHOIX.

Mercredi.

[...]

Jeudi.

CHIOT BLANC, SUCCULENT, BIEN NOURRI.

Vendredi.

[...]

Samedi.

ÉCHANGERAIS CHIEN NOIR MÉCHANT CONTRE DEUX PLUS VIEUX.

Ou encore :

Hors d'ici. Dehors plaisanterie. Pourquoi se colle-t-elle à moi, cette Plaisanterie eri...Pourquoi m'envahit-elle comme de la vermine...fille de chienne...Plaisanterie...Dehors.

-----  
Ce sont là mes balbutiements de la nuit du dimanche !

dans certains cas la journée est découpée en heures :

Samedi

[...]

10 heures (au café Querandi).

[...]

10h45 (à la maison).

[...]

11h30.

[...]

12 heures (chez l'ambassadeur).

[...]

Enfin, Meschonick relève brièvement le sujet de « la page corps morcelé », qui va être particulièrement intéressante dans le cas de l'écriture de Gombrowicz.

La fusion du mot à la chose s'est particularisée en fusion alléguée du mot et du corps. Pas un discours sur le corps, pas non plus les rapports pathologiques décrits par Freud, continuité des signifiants linguistiques et extralinguistiques. Mais dans le dit et le dire un *comme si* l'écrit *était* un corps, et le corps un écrit : « il terminait son corps tel un écrit ». <sup>78</sup>

Sur l'exemple de *Il donc*, de Danielle Collobert (Seghers-Laffont, 1976), il présente le texte imitation du corps. La seule ponctuation est le tiret entre des segments que leur syntaxe déjà sépare, infinitifs, découpages agrammaticaux, rythme d'interruptions internes, - jamais le tiret en fin de fragment – le blanc. La ponctuation et la syntaxe y sont le dire apparent d'une folie enfermée, douloureuse, l'imitation de l'incohérence du corps. Comme dans toute la poétique du mime, une part importante du « poème » consiste à parler de lui-même séculièrement.

Au fil de ses questionnements Meschonnic s'interroge sur les situations du rythme en prose. Il cite Harding :

C'est de rythmes inhérents au parler naturel de la langue que part toute écriture rythmique. <sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Clément Royer-Journoud, *le Renversement*, Gallimard, 1972, p.85

<sup>79</sup> *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op.cit. p.397

La poésie, le vers, la prose sont de faux universaux. La prose poétique et le poème en prose ont troublé le système traditionnel d'oppositions. L'identité poésie-vers mène à une définition négative de la prose – absence d'ordre, de rythme – qui ne déshistoricise pas seulement la prose. La poésie aussi. Aristote distinguait le rythme comme propre de la prose :

Le discours doit, par conséquent avoir un rythme et non un mètre ; autrement ce serait un poème.<sup>80</sup>

La prose n'est pas le discours parlé, c'est une notion rhétorique et littéraire.

De ces questionnements découle naturellement d'autres liés au caractère des langues : y'a-t-il un rythme propre à chaque langue ? Oui. Ce qui ne signifie pas que la langue a un rythme. Ce sont les mots, les phrases, les discours qui ont un rythme. C'est parce qu'il n'y a que des discours qu'il n'y a pas de caractère des langues. Il n'y a que le caractère des discours, dont le rythme et la langue ne sont pas séparables de leur histoire. Aussi, nous enseigne Meschonnic, un abord contrastif, strictement prosodique (l'inflexion, le ton, la tonalité, l'intonation, l'accent, la modulation que nous donnons à notre langage oral en fonction de nos émotions et intentions exprimant ainsi l'influence que nous désirons avoir sur nos interlocuteurs), peut fournir un élément, fragmentaire mais historicisé, pour contribuer au rapport entre le caractère et le rythme. La modification constamment en cours du « rapport quantitatif entre le système vocalique et le système consonantique », en polonais et en français, en serait un exemple et une condition. Dans ses investigations Meschonnic s'appuie sur l'article de Jadwiga Dąbrowska, lu lors du colloque « Les rythmes » à Lyon en décembre 1967.

Jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle le polonais disposait de 8 paires de voyelles se distinguant entre elles par la durée. Du XIV<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, les différences quantitatives disparaissent et le nombre de voyelles se réduit à 11. En langue « littéraire » de nos jours il n'en existe plus que 8 dont 2 nasales : le *ę* et le *ą*. Par contre le système consonantique a continué à s'enrichir. Au XVI<sup>e</sup> siècle la langue cultivée comptait 39 consonnes ; au XIX<sup>e</sup> siècle, elle en comptait 47. Actuellement, elle dispose de 48 à 50 consonnes. Le rapport entre les deux systèmes est donc de 1,6 et la fréquence de leur emploi de 2,3 environ (à peu près 40,1% de voyelles sur 59,9% de consonnes). En outre la faculté de combinaison des consonnes est bien plus grande en polonais-on y rencontre souvent des groupes de 3 ou 4 consonnes [...] En français, il existe 16 voyelles dont 4 nasales [...]. Le système vocalique permet donc deux fois plus d'opposition et de combinaisons que celui du polonais. Par contre, le système consonantique ne compte que 17 phonèmes et les possibilités de les combiner sont réduites-le groupe consonantique le plus fréquent ne compte que deux sons (presque, partir, prendre, charger, cascadeur, etc.).<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Ibidem, p.399

<sup>81</sup> Jadwiga Dąbrowska, « Le rythme de l'expression en langue française et polonaise », *Les Rythmes*, p.299-300

Dąbrowska constate que le rythme de chacune des deux langues est bâti d'unités différentes : souple et continu en français, et plutôt saccadé en polonais. Les locuteurs des deux pays ont tendance à transférer le rythme de leur propre langue à celle qu'ils sont en train d'apprendre. Pour Dąbrowska il faut donc enseigner en premier lieu le rythme et l'intonation puisque ce sont ces deux facteurs qui décident en dernier instance de la compréhension d'un énoncé.

Ainsi, linguistiquement nous sommes « conditionnés par le rythme de notre langue maternelle. Apprendre une langue étrangère c'est aussi, c'est avant tout, changer de rythme, subir une sorte de « recyclage » rythmique et intonatif. »<sup>82</sup>

De cet exposé vient la question : quel est l'effet de ce caractère sur les possibles et les contraintes de la langue, sur lesquels jouent aussi les possibles et les contraintes culturelles, idéologiques ? Meschonnic considère qu'il y a une conscience consonantique et vocalique des langues, qui varie, et constitue un élément idéologique dès la composition des œuvres. Pour Rousseau dans *l'Essai sur l'origine des langues*, les langues des « peuples du Nord », germaniques et slaves, pour lui « débordent de consonnes ». L'adoucissement est la diminution du nombre des consonnes, l'idéal paraissant l'équilibre entre consonnes et voyelles. Prenons l'exemple de cet extrait de *Ferdydurke* où ce qui vient d'être dit est parfaitement illustré : il y a 52 consonnes et 35 voyelles en polonais ; En version française 47 consonnes et 41 voyelles :

Jaki król Władysław ? Byłem jak pociąg przewekslowany niespodziewanie na boczny tor króla Władysława.

-Quel roi Ladislas?-Je me sentais comme un convoi détourné à l'improviste sur la voie de garage du roi Ladislas.<sup>83</sup>

Dans la dernière partie de son travail Meschonnic aborde enfin l'aspect anthropologique du rythme. Il considère que l'anthropologie du langage prend le langage avec tout ce que la linguistique laisse à la situation. L'unité orale du sens est composée de l'extra linguistique et du linguistique ensemble. Parler avec les mains en fait partie, avec tout le corps, se mouvoir, se toucher, selon les cultures.

Mais le rythme n'est pas fait pour être vu des yeux avec des barres et des ronds. Le rythme d'une formulation n'est pas une ligne typographiée d'une certaine façon. Tout rythme est un mouvement qui doit être senti vitalement et globalement. Le rythme du langage, il faut le prendre à sa source même originale et globale qui est

---

<sup>82</sup> Ibidem, p.301

<sup>83</sup> *Ferdydurke*, p.30



anthropologique.<sup>84</sup>

D'après Meschonnic le rythme a toujours été décrit comme collectif social. La révolution a vaincu par son rythme.

La solidarité et la rythmicité sont la quantité et la qualité de l'énergie sociale. La masse est solidaire. Seule la collectivité est rythmique.

Socialement et individuellement l'homme est un animal rythmique.<sup>85</sup>

Le rythme n'est pas seulement mis en rapport avec le plaisir, mais avec « la joie pour la joie ». Le rythme, l'oralité, la socialité n'est plus qu'une mnémotechnique, tout en étant organisé pour la transmission, pour la permanence ou plutôt les recommencements. Le rythme, faculté d'ensemble, vient directement d'une action faite d'ensemble. Le collectif ne saurait être que rythmique. La prière est d'abord collective. L'importance de cette messe collective constitue un des sujets majeurs chez Gombrowicz, dont le premier niveau est visible dans *Ferdydurke*, puis développé dans *Le Mariage* et *La Pornographie*. Erik H. Erikson analyse l'importance de l'institution religieuse pour l'équilibre des hommes :

La religion semble-t-il, est la plus ancienne et a été la plus durable institution destinée à servir la restauration rituelle d'un sentiment de confiance sous la forme de la foi en présentant une formule tangible en ce qui concerne le sens du mal contre lequel elle promet d'armer et de défendre l'homme. Énergie presque enfantine aussi bien que puissance d'infantilisation sont suggérées dans le fait que toute pratique religieuse renferme un abandon infantile périodique au Pouvoir qui crée et recrée, dispensant fortune terrestre aussi bien que bien être spirituel ; la démonstration de la petitesse et de la dépendance par une posture réduite et une gestuelle humble ; la confession, dans la prière et le chant, des méfaits et mauvaises pensées et intentions mauvaises et l'appel fervent à la réunification intérieure grâce à l'aide divine<sup>86</sup>.

Stéréotypie, rythme, unisson, toutes choses à la fois physiologique et sociologique. Cela peut rester fort primitif – hurlement, mélodique, rythmé et modulé<sup>87</sup>.

L'œuvre tout entière de Gombrowicz est ponctuée des hurlements, interjections, chansonnettes. Ce sont les marqueurs forts comme les définit Meschonnic :

---

<sup>84</sup> Marcel Jousse dans Gabrielle Baron, M.Jousse, introduction à sa vie et à son œuvre, Casterman, 1965, p.65

<sup>85</sup> M.Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Petite bibliothèque, Payot, p.85

<sup>86</sup> Erik Erikson, *Adolescence et crise*, Flammarion, Paris, 1972, p.109

<sup>87</sup> *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op.cit. p.86

LE GROUPE DES SEIGNEURS, *se réveillant, crescendo, dramatique* :

Les tabourets de Lord Blotton,  
Les tabourets de Lord Blotton,  
Les tabourets de Lord Blotton...

[...]

LE GROUPE DES SEIGNEURS, *piano, désespéré, crescendo* :

Les tabourets de Lord Blotton,  
Les tabourets de Lord Blotton,  
Les tabourets de Lord Blotton...

[...]

LE GROUPE DES SEIGNEURS, *fortissimo, sauvagement* :

Les tabourets de Lord Blotton,  
Les tabourets de Lord Blotton,  
Les tabourets de Lord Blotton !...

[...]

FIRULET, *attaque Agénor par le rire* :

Ha, ha, ha, ha- ha, ha, ha, ha !

Ha, ha, ha, ha- ha, ha, ha, ha !

AGENOR, *ripostant* :

Ha, ha, ha, ha- ha, ha, ha, ha !

Ha, ha, ha, ha- ha, ha, ha, ha !<sup>88</sup>

Le rythme est générateur de collectivité et la cadence est la socialisation maximale du rythme. Le rythme est commun au langage et au corps. Tous les trois sont sociaux. Les techniques du corps sont sociales. Ainsi pour Meschonnic dormir, marcher, nager, accoucher, respirer, mourir, rien n'est naturel « des choses tout à fait naturelles pour nous sont historiques »<sup>89</sup>

Thèse que nous retrouverons également chez Leroi-Gourhan :

Les rythmes sont créateurs de l'espace et du temps, du moins pour le sujet ; espace et temps n'existent comme vécus que dans la mesure où ils sont matérialisés dans une enveloppe rythmique. Les rythmes sont aussi créateurs de formes. Ce qui a été dit plus haut de la rythmicité musculaire s'applique à priori aux opérations techniques qui entraînent la répétition de gestes à intervalles réguliers.<sup>90</sup>

Le rythme est la loi de toute action commune. C'est le gardien du corps dans le langage, d'une archéologie inconnue, audible, visible, insaisissable.

---

<sup>88</sup> *Opérette*, Traduit du polonais par Constantin Jelenski et Geneviève Serreau p.452-453

<sup>89</sup> M. Mauss, *Les techniques du corps*, 1934 in *Sociologie et anthropologie*, p.381

<sup>90</sup> André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II, La mémoire des rythmes*, Bibliothèque Albin Michel Sciences, Paris, 1965, p. 135

Des Aruntas aux babyloniens, le principe ne varie pas : la vie sociale est essentiellement rythmée par les observances religieuses périodiques.<sup>91</sup>

Huizinga constate dans *Homo Ludens* :

Dans toute civilisation épanouie et vivante et surtout dans les cultures archaïques, la poésie constitue une fonction vitale, une fonction sociale et liturgique.<sup>92</sup>

Le rythme est tellement lié au corps, joué par notre corps qu'il a produit dans ses échanges corporels – langagiers, des métaphores. Ce jeu de corps se laisse deviner dans l'œuvre de Gombrowicz par le geste, mis en exergue dans son théâtre : pièces et romans.

L'épique est considéré par Meschonnic comme rapport d'intimité avec l'inconnu. Mais plus que des voyages, des exploits ou la grandeur des héros, il est comme le sens, l'histoire, le rythme, ce qui ne cesse d'échapper à soi et qui, par croisement, échanges, recommencement mène indéfiniment, comme le passé avec l'avenir, au métissage.

#### 4. Rythme et traduction : poétique de traduire

Selon les théories les plus récentes, la traduction est révélatrice de la pensée du langage et de la littérature. Aussi, la langue est le système du langage qui identifie ce mélange inextricable entre une culture, une littérature, un peuple, une nation, des individus et ce qu'ils font. Dans « Poétique de traduire » Meschonnic présente le XXe siècle comme mise en scène du traduire. En littérature dans le domaine français on retraduit les anciens : *l'Odyssee*, *L'Enéide* de Klossowski fait scandale par son littéralisme. Meschonnic mentionne l'existence du phénomène marginal de l'auto-traduction comme réécriture sur l'exemple de Beckett. Celui-ci va nous intéresser particulièrement dans le cadre de notre travail sur la première traduction française de *Ferdydurke*, co-traduite par Gombrowicz.

En 1923 paraît le texte de Walter Benjamin à sa traduction des *Tableaux Parisiens* de Baudelaire *La tâche du traducteur* qui reste le manifeste de l'altérité contre l'annexion coutumière à l'identité, mais de langue en langue, non dans une poétique de textes. Valéry Larbaud, traducteur d'*Ulysse* que Gombrowicz a connu lors de son premier séjour à Paris en

---

<sup>91</sup> Georges Dumézil, *Temps et mythes, Recherches philosophiques* V, 1935-1936, p.237

<sup>92</sup> Johann Huizinga, *Homo Ludens*, Gallimard, 1951, p.171

1928, défend l'idée « d'un traducteur modeste et fidèle, effacé, qui pourtant doit participer à la beauté de l'unique ». L'écrivain vichyssois se pense un traducteur dans la continuité de saint Jérôme, le patron des traducteurs (*Sous l'invocation de saint Jérôme, Commerce, 1929*). Tous deux accomplissent une modeste tâche : « Le traducteur est méconnu ; il est assis à la dernière place ; il ne vit pour ainsi dire que d'aumônes ; il accepte de remplir les plus infimes fonctions, les rôles les plus effacés ; "servir" est sa devise, et il ne demande rien pour lui-même, mettant toute sa gloire à être fidèle aux maîtres qu'il s'est choisis, fidèle jusqu'à l'anéantissement de sa propre personnalité intellectuelle.<sup>93</sup> » Cette image du traducteur effacé derrière l'auteur, perdra de sa force au cours de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle<sup>94</sup>. Nous verrons que d'importants changements se sont opérés en faveur des traducteurs ; changements parfois difficilement acceptables par les auteurs mêmes. Aujourd'hui, on a l'habitude de considérer la traduction comme œuvre littéraire à part entière.

La vraie tâche du traducteur serait de traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font. De révéler le sens moins apparent et qui « seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète ».<sup>95</sup> Pour Meschonnic la force d'une traduction réussie est qu'elle est une poétique pour poétique et non pas du sens pour le sens ni un mot pour le mot, mais ce qui fait d'un acte de langage un acte de littérature. Pour lui la traduction implique la poétique et non la traductologie, car poétique implique la littérature et non pas la science. Pour cela il prône la possibilité de renouveler la traduction par un nouveau programme théorique ; le programme du rythme comme organisation de l'historicité du texte. Traduire ainsi ne serait pas plus difficile mais différent. Aussi, la traduction ne doit pas confondre rhétorique et poétique, métrique et rythme, sens et signification. De cette manière elle pourra atteindre sa propre littéralité. La littérature est l'épreuve de la traduction qui est le prolongement de celle-ci. La bonne traduction selon Meschonnic est celle qui fait ce que fait le texte, non seulement dans sa fonction sociale de représentation (la littérature), mais dans son fonctionnement sémiotique et sémantique. Ainsi les critères de la bonne ou de la mauvaise épreuve ne sont plus seulement philologiques basés sur la bonne connaissance de la langue. Par exemple Amyot et Baudelaire ont fait des fautes mais leurs traductions sont bonnes. Et à contrario une traduction sans fautes peut être mauvaise. Les bonnes traductions montrent qu'elles ne se refont pas, car elles ont l'historicité des œuvres originales. Elles restent un texte malgré et avec son vieillissement. Les traductions sont alors des œuvres. Poe, Baudelaire et Mallarmé montrent que la traduction

---

<sup>93</sup> Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, collection Tel, Gallimard, Paris, 1997, p. 9.

<sup>94</sup> D'une part la loi de 1957 sur la propriété littéraire et artistique, d'autre part la création en 1967, lors de l'attribution du prix littéraire des éditeurs, de fond international de traduction de 7000\$ pour faire connaître les écrivains qui ne sont pas écrits en français ou en anglais.

<sup>95</sup> Henri Meschonnic, *La poétique de traduire*, Paris, Editions Verdier, 1999, p.55

réussie est une écriture. En traduction il faut distinguer la déperdition et la trahison, constate Meschonnic. La forme du sens reste intacte dans sa langue, comme sa phonologie. C'est une déperdition non une trahison.

Série prosodique pour série prosodique, mais autre. Une métaphore de l'original. Application du principe : traduire du marqué par du marqué et du non-marqué par du non-marqué. Sur le plan phraséologique, on peut cependant être amené à privilégier le marqué :

Patrzcie! Novus kolegas!/Eh, les gars ! Novum companerum/Venez voir ! Novus camaradus !

Brone donne une connotation latino américaine aux termes que Gombrowicz latinise dans l'original et que Sédid garde comme trame.<sup>96</sup>

En privilégiant le discours par exemple Montagne de Dieu – montagne divine. Remplacement du traduire par adapter. Dans la Bible rendre un paratexte par une subordination fait de l'allure sémitique orale, une allure indo-européenne écrite. Dans ce cas la traduction ramène l'autre au même ; elle est alors ethnocentrique. Il y a alors l'effacement de l'altérité.

Nul n'a accès direct au langage, mais toujours à travers les idées qu'on en a, et qui sont situées. Il y a donc lieu de reconnaître et d'analyser, pour chaque texte, l'histoire et la nature du regard. C'est du texte qui passe mais aussi la grille du traducteur qui s'y incorpore, tout ce qu'il croit qu'on peut ou ne peut pas dire, son sens de l'illisible ou de ce qu'on peut dire dans telle langue mais pas en français. Aussi, la première traduction française de *Ferdydurke*, en est un exemple assez particulier. Elle est effectuée en tandem auteur/traducteur à partir d'une traduction espagnole pour le traducteur et du texte polonais de l'auteur. D'emblée le lecteur polonais francophone peut-être gêné par certains aspects de ce travail ; premièrement les modifications du texte même. Gombrowicz en tant qu'auteur a pris la liberté de parfois réécrire son texte. Doté de l'expérience des deux traductions de ces textes en espagnol (*Ferdydurke* avec le comité traducteur et *Le Mariage* avec son ami Russovitch) d'une part, enrichi par l'expérience de l'exil, de la précarité, de la guerre d'autre part il se rallie à Roland Martin, journaliste, traducteur, rewriteur et écrivain venu de France à l'Institut Français de Buenos Aires en 1948. Au moment où il est sollicité par Gombrowicz pour traduire *Ferdydurke*, il est depuis 8 ans en Argentine. Tous les deux sont donc imprégnés par ce climat spécifique d'une terre d'accueil exotique pour un Européen.

---

<sup>96</sup> Lors de l'analyse comparative des deux versions de *Ferdydurke*, la première effectuée en Argentine par Brone et la seconde en France par Sédid, j'essaie de faire ressortir le rythme des deux traductions. En quoi l'horizon du traducteur peut changer la langue et le rythme de la nouvelle œuvre ?

Les imperfections dans la traduction de certains mots, peut-être certaines incompréhensions ; le choix de ne pas traduire certains passages délicats ; Brone remanie totalement le texte pourtant toute la poésie y est, et *Ferdydurke* dans cette version va attirer l'attention de Maurice Nadeau. Martin a dit de cette traduction :

La façon dont j'ai travaillé avec Gombrowicz nous a permis de faire une traduction qui n'était pas totalement fidèle à l'œuvre mais qui l'était à l'auteur. Pas fidèle à la lettre mais à l'esprit.<sup>97</sup>

La poésie du texte a été gardée, même si la fameuse grille du traducteur se fait nettement plus ressentir que dans le cas de la traduction allographe de Georges Sédir. Dans mon analyse je tâcherai de faire ressortir les différences des deux versions françaises.

Meschonnic considère que la fidélité permet en toute bonne foi de laisser tomber le rythme et la prosodie d'un discours. Loin de l'objectivité qu'elle croit être, la fidélité est une historicité qui ne se reconnaît pas pour elle. Ce qui montre qu'elle est un mythe, une imposture. Le français « ordre naturel », ordre de la raison, et la primauté européenne de la langue française, au double siècle classique, sont des éléments qui ont servi à la « belle infidèle ».

Chaque texte, nous l'avons vu, a donc son rythme et la traduction doit en tenir compte. Meschonnic constate que dans la littérature, la poésie est un élément présumé. Or, certains traducteurs n'en tiennent pas compte et règlent les problèmes par la philologie seule. Le traducteur doit donc travailler autant sur ses propres idées du langage que sur du texte. Ces idées constituent un milieu méta-littéraire et métalinguistique qui s'interpose entre le texte et la traduction. Ce sont elles qui transpirent avant tout dans le texte. Plus il les cache, plus il refuse de les voir, plus il les montre. Nous savons que certaines tentatives de traduction des textes de Gombrowicz ont échoué par le désistement du traducteur ou par le rejet des épreuves par différentes personnes fortement impliquées dans le processus de la réception de Gombrowicz en France. Premièrement l'auteur lui-même, qui parlait bien la langue française, puis son fidèle ami et traducteur Konstanty Jeleński, puis l'éditeur lui-même en la personne de Maurice Nadeau, littéraire extrêmement exigeant. Souvenons-nous de l'épisode de la traduction du *Journal* par Arlette, une amie d'Aragon, qui d'emblée, posait ses conditions à l'auteur, refusant de traduire certains passages politiques. Mais ce n'était pas son seul problème ; les épreuves ont été rejetées par Nadeau les jugeant impropres à l'édition, alors que Gombrowicz lui, en a été assez satisfait. Pour la première traduction de *Ferdydurke* plusieurs essais avaient été faits sans être concluants.

---

<sup>97</sup> Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Argentine*, les Editions Noir sur Blanc, 2004, p.119

Ce milieu composite, mal connu, mal maîtrisé, est le goût, la culture, la situation du traducteur. Meschonnic prend le rythme comme l'organisation et la démarche même du sens dans le discours, c'est-à-dire l'organisation (de la prosodie à l'intonation) de la subjectivité et de la spécificité d'un discours : son historicité. L'objectif de la traduction, n'est plus le sens mais bien plus que le sens et qui l'inclut : le mode de signifier.

Dans l'épreuve de force, théorique et pratique, entre la théorie traditionnelle et la théorie critique du rythme, la Bible joue un rôle exemplaire, fondamental, car elle présente une organisation unique du discours par le rythme. Et que son oralité neutralise l'opposition duelle propre au règne du signe, entre l'écrit et le parlé. L'oral – primat du rythme dans le discours. La Bible n'a pas de métrique. Ne connaît pas la distinction entre la prose et le vers.<sup>98</sup>

Les traductions du sens se font dans une absence de poétique. La poétique du traduire est une relation au langage qui ne s'arrête pas à la philologie, à la langue. Elle impose un autre savoir. La savoir de la langue ne suffit pas.

## 5. La transformation du discours pour le rythme

La phrase suivante de l'original « Leżałem w mętym świetle, a ciało moje bało się nieznośnie, uciskając strachem mego ducha, duch uciskał ciało i każda najdrobniejsza fibra kurczyła się w oczekiwaniu, że nic się nie stanie, nic się nie odmieni, nic nigdy nie nastąpi i cokolwiek by się przedsięwzięło, nie pocznie się nic i nic. »

est traduite différemment dans les deux versions ; Brone : « Je reposais dans une lumière trouble et mon corps éprouvait une peur mortelle dont l'oppression me gagnait l'âme ; et mon âme, à son tour, oppressait mon corps...et les plus infimes particules de moi-même se contorsionnaient, dans l'atroce pressentiment que rien ne surviendrait, que rien ne changerait, qu'il ne se passerait jamais rien et que, quoi qu'on entreprît, il n'en résulterait rien de rien. » et Sédir : « Je restai couché dans une lueur trouble, mon corps avait une peur insupportable et accablait mon esprit, et mon esprit accablait mon corps et chacune de mes fibres se contractait à la pensée qu'il ne se passerait rien, que rien ne changerait, rien n'arriverait jamais et, quel que soit le projet, il n'en sortirait rien de rien. » Sédir remplace le « et » par une virgule, la syntaxe par le rythme – une pause, un suspens. Ce n'est plus la langue ; c'est le discours. Aussi le rythme montre qu'une notion plus puissante se substitue au sens. Elle est plus subtile aussi, puisqu'elle peut se réaliser dans l'imperceptible, par ses effets d'écoute et ses effets de

---

<sup>98</sup> *La poétique de traduire*, op.cit.p.101

traduction : le mode de signifier. En quoi l'aventure de la traduction et l'aventure du rythme sont-elles indissociables ? Cette remarque ne concerne que la première préposition ; dans la suite du texte Brone rythme son texte avec des virgules et trois petits points absents de l'original.

Le rythme dans le langage peut apparaître comme l'organisation d'un discours par un sujet et d'un sujet par son discours. Une historicité ; A partir du rythme comme organisation subjective d'une historicité, on peut distinguer le parlé et l'oral. Triple modèle : le parlé, l'écrit et l'oral. L'oral est une propriété possible de l'écrit comme du parlé. C'est le cas de Céline, en France. Il s'agit d'une « fabrication écrite » jusqu'à « du pseudo parlé ».<sup>99</sup>

Céline a souvent été à tort opposé à Proust qui était montré comme l'exemple d'un style écrit donc sans oralité. Or, il en a une propre à lui, qui est la subjectivité de son rythme.<sup>100</sup>

Quant à Gombrowicz, son œuvre a son rythme inimitable et bien reconnaissable ponctué d'expressions argotiques, répétitions, diminutifs qu'on a tant de mal à traduire en français. Dans *Ferdydurke* son monde est onirique : *la nuit s'achève/l'aube n'a pas encore pu naître/sans âme/sans grâce/mon esprit/mon corps//demi-sommeil/forêt sombre//brumes/chaos/effusion/turbillon/âme/diable/fantôme/revenant/créatures nocturnes/hypnotisé entremêlé d'emblée de souffrance avec : douleur/peur insupportable/accablait mon esprit/cri biologique/déchirement/ crainte/panique/dispersion /éparpillement/terreur de la dissolution/maux et accidents/défaite/malédiction. Le phénomène de diminution physique et psychologique que subit Józio est mis en exergue par les diminutifs en polonais qu'il est tant difficile de traduire *petit Joseph / immaturité / blanc-bec / adolescent / gamin / créatures inachevées / inférieures / éphémères* et auxquels s'oppose le monde d'adultes *Maturité / adulte / évolution / accompli / tentes / élégance / supérieur / distinction / intelligence / sérieux / raffinée /**

C'est pourquoi-paradoxe seulement pour le signe-de Rabelais à James Joyce, de Gogol à Kafka, la littérature est la réalisation maximale de l'oralité. Elle l'est à chaque fois qu'elle s'accomplit comme une subjectivation maximale du discours. Ecrite ou non, quand elle s'accomplit pleinement. L'oralité c'est la littérature, c'est son

---

<sup>99</sup> Meschonnic dit ceci à propos de l'écriture de Céline « La violence rythmique fait, du parlé, une nouvelle écriture. Un parlé de l'écrit, ou un écrit du parlé, avec ses conventions. » op.cit.p.518

<sup>100</sup> « Pour le protagoniste d'*À la Recherche du temps perdu*, une convergence curieuse semble s'établir entre le timbre oral de certains personnages (La Berma, Bergotte, sa mère) et la vocation vers l'idéal littéraire à atteindre. Dans cette contribution nous revenons sur les pages de « Combray » dans lesquelles on décrit la voix de la mère lisant à son enfant *François le Champi* de George Sand. Plutôt que sur les aspects linguistiques de cette lecture, nous insistons sur le côté ancestral de cette vocalité, dont le rythme, issu du corps maternel, semble se proposer comme l'archétype de l'entreprise littéraire du narrateur. Cette vocalité matricielle est en effet l'emblème d'une parole donnée, que Proust restitue dans son style stratifié. L'oralité « interpolée » dans l'écrit est manifestée aussi par le choix du roman *François le Champi* dont le style est censé figurer les tournures pittoresques d'un conte oral. Chez G. Sand, le patois tout comme la culture régionale deviennent le noyau d'un processus fécond de re-symbolisation langagière. Ce va-et-vient entre l'écrit et l'oral rend compte alors du travail de Proust, qui réinterprète ainsi l'histoire de la langue française pour créer son propre style. » in Davide Vago, « Proust ou l'oralité « interpolée » dans l'écrit », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 75-76 | 2014, mis en ligne le 29 avril 2015, URL : <http://journals.openedition.org/clo/1870> ; DOI : 10.4000/clo.1870



rôle social.<sup>101</sup>

Ezra Pound l'avait signalé en premier : la traduction apparaît comme un laboratoire de la littérature au même titre que les œuvres dites originales.

« Traduire ce que les mots ne disent pas mais ce qu'ils font. Alors la traduction chantera. Le jeune discours parle devant le vieux signe qui n'entend pas. » Le rythme comme l'organisation de la parole dans l'écriture. Le continu du rythme contre le discontinu du signe. Au fil de son analyse Meschonnic parle de certains traducteurs et leur haine de la poétique.

Traduire est donc en quelque sorte une activité infinie dans un texte fini. Il convient de voir les textes comme mouvement, vases communicants. Textes qui inscrivent du non fixé, analogues en cela aux contes et chansons populaires dont les variantes ou variables, n'empêchent pas la textualité. A ce titre, je comparerai les traductions de différentes chansons paillardes que Gombrowicz a placées dans le texte de *Ferdydurke*. Le traducteur aurait pu être tenté de traduire près de la lettre, mais nous verrons comment Brone et Sédir ont, à leur manière, réécrit ces petites formes littéraires. Contre la fixation par l'imprimé. Si l'édition montre et cache à la fois qu'un texte change en donnant l'impression qu'il reste le même, la traduction reste le mode le plus banal et le plus visible des transformations qui font qu'un texte est à la fois toujours le même et un autre. La figure même de transformation. Mais pas la traduction, dit Meschonnic la retraduction. Ce sont les retraductions qui fournissent la série la plus documentée des transformations d'un texte, de ses mouvements, par lesquelles une culture se montre poétiquement. Les traductions sont la description du lisible d'une époque et d'une société. Ce n'est pas la langue écrite par Vialatte, traducteur de Kafka qui a vieilli, mais le rapport poétique au texte qui a changé. Selon Meschonnic l'époque peut parfois pousser à la caricature ; son portrait transpire dans la traduction. Et c'est ce portrait dont la présence indiscreète apparaît de plus en plus comme une gêne pour accéder au texte. La traduction de la table de *Ferdydurke* par Brone peut en être un exemple. J'en parlerai lors de l'analyse des textes.

Les traductions se transforment avec la pensée du langage. Avec les changements dans la logique des relations interculturelles, du binaire identité/altérité de l'anthropologie qui opposait le civilisé au sauvage à une logique plurielle de l'identité par l'altérité<sup>102</sup>.

Par crainte de lourdeur, certains traducteurs éliminent les répétitions de l'original. Donc sa

---

<sup>101</sup> *La poétique de traduire*, op.cit.p.117

<sup>102</sup> *Ibidem*, p.118

rythmique. Selon Maschonnick la traduction moderne de Dante effectuée par Jacqueline Risset est nue. La traductrice dit :

Plus fortement littérale qu'elle ne pouvait l'être jusqu'ici grâce à une prosodie moderne, débarrassée de ses symétries obligatoires et sensible à l'éclat, au tranchant d'un grand texte oublié<sup>103</sup>.

Meschonnick questionne à ce sujet :

Cette série d'effacements avouée, on se demande en quoi « traduire Dante est une opération risquée », puisque tous les risques ont été éliminés.<sup>104</sup>

A travers ces divers regards croisés sur l'activité traduisante, nous pouvons nous poser la question suivante : est-ce que la traduction doit donner l'impression que l'original a été écrit directement en français. C'est ce qu'on a l'habitude d'appeler le point de vue « cibliste » ? Pour les théoriciens modernes la réponse est non. L'exemple d'une telle traduction est celle de Marc Chapiro qui s'est attelé à traduire Dostoïevski. « La lourdeur originale du style de Dostoïevski pose au traducteur un problème quasi insoluble. Il aurait été impossible de reproduire ses phrases broussailleuses, malgré la richesse de leur contenu<sup>105</sup>. » Chapiro opte, par souci de clarté et d'élégance, pour la suppression de telles maladresses. Nabokov, quant à lui, dans le cas de sa traduction anglaise d'*Un héros de notre temps* de Lermontov, choisit de les maintenir :

En premier lieu, il faut se débarrasser une bonne fois pour toutes de la notion conventionnelle qu'une traduction « doit se lire aisément » et « ne doit pas donner l'impression d'être une traduction ». [...] Le lecteur anglais doit savoir que le style des écrits en prose de Lermontov est dépourvu d'élégance [...] : ses comparaisons et ses métaphores sont d'une extrême banalité ; ses épithètes sont autant de clichés que seul leur emploi incorrect vient à l'occasion racheter ; les répétitions dans les passages descriptifs irritent le puriste. Et tout cela, le traducteur doit le rendre fidèlement, pour grande que soit la tentation de combler les vides et de supprimer les redondances<sup>106</sup>.

A partir de cette vision nous pouvons rebondir à propos de la première traduction de Gombrowicz. Il s'agit de la traduction de *Ferdydurke*, son premier roman publié en Pologne en 1937 et traduit pour la première fois en Argentine, vers l'espagnol.

---

<sup>103</sup> Ibidem, p.118

<sup>104</sup> Ibidem, p.119

<sup>105</sup> Henri Meschonnick, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, p.317

<sup>106</sup> Michaël Oustinoff, *La Traduction*, PUF, Paris, 2003, op.cit., p.59

## Chapitre II : Traduction de *Ferdydurke* – « féconder le propre par la méditation de l'étranger »

### 1. Traduction de *Ferdydurke* de Gombrowicz en Argentine.

La question de la réception de Gombrowicz en Argentine ne fait pas partie de ma recherche ; l'histoire de la traduction de *Ferdydurke* en espagnol a été minutieusement relatée dans le livre de Rita Gombrowicz *Gombrowicz en Argentine. Témoignages et documents. 1939-1963*. Nous nous contenterons de synthétiser la démarche qui a été optée par Gombrowicz pour réaliser ce travail lequel nous renvoie plutôt du côté de la « traduction-recréation » qui selon Efim Etkind serait la meilleure, car « elle recrée l'ensemble, tout en conservant la structure de l'original<sup>107</sup>. »

De 1939 à 1944 Gombrowicz vit des moments très difficiles en Argentine. Il est sans revenu et cette période est marquée par l'absence de toute production littéraire. En 1944 le champion d'échecs du café Rex, Polonais lui aussi, arrivé à Buenos Aires en même temps que Gombrowicz, Paulino Frydman réussit à faire venir de Pologne un exemplaire de *Ferdydurke*. A partir de ce moment, le comité en charge de la traduction donnera naissance à une nouvelle œuvre.

Dans *La traduction*, Michaël Oustinoff considère la traduction comme une œuvre de plein droit. La traduction visera non seulement à rendre l'original mais, à en être le double et à en devenir une œuvre à part entière. Cette visée mise en exergue par Berman permet à cette nouvelle version d'atteindre sa propre autonomie et durabilité d'une œuvre. Aussi, les traductions sont des versions à part entière de l'œuvre dont elles dérivent, l'original n'étant plus qu'une version, certes primordiale, parmi d'autres, opinion développée également par Borges dans *Las Versiones Homéricas*. Ainsi naît « une traduction-texte » définie comme telle par Meschonnic. Et comme il existe une critique des textes, il doit y avoir une critique des traductions. Oustinoff propose l'approche suivante de cette problématique :

La traduction texte n'apparaît pas *ex nihilo*. Elle présuppose la présence d'un traducteur, déterminé par trois facteurs : sa « position traductive », c'est-à-dire la manière dont il conçoit ce qu'est l'activité de la traduction ; son « projet de traduction », qui établira la manière dont il traduit ; enfin, l'« horizon du traducteur ». Le terme est emprunté à l'herméneutique moderne, celle qui conduit de Husserl et de Heidegger à H.G. Gadamer et Paul Ricoeur, en passant, pour l'herméneutique littéraire, par Hans Robert Jauss : « On peut

---

<sup>107</sup> Efim Etkind, cité par Inês Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Collin, 1999, p.23.

définir en première approximation l'horizon comme l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur<sup>108</sup>.

Aussi, pouvons-nous considérer que cette rencontre entre jeunes et brillants littéraires ne pouvait qu'être une aubaine et signe d'une promesse d'un travail de traduction rendant au mieux l'esprit de Gombrowicz ? Cet horizon du traducteur ; considérons que le comité de traduction en avait un propre à lui, s'articulait autour d'artistes européens et latino-américains se nourrissant de la culture de l'autre continent. Pour Gombrowicz il s'agissait de l'appel d'un possible recommencement. Ce retour à la littérature à travers la traduction constituait une fécondation de l'imaginaire pour tous les acteurs de l'entreprise. Après avoir trouvé le financement des travaux de traduction et le futur éditeur en la personne de Cécilia Benedit de Debenedetti, Gombrowicz a lui-même préparé l'esquisse de la traduction de *Ferdydurke* laquelle a ensuite été soumise au cercle de jeunes littéraires fascinés par cet écrivain polonais inconnu. Ce mode opératoire utilisé par l'écrivain est le même qu'utilise Nabokov lors de ses traductions auctoriales. Le travail de ce comité de traduction commence vers la fin de l'année 1945. En février 1946 arrive à Buenos Aires l'écrivain cubain Virgilio Pinera qui devient le président du comité traducteur qui se compose de : Adolfo de Obieta, Luis Centurion (peintre) Humberto Rodriguez Tomeu, Jorge Calvetti, Manuel Claps, Carlos Coldaroli, Adam Hozowski, Gustave Kotkowski et Pablo Manem. Virgilio Pinera est émigrant comme Gombrowicz. Il vient de la Havane où il a obtenu en 1940 son titre de docteur en philosophie et lettres. Poète, nouvelliste, romancier, auteur de théâtre et précurseur du théâtre de l'absurde en Amérique latine et traducteur de Marcel Proust, Jean Giono, André Gide, Pinera quitte Cuba en 1946 pour Buenos Aires. C'est là qu'il écrit en 1949 *La Chair de René*. Il revient définitivement à Cuba en 1958 où son œuvre est censurée par le régime castriste et où il est arrêté pour le délit d'homosexualité pendant la nuit des trois P. Il reçoit le prix *Casa de las Américas* pour son œuvre théâtrale *Dos viejos panicos* en 1968. Gombrowicz écrit dans son *Journal* à propos de cette formation :

Bientôt, cette traduction collective se mit à attirer les gens ; à certaines séances du Rex, il y avait douze à quinze personnes ; celui qui prit la chose vraiment à cœur et que je nommai président du petit comité chargé de la rédaction suprême, fut Virgilio Pinera, écrivain cubain de grand talent et, avec lui Humberto Rodriguez Tomeu [...] Je joins à eux le poète argentin Adolfo de Obieta. Ce sont eux qui contribuèrent le plus vaillamment à mener à bon terme une traduction indéniablement difficile, et que la critique devait bientôt juger remarquable.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> *La Traduction*, p.62

<sup>109</sup> *Journal*, op.cit.p.304

Parmi l'équipe des traducteurs de *Ferdydurke*, il y a également Alejandro Rússovitch (le compagnon de Gombrowicz et la seule personne avec laquelle l'auteur ait partagé sa vie en Argentine), Ernesto Sábato, Mariano Betelú et Jorge di Paola de Tandil, et bien d'autres.

Un autre jeune cubain évoqué par Gombrowicz, Humberto Rodriguez Tomeu, qui a rejoint le comité traducteur, raconte que le comité travaillait sur l'ébauche de traduction en « espagnol macaronique » effectuée par Gombrowicz. A cette époque, l'auteur parlait assez bien l'espagnol mais toujours avec un très fort accent. Carlos Coldaroli, le plus jeune des traducteurs de *Ferdydurke* appelé par Gombrowicz « Carlitos » relate dans ses témoignages une histoire anecdotique sur le niveau d'espagnol de Gombrowicz qui, à l'époque confondait les articles et genres et à la place de *la mujer* (femme) disait *el mujer*...

Le comité traducteur discutait donc chaque phrase soumise par Gombrowicz, sous tous ses aspects : le choix des mots, leur euphonie, leur cadence et leur rythme. De plus le comité ne disposait pas de dictionnaire polonais-espagnol. Le travail de traduction consistait non seulement à traduire mais à inventer des mots nouveaux pour trouver l'équivalent des mots polonais. Tomeu donne l'exemple d'une expression polonaise « szkapa » désignant une « vieille rosse » et signifiant en espagnol *matungos de tiro*, sur laquelle ils ont travaillé pendant plusieurs heures. Les remarques de Gombrowicz étaient très pertinentes. En tant qu'auteur, il voulait imposer son point de vue à Pinera doté lui aussi d'un caractère très affirmé. L'ambiance, lors des travaux de traduction, était donc très orageuse. Adolfo de Obieta (écrivain, philosophe, métaphysicien et avocat), participant aux travaux, évoque cette traduction comme :

l'une des plus curieuses et amusantes, transposant du polonais en espagnol le livre d'un Polonais qui savait à peine l'espagnol, aidé de cinq ou six Latino-américains qui savaient à peine deux mots de polonais. Et le tout, à des tables de café et dans une ambiance souvent digne de l'absurde ferdydurkien.

Parfois Gombrowicz était pris d'une affection particulière pour un mot espagnol dont il ne comprenait pas bien le sens, et il l'imposait parce que sa sonorité ou sa physionomie lui semblait évocatrice.<sup>110</sup>

Ernesto Sábato décrit le tableau de manière suivante :

Il s'agissait d'une équipe aussi farfelue que l'auteur, espèce de confrérie littéraire et personnelle, avec son code et ses manies, confrérie au centre de laquelle régnait le comte ou pseudo-comte, avec son accent polonais, ses

---

<sup>110</sup> *Gombrowicz en Argentine*, op.cit. p.95

cigarettes qu'il fumait avec avidité, comme s'il voulait les avaler, plein de dédain envers les femmes, comiquement cérémonieux (comme certains personnages de son roman), brillant causeur, aimant à contredire, autoritaire et hautain.<sup>111</sup>

D'ailleurs Sabato participe activement à la relecture des épreuves, il fait part de ses critiques à Gombrowicz dans des lettres où il dit entre autres :

La traduction est, selon l'avis de Raimundo Linda, franchement mauvaise et on devrait la refaire en entier<sup>112</sup>.

Sabato émet lui-même plusieurs objections à propos de certaines phrases qu'il trouve inacceptables. Finalement Gombrowicz se fie au talent de Pinera qu'il désigne comme « Président et Juge Suprême ». Voici la dédicace que l'écrivain polonais fait à Pinera dans l'exemplaire de *Ferdydurke* en espagnol qu'il lui offre :

Virgilio, en ce moment solennel je te déclare : tu m'as découvert en Argentine, tu m'as traité sans mesquinerie, sans réserve ni méfiance, tu m'as traité avec fraternelle amitié. Cette naissance de *Ferdydurke* est due à ton intelligence et à ton intransigeance. Je t'octroie donc la digne charge de chef de ferdydurkisme sud-américain et j'ordonne à tous les ferdydurkistes qu'ils te vénèrent comme si tu étais moi-même. L'heure a sonné ! Au combat ! Witoldo<sup>113</sup>

Quand Pinera rejoint le comité traducteur, trois chapitres de l'œuvre sont déjà traduits. Gombrowicz soumet les épreuves aux stylistes qui en grande partie trouvent la traduction « franchement mauvaise ». Les avis divergent entre le président du comité traducteur et les puristes. Gombrowicz envisage de soumettre le texte à Borges ou à Gomez ou un autre bon styliste pour connaître leurs remarques et la position des ennemis au moment de l'édition. Et en effet lorsque le livre paraît, il subit un feu roulant de critiques de la part des grammairiens et des puristes de l'époque.

C'est une petite maison d'édition, Argos, dirigée par Louis M. Baudizzoni, José Luis Romero et Jorge Romero Bresta qui accepte de se charger de l'édition de *Ferdydurke*. Dans sa préface Gombrowicz écrit « Je me réjouis que *Ferdydurke* ait vu le jour en espagnol de cette façon-là, et non dans les tristes ateliers du commerce livresque ! »<sup>114</sup>

Dans la note sur la traduction, Virgilio Pinera écrit :

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p.234

<sup>112</sup> *Ibidem*, p.74

<sup>113</sup> Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Argentine 1939-1963*, Les éditions noir sur blanc, Montricher, 2004, p.77

<sup>114</sup> *Ibidem*, p.76

Le lecteur espagnol non averti pourrait croire que *Ferdydurke* a été mal traduit ; que certains passages, marqués par une sorte de brutalité syntaxique ou empreints d'une saveur archaïque, sont le fruit d'un manque de compétence des collaborateurs du travail de traduction. Il s'agit tout au contraire d'une manière différente et nouvelle d'envisager la langue »<sup>115</sup>.

## 2. Transfert de *Ferdydurke* en Europe

Pour promouvoir son livre en Europe Gombrowicz entretient une riche correspondance avec les littéraires français.

Voici le texte du premier article paru en Europe, après la guerre, sur *Ferdydurke*.

Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, (Argos Buenos Aires) – C'est par le détour de l'Argentine, et grâce à une remarquable traduction espagnole, que nous parvient ce roman polonais qui n'est rien du moins qu'un chef d'œuvre. Si un comité d'une vingtaine de traducteurs, dont d'éminents écrivains cubains, argentins, brésiliens, anglais, etc. s'est appliqué, sous la direction de l'auteur, à hispaniser cette géniale et énorme bouffonnerie philosophique-lyrique, cela prouve quelle admiration ce jeune écrivain a suscité chez les connaisseurs, mais le fait témoigne aussi de la difficulté qu'il y avait à transplanter hors de sa langue d'origine un texte qui est un jet continu d'invention verbale. Grâce à cette traduction, la langue espagnole se trouve enrichie, à sa surprise, d'un grand nombre de néologismes dont au moins une vingtaine de synonymes pour « le postérieur » (par exemple cuculeito). *Ferdydurke* avait paru en Pologne en 1937, alors que son auteur, le grand chantre de l'immaturité, avait sans doute moins de trente ans. Le livre fut amplement discuté dans les revues littéraires sans dépasser, paraît-il, ce succès d'avant garde. J'ignore comment il fut accueilli en Amérique latine, où son auteur vient d'écrire un nouveau roman, très surprenant, paraît-il, sur les destinées de l'émigration polonaise. *Ferdydurke* est une œuvre d'humour étrange, cocasse, puérile, entrelardée de méditations et de fable. Il s'agit des aventures d'un homme mûr, réintégré par force à l'adolescence et à l'école, et qui devient l'objet de diverses entreprises d'infantilisation et « d'adultification ». Nous en publierons prochainement quelques pages caractéristiques. Quiconque aime Jarry devra se faire une joie de découvrir Gombrowicz qui, dans une tradition slave, gogolienne même, de pitrerie fantaisiste et ironique, crée une œuvre peut-être géniale, en tous cas d'une saisissante étrangeté.<sup>116</sup>

Plus tard, l'écrivain s'attaquera, avec un jeune Français de Buenos Aires, Roland Martin, à la traduction française de *Ferdydurke*, en s'inspirant non du texte original polonais mais de la version espagnole du roman.

Cette traduction hors du commun qui fut une grande réussite grâce à la qualité du comité traducteur et surtout à son esprit avant-gardiste et à la présence de l'auteur.

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, p.104

<sup>116</sup> François Bondy, PREUVES n° 32, octobre 1953, p.97

Pierre Lorson écrit dans *Etudes*, Revue catholique d'intérêt général » sur la traduction au début du XX siècle :

Il y a aussi des équipes, où l'on se partage la besogne : l'un dégrossit, l'autre corrige les contresens, où les fautes de français, le troisième polit. N'est-ce pas par plusieurs mains ou machines que passent aussi les cotons d'Amérique et les laines d'Australie<sup>117</sup>.

### 3. Modalités de traduction de *Ferdydurke* par Brone et par Georges Sédir

#### 3.1. Traduction auctoriale et traduction allographe

Suite aux échanges épistolaires que Gombrowicz entretient avec Jerzy Giedroyc et Konstanty Jeleński, la question de traduction de *Ferdydurke* en français devient des plus urgentes. Après quelques essais infructueux, c'est Roland Martin avec l'auteur lui-même qui s'y attèle. Il est curieux de relever d'emblée le parcours de Gombrowicz en tant que traducteur de sa propre œuvre. Les premières traductions étaient autoriales et ce, uniquement vers l'espagnol et le français. Cet état de chose a sans doute été conditionné par la situation même de Gombrowicz exilé en Argentine. Entouré de jeunes artistes hispanophones, lui-même maîtrisant à peu près cette langue qu'il pratiquait depuis son arrivée en Argentine en 1939 (six ans de pratique de la langue au moment où la traduction débutait). Pour ce qui de son français, Gombrowicz l'a appris encore en Pologne, et sans doute perfectionné lors de son premier séjour à Paris en 1928-1929. Son traducteur Roland Martin qualifie son français d'un peu rouillé, même si l'auteur a une bonne prononciation et une bonne connaissance de la langue. Il confiera à Rita Gombrowicz :

En Argentine Gombrowicz avait peu l'occasion de parler français. Bien qu'il ait eu une bonne prononciation et une bonne connaissance de la langue, son français était un peu « rouillé ». Quelquefois il ne comprenait pas certains mots. Il fallait que je lui en explique le sens le plus clairement possible, en lui donnant des exemples. Il ne laissait passer aucun mot qu'il ne connaissait pas. Je faisais toujours le premier jet, seul, à partir du texte espagnol exclusivement. Je le donnais à Gombrowicz qui le passait au crible de son côté. Nous nous rencontrions ensuite. Il me faisait part minutieusement de ses remarques, de ses objections, de ses doutes. En lisant ma traduction phrase après phrase, il s'arrêtait sur tout ce qui pouvait le choquer. »<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Marie Vrinat-Nikolov, *Miroir de l'altérité, la traduction*, Ellug, 2006, p.171

<sup>118</sup> Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Argentine 1939-1963*, Noir sur Blanc, 1984, p.118



Dans son article *Clichés et auto-traduction chez Vladimir Nobokow et Samuel Becket* Michaël Oustinoff aborde la problématique de la traduction auctoriale et allographe. En effet l'une et l'autre relèvent du même domaine, celui de la poétique :

[...] l'auto-traduction, c'est-à-dire dans cette forme de traduction qui semble constituer l'idéal de toute traduction, en particulier pour ceux qui ont de la traduction une vision "défective" pour reprendre le terme d'Antoine Berman, pour ceux qui considèrent que la traduction au sens *habituel* du terme est nécessairement imparfaite dans la mesure où elle ne saurait par définition égaler le texte que l'auteur lui-même aurait écrit s'il s'était exprimé directement dans la langue traduisante. On peut au contraire estimer que ces deux formes de traductions sont complémentaires et non exclusives l'une de l'autre et que par conséquent il n'existe pas de solution de continuité entre traduction "allographe" — pour reprendre le terme utilisé par Gérard Genette — et traduction auctoriale. Mieux, qu'elles s'éclairent mutuellement.<sup>119</sup>

Les premières traductions de Gombrowicz peuvent être considérées comme des auto-traductions comme c'était le cas de Nabokov ou Becket ?

Les auto-traductions de Nabokov, écrit Oustinoff, sont particulièrement intéressantes du fait qu'elles ont pour la plupart été effectuées en deux temps : Nabokov fait d'abord appel à des traducteurs à qui il demande d'établir une traduction aussi littérale que possible, qui sert par conséquent de version intermédiaire, de version critique en quelque sorte. Ce n'est qu'ensuite qu'il révisé cette traduction pour réaliser son auto-traduction définitive. Pour Beckett, il aurait déclaré qu'il s'était mis à écrire en français parce que dans cette langue il serait plus facile d'écrire « sans style » :

Cela devient de plus en plus difficile pour moi, pour ne pas dire absurde, d'écrire en bon anglais. Et de plus en plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer en deux pour parvenir aux choses (ou au néant) qui se cache derrière. La grammaire et le style. Ils sont devenus, me semble-t-il, aussi incongrus que le costume de bain victorien ou le calme imperturbable d'un vrai gentleman. Un masque.<sup>120</sup>

Le cas de Gombrowicz est différent ; il a continué à écrire uniquement dans sa langue maternelle : le polonais. D'ailleurs la traduction auctoriale exige un bilinguisme d'écriture. Dans sa lettre à Konstanty Jelenski, son ami et son traducteur il dit :

Encore une chose mon Chat (mój kocie) : je sais que tu maîtrises le français à perfection, (pływasz we francuszczyźnie jak ryba w wodzie), mais ne te fie pas complètement à toi malgré tout. Mes expériences avec les

---

<sup>119</sup> Michaël Oustinoff, « Clichés et auto-traduction chez Vladimir Nabokov et Samuel Beckett », *Palimpsestes*, 13 | 2001, 109-128.

<sup>120</sup> Samuel Beckett, lettre en allemand à Axel Kaun, trad. Isabelle Mitrosova, dans Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, préf. Michel Deguy, Paris, Seuil, 1994, p. 238.

traductions et j'en ai beaucoup démontrent que rien ne remplacera cette osmose avec la langue dès l'enfance quand on l'a dans le sang.<sup>121</sup>

Gombrowicz a toujours été très regardant sur ces traductions françaises et surtout dans la première période de la réception de son œuvre en France. Pour la traduction de *Pornographie*, Georges Lisowski livre un témoignage détaillé dans le numéro spécial des Cahiers de l'Herne consacré à Gombrowicz. Il traduit *La Pornographie* à Varsovie en 1961-62. « La fidélité doit être absolue. » Il envoie à Gombrowicz une première partie de la traduction et reçoit au retour sept pages de corrections ou de « propositions ».

Je lis bien mieux le français que je ne l'écris et, en tant qu'auteur j'ai l'oreille sensible [...] il vous faut chercher ce qui me choque à cet endroit et trouver une expression plus adéquate<sup>122</sup>.

### 3.2. Analyse comparative des textes ; méthodologie de travail.

Dans cette partie de mon travail, je propose d'analyser le texte des deux traductions de *Ferdydurke*. La traduction auctoriale effectuée par Brone, c'est-à-dire le binôme Gombrowicz/Roland Martin, édité en France en 1958 par Julliard et préfacé par Jeleński, avec la traduction allographe de Georges Sédur, parue aux éditions 10/18 Christian Bourgeois en 1973. Renata Nieziołek, qui propose un premier travail comparatif de ces deux traductions<sup>123</sup> évoque le travail d'Edward Balcerzan intitulé *Tłumaczenie jako « wojna światów »* (Traduction comme « La guerre des mondes »), qui considère que de chaque traduction émergent les éléments de *nieprzekład* (non-traduction) à caractère intersubjectif. Elle évoque la théorie de Berman qui considère que la retraduction d'un texte est une critique ouverte ou non des traductions précédentes<sup>124</sup>. Ces deux hypothèses complétées par l'approche rythmique du texte basée sur des travaux de Meschonnic nous permettront d'entrevoir la poétique de la traduction et la construction de l'esthétique de la réception.

Dans mon analyse je prendrai en compte le rythme comme organisation d'historicité du texte, puis je proposerai d'appliquer trois données fondamentales mentionnées par Oustinoff dans *La Traduction* : la position traductive (ou horizon du traducteur que nous

<sup>121</sup> *Gombrowicz walka o sławę*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1998, p.

<sup>122</sup> Jeleński, de Roux, Cahiers de l'Herne, *Gombrowicz*, cahier n°14, éditions de l'Herne, 1971

<sup>123</sup> Renata Nieziołek, *Przekład ponowiony – dwa francuskie tłumaczenia Ferdydurke* in *Gombrowicz z przodu i z tyłu*, Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej Wsola-Radom, 20-22 października 2014, pod redakcją Krzysztofa Cwiklińskiego, Anny Spólnej, Dominiki Świtkowskiej, UTH, Radom, 2015, p.35-43

<sup>124</sup> *Ibidem*, p.35

avons déjà mentionné pour Berman), les unités de traduction ou UT et comme grille d'analyse la théorie du langage avec les procédés classiques de la rhétorique.

Oustinoff appuie ses recherches sur les travaux en « stylistique comparée » de Charles Bailly le disciple de Saussure. Dans la logique du signifiant et du signifié (d'un côté la forme et de l'autre le sens), la traduction littérale conserve à la fois le signifiant et le signifié, à la différence de langue près :

chien=pies

le signifiant s'est en partie transformé, sur le plan phonétique :

\ʃjɛ̃\ → \pjɛs\

Mais le reste du signifiant reste inchangé : « chien » et « pies » ont la même forme grammaticale, celle d'un nom (« N »). Il en irait de même pour les autres catégories grammaticales telles que les adjectifs (« Adj »), les verbes (« V »), les prépositions (« prep »), les adverbes (« Adv »), les articles (« Art »), ou encore le nombre (« sg » / « pl »). Oustinoff affirme que l'on a souvent recours à la traduction littérale (différentes traductions de Bible par exemple). Mais quand celle-ci s'avère impossible ou maladroite (effet « calque »), la traduction « oblique » procédera essentiellement à deux sortes de transformations : celles qui opèrent sur le signifiant (appelées par Vianey et Darbelnet des « transpositions » ou « recatégorisations » car elles consistent à remplacer une catégorie grammaticale par une autre) et celles qui opèrent sur le signifié (appelées les « modulations »). Les deux procédés pouvant naturellement se combiner. Les « transpositions » sont omniprésentes dans les textes. La formule générale peut être schématisée de la manière suivante :

Catégorie X ↔ Catégorie Y

Certaines catégories sont invariables. D'autres comme les noms et les verbes, seront l'objet de transpositions internes: catégorie du nombre ou du genre pour les formes nominales, catégorie du temps, du mode ou de l'aspect pour les formes verbales. Analyser les correspondances verbales est inséparable de la syntaxe comparée. Les opérations de traduction sont indissociables de la ré-énonciation: ce ne sont pas des mots que l'on traduit, mais des contextes. On passera ainsi de la coordination à la subordination, des formes nominales aux formes personnelles des verbes. Oustinoff rappelle cependant que la syntaxe comparée ne se réduit pas à cataloguer des transformations à appliquer mécaniquement: **ce n'est pas la**

**langue (entité abstraite), mais la parole (la langue en acte) que l'on traduit.** Il souligne également que le français a tendance à utiliser les mots à sémantisme « plein » tels que les substantifs. Le polonais au contraire les mots grammaticaux, plus abstraits : ex: trains à destination de Paris/Pociąg do Paryża. « Podglądanie i dalsze zapuszczanie się w nowoczesność »/ « Le guet et l'internement dans le modernisme consécutif » (trad.Brone).

Cette tendance du français à l'« étoffement » comme le révèle le VD (Stylistique comparée du français et de l'anglais) se retrouve par rapport à d'autres langues y compris par rapport au polonais. Nous en verrons les exemples dans notre analyse.

Les « modulations » (ou « changements de point de vue »), affectent le sens. En passant d'un premier signifié à un second, pour que l'on puisse parler de traduction, il faut que les deux soient reliés par un lien d'implication réciproque.

Oustinoff explore les figures de rhétoriques analysées dans le VD. Elles sont subdivisées en deux classes qui se trouvent à cheval sur la structure métalinguistique, d'où leur répartition en figures de pensée et figures de mots ou tropes.

- Métonymie : l'abstrait pour le concret ou « le général pour le particulier » (spac pod **gołym niebem** – dormir à la belle étoile)
- La cause pour l'effet ou le moyen pour le résultat, la substance pour l'objet : Stałeś się rzadkim gościem– On ne vous voit plus.
- Synecdoque : la partie pour le tout : wyspy te były **widownią** kilku ataków – ces îles avaient été le **théâtre** de plusieurs attaques.
- Une partie pour une autre : he cleared his **throat (gorge)** –Il s'éclaircit la **voix**
- Le renversement des termes : niesamowity zjazd w dół wzgórz– le plongeon effréné **du haut des collines**
- La litote : le contraire négativé : powiedział to jasno –il n'a pas **caché** que
- De l'actif au passif, ou vice versa : **Nie kazano panu** czekać na niego ? – **Vous a-t-on dit** de l'attendre ?
- L'espace pour le temps : To przedstawia już **samo w sobie** trudność - Cette opération présentait **déjà** une difficulté
- La métalepse : intervalles et limites dans le temps : **For** the period under review— **Depuis** notre dernier numéro. Dans l'espace : Nie parkować **między znakami** -**Limite** de stationnement
- Changement de symbole : On zarabia **uczciwie pieniądze**-Il gagne **honnêtement** sa **vie**.

### 3.3. Marqueurs forts du rythme de Gombrowicz

J'ai déjà mentionné la théorie de Meschonnic pour qui le rythme est le signifiant majeur. Il englobe avec l'énoncé, l'infra-notionnel et l'infra-linguistique. Il n'est pas un signe ; il montre que le discours n'est pas fait seulement de signes, mais aussi des actions, des créations, des relations entre les corps, du montré-caché de l'inconscient. Le rythme montre que le poème n'est pas fait de signes, bien que linguistiquement il ne se compose que des signes ; il passe à travers les signes. Le rythme est ainsi l'élément anthropologique capital dans le langage, plus que le signe. Le rythme comprend le langage avec tout ce qu'il peut comporter de corporel. Meschonnic s'oppose à la théorie de Mounin mettant en exergue la sémiotique dans le processus de la traduction. Selon lui le rythme rejette la sémiotique. Il est l'inscription d'un sujet dans son histoire. Rappelons-nous : « Série prosodique pour série prosodique, mais autre. Une métaphore de l'original. Application du principe : traduire du marqué par marqué et du non-marqué par du non-marqué. »

A ce stade de ma recherche, je trouve utile de donner l'analyse de Meschonnic d'un extrait de *Voyage au bout de la nuit*, de Céline :

De loin, le remorqueur a sifflé ; son appel a passé le pont, encore une arche, une autre, l'écluse, un autre pont, loin, plus loin...Il appelait vers lui toutes les péniches du fleuve toutes, et la ville entière, et le ciel et la campagne et nous, tout qu'il emmenait, la Seine aussi, tout, qu'on en parle plus.<sup>125</sup>

Ici la fréquence des contre-accent rythmiques, et des séries de contre-accent prosodiques, fait les marques de l'écriture : le rythme de sa syntaxe, apériodique, de sa phraséologie. Meschonnic considère qu'un paragraphe ne fait pas un rythme mais c'est toute l'écriture qui fait un rythme et la dernière phrase est située de la sorte. « C'est une clause qui ramasse le texte qui la porte, et balance ses *toutes, toutes, tout* et *tout* contre le *qu'on en parle plus final*. »<sup>126</sup> Cet excès de rhétorique excédée de l'excès, nous le verrons chez Gombrowicz. Répétitions, extension des objets et sujets brassés. Un melting-pot d'injures, d'insultes, de blanc aussi...et de gestes. Par cette écriture Gombrowicz écrit son épopée et invente son idéologie. Par son phrasé. Par la violence rythmique.

---

<sup>125</sup> *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op.cit.p.518

<sup>126</sup> *Ibidem*, p.518

Ezra Pound écrit :

Le rythme d'un homme doit être interprétatif, il sera, ainsi à la fin, le sien, non imité, non imitable.

La conception du style est fondée sur le fait que tout écrivain a son propre rythme, aussi distinctif que son écriture, et sa propre imagerie, qui va depuis la préférence de certaines voyelles et consonnes, jusqu'à la préoccupation de deux ou trois archétypes<sup>127</sup>

Qu'en est-il chez Gombrowicz ? Je propose de voir les textes.

### 3.3.1. Interjections, injures, insultes

Dans *L'insulte : la parole et le geste*, Sophie Fisher analyse les différences entre les notions d'interjection, d'injure et d'insulte. **L'insulte n'est pas seulement un cri, une interpellation, mais très souvent un geste, accompagné ou non d'une parole.** Ce mode d'expression se trouve illustré dans toute l'œuvre de Gombrowicz. La définition du CNRTL en est la suivante :

mot invariable, autonome, inséré dans le discours pour exprimer, d'une manière vive, une émotion, un sentiment, une sensation, un ordre, un appel, pour décrire un bruit, un cri.<sup>128</sup>

Puis :

Au point de vue de la forme, les interj. sont **a)** des cris ou des onomat. : *Ah! Eh! Hé! Euh! Ho! Oh! Aïe! Bah! Fi! Chut! Ouf! Zut! Brr! Pf! Pst! Crac! Boum! Paf!* **b)** des subst. accompagnés ou non d'un déterm., d'une prép. : *Attention! Ciel! Juste ciel! Dame! Diable! Dieu! Mon Dieu! Par Dieu! Minute! Ma parole! Ma foi! Par exemple! À la bonne heure! La barbe!* **c)** des adj., parfois accompagnés d'un adv. : *Bon! Mince! Tout doux! Tout beau!*; **d)** des adv. et loc. adv. : *Bien! Comment! En avant!*; **e)** des verbes, surtout à l'impér. : *Allons! Gare! Tiens! Voyons! Tu parles! Qui vive!*; **f)** des phrases : *Fouette cocher! Vive(nt) les vacances!*; **g)** certaines interj. peuvent avoir des compl. : *Gare à vous! Foin du loup! Chiche que je saute!* **2.** Si l'interj. est gén. inv., on rencontre qq. subst. où la variation en nombre est maintenue : *Mille tonnerres! Mille diables! Salauds!* (*supra ex.* de Montherl.) et qq. verbes employés à diverses pers. de l'impér. : *Va! Allons! Allez! Tiens! Tenez! Dis donc! Dites donc!* **3.** L'interj. est gén. suivie du point d'exclam. dans l'écriture et porte un accent d'intensité dans le discours oral. **4.** La valeur sém. dépend essentiellement de l'intonation, de la mimique ou du contexte.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> Ibidem, p.86

<sup>128</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/interjection>

<sup>129</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/interjection>

Les textes de Gombrowicz regorgent des interjections de tous types : des cris ou des onomatopées : « hola, hola, hola, hola, hola ! » (holà) (p.17) « Cip, cip, cip » (« hep, hep, hep » chez Sédir) p.18) « Na Boga ! » *par dieu* qui chez Sédir devient « Par pitié » (p.18) « Tfy! Tfy!» (bruit signifiant le dégoût), chez Sédir « Pouah, pouah! » (p.30), « ha, hajda » (p.37), « Tsss, tsss, tsss » puis « He, he, hm, no, co tam? » (p.38) « hej, hej, ha ha ha ! » (p.53) formes verbales : « Zaczynać ! Bierz go ! Huzia ! Dalej ! » (Sédir « Commençons ! En avant ! Vas-y ! Vas-y ! ») p.61, ce dernier étant utilisé pour « inciter un chien ou quelqu'un à la bagarre »<sup>130</sup> utilisé déjà par Prus ou Dygasinski. D'ailleurs, dans le texte précédant cette interjection Gombrowicz utilise les termes « chrapy rozdęły się » lequel en polonais a typiquement une connotation animalière (chien de chasse, cheval –les naseaux). Chez Sédir nous trouvons : les narines se dilataient, « Precz ! Precz ! à bas ! » (p.61) chez Sédir (« ça suffit ! ça suffit ! »). Pour le mot « precz », la définition chez Doroszewski est la suivante « expression à caractère expressif accompagnant les mots signifiant suppression, rejet, éloignement, geste dans un lointain indéfini. »<sup>131</sup> ; une interjection de type « à bas ! » où « dégage ! » aurait plutôt eu un signifié d'éloignement, de mouvement tandis que « ça suffit » évoque l'arrêt, le stop, un ras-le bol d'une situation. Un autre type d'interjection, utilisant les verbes à l'impératif comme : « Trzymaj ! Łapaj ! Bij ! Zabij ! » (p.65) *attrape-le ! chope-le ! cogne-le ! achève-le !* (ma traduction) chez Sédir est mis sous la forme suivante : « Attrapez-le ! Tenez-le ! Hardi ! Cassons-lui la figure ! » Dans *Philidor doublé d'enfant*, nous avons quelques interjections qui prennent le ton injurieux. Pour Sophie Fisher on passe de l'involontaire au choisi ; de l'interjection/interpellation à l'interjection/expression du moi. Sédir se contente de « Petit cucul, le petit cucul. » pour « Pupa ! Pupa ! » (p.57) qui devient chez Brone « Trou du c... ! Trou du trou de mon c... ! [...] C...c... et re-c... ! »(p.59) Chez Sédir : « - Cucul ! Cucul ! [...] M...m...et m... ! » (p.60).

Prenons quelques exemples dans le texte de *Ferdydurke* :

-Ty psie ! – ryknął starzec. – Ty podły, ach podły, podły psie!

- Ty kupo! – odparł Analita ze straszną analityczną pychą. – ja też jestem kupa. (p.96)

La version de Brone est la suivante :

-Chien, rugit le vieillard. Ah ! L'infâme, l'infâme, l'infâme chien !

-Fatras lui répondit l'Analyte, dans un élan d'orgueil analytique. Tu n'es qu'un fatras. Et moi-même j'en suis un. (p.102)

Chez Sédir cela donne :

-Chien! Rugit le vieillard. Lâche, lâche ! Tu es un chien !

<sup>130</sup> <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/huzia;5433917.html>

<sup>131</sup> <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/precz;5481371.html>

-Tas ! Tu es un tas ! répondit l'Analyste avec un terrible orgueil analytique. Moi aussi je suis un tas, un simple agrégat.(p.)

Gombrowicz a précédé l'insulte du pronom personnel Ty (tu ou toi) qui précède une insulte quasi systématiquement en polonais (ty łajdaku ! ty oszuście !) : et effectivement se rapproche ici de la locution adverbiale **ne... que...** exprimant la restriction (elle est dite *restrictive* ou *exceptive*) et signifie « seulement, rien de plus que ». Sédir a décidé de ne pas précéder ces insultes d'articles, malgré le caractère marqué chez Gombrowicz par Ty (tu) où l'interjection est directement adressée à l'interlocuteur. Tu n'es qu'un chien ! Tu n'es qu'un sale, mais sale, sale chien !

« -Gros tas ! Tu n'es qu'un tas ! Et moi-même j'en suis un. » Fisher qualifie ce procédé d'auto-insulte (que je suis con !). Les écrits d'Erving Goffman, d'autre part, sur la théâtralité de la vie sociale<sup>132</sup>, offrirait un espace de réflexion particulièrement fécond pour la compréhension des jeux d'interactions plus ou moins ludiques en milieu urbain ou institutionnel ; il rappelle notamment les duels verbaux entre la population noire de Chicago où la problématique d'insultes a toute sa place. Rappelons-nous des battles de type « yo momma ». Pour Goffman il y a double définition du moi : premièrement il s'agit d'une image rassemblée à partir de ce qu'implique le flux des événements tout entier et puis il s'agit de jouer dans une sorte de jeu rituel qui s'affronte avec plus au moins d'honneur et de diplomatie à la situation. Selon lui, lorsqu'une personne met en danger la face de quelqu'un d'autre, il apparaît qu'elle a le droit, dans certaines limites de se tirer d'affaire en s'humiliant volontairement.

-Hajda ! Hajda ! Na niego chłopaki ! Bić chłopię ! Bij, zabij, bijcie, zabijajcie chłopię! (p.37)

- Allez en avant, mort à l'adolescent ! (p.41)

- Allez ! Allez-y les gars ! Cassez-lui la figure à cet adolescent ! Cassez-lui la figure ! (p.39)

Lizus (35) : lèche-bottes ou de manière plus vulgaire lèche-cul est absent de la traduction de Brone et chez Sédir donne « le chouchou à sa maman » (36), qui en polonais est plutôt l'équivalent de « mamisynek ». « Miętalski warcholi » (p.35) absent chez Brone devient « Mietalski fait le bravache » (p.37) équivalent de fanfaron ; « warcholié » en polonais provient des comportements dévergondés de la noblesse polonaise du XVI/XVIIe siècle ; comportements liés au mythe des Sarmates présent dans l'œuvre de Gombrowicz et notamment dans *Trans –Atlantique*. Non traduit chez Brone.

---

<sup>132</sup> Goffman développe le sujet de cette théâtralité dans son ouvrage publié en 1956 et intitulé *La mise en scène de la vie quotidienne* où il transpose le langage technique de théâtre dans la vie quotidienne : les coulisses, la scène, les acteurs, les spectateurs etc...et considère les interactions sociales comme une série de jeux de scène.



Nous avons également l'exemple des interjections sous forme de substantif :

G. : Endecja ! –Bolszewizm !-Faszyzm !-Młodzież katolicka !-Rycerze Miecza !-Lechici !-Sokoły !-Harcerze ! – Czuj duch ! –Czołem ! – Czuwaj ! (p.54)

B. : Le communisme! Le fascisme ! La jeunesse catholique ! La jeunesse patriotique ! La jeunesse morale ! Les boy-scouts ! La jeunesse héroïque ! La jeunesse civique ! (p.57)

S. : La réaction ! Le bolchevisme ! Le fascisme ! La jeunesse catholique ! Les anciens combattants ! La **vrai** Pologne ! La jeune garde ! Les corps francs ! Honneur et Patrie ! Haut les cœurs ! (p.57)

### 3.3.2. Diminutifs

Nous y reviendrons dans notre analyse un peu plus loin, mais d'ores et déjà, il convient de souligner le grand nombre de diminutifs qui sont le propre de la langue polonaise. Konstanty Jeleński le traducteur et proche ami de Gombrowicz lors de la publication de la version française de *Trans-Atlantyk* en parlant de ces possibilités inépuisables de création de diminutifs a donné l'exemple des variations quasi infinies de diminutifs pour le mot chat « kot, kotek, koteczek, kocurek, kociątko ».

« Główka » petite tête (p.27) devient « crâne » chez Brone (p.30) et « tête » chez Sédir (p.28) ; « Karteczka » (petite feuille) (p.29) est « feuille de papier » chez Brone (p.33) et « feuille » chez Sédir (p.30) ; « plugawe powiedzonko » (petite expression salace) (p.39) est « gros mot » chez Brone (p.42) et « vocabulaire le plus cochon » chez Sédir (p.40) ; « śmieszki » (petits rires étouffés) deviennent « rires étouffés » chez Brone (p.33) et « ricanements » chez Sédir (p.31).

### 3.3.3. Sexualité

Jéhovah, collecteur de prépuces, n'est plus. Je suis tombé sur lui au musée où j'étais allé saluer Aphrodite, née-de-l'écume. La bouche grecque que la prière n'a jamais déformée. Chaque jour nous devons lui rendre hommage. *Vie de la vie, tes lèvres embrasent.*

James Joyce, *Ulysse*

La disparition de Dieu suggérée dans les œuvres de plusieurs écrivains de l'époque (Camus, Joyce, les auteurs du nouveau roman), est accompagnée dans les textes par la mise en exergue de la sexualité. La sexualité occupe ainsi une place importante dans l'œuvre de Gombrowicz.

Grâce aux travaux de Michel Foucault le mécanisme de mise en discours de sexualité nous aide à mieux comprendre le sexe caché dans les textes de l'écrivain polonais. Foucault nous parle d'un double mécanisme du plaisir et du pouvoir :

Plaisir d'exercer un pouvoir qui questionne, surveille, guette, épie, fouille, palpe, met à jour ; et de l'autre côté, plaisir qui s'allume d'avoir à échapper à ce pouvoir, à le fuir, à le tromper ou à le travestir. Pouvoir qui se laisse envahir par le plaisir qu'il pourchasse ; et en face de lui, pouvoir s'affirmant dans le plaisir de se montrer, se scandaliser, ou de résister. Captation et séduction ; affrontement et renforcement réciproque : les parents et les enfants, l'adulte et l'adolescent, l'éducateur et les élèves, les médecins et les malades, le psychiatre avec son hystérique et ses pervers n'ont pas cessé de jouer ce jeu depuis le XIXe siècle. Ces appels, ces esquives, ces incitations circulaires ont aménagé autour des sexes et des corps, non pas des frontières à ne pas franchir, mais *les spirales perpétuelles* du pouvoir et du plaisir.<sup>133</sup>

La sexualité à cette époque est toujours sous stigmat de la Pastorale.

Aussi, le sexe ne doit plus être nommé sans prudence ; selon l'auteur de *L'Histoire de la sexualité*, ses aspects, ses corrélations, ses effets doivent être suivis jusque dans leurs rameaux les plus fins où tout doit être dit. Une double évolution tend à faire de la chair la racine de tous les péchés, et à en déplacer le moment le plus important de l'acte lui-même vers le trouble, si difficile à percevoir et à formuler, du désir : car c'est un mal qui atteint l'homme entier, et sous les formes les plus secrètes. Ces remarques seront précieuses dans la réception du journal intime de Gombrowicz en 2016 en France. Ces recherches retrouveront un écho dans les travaux des jeunes chercheurs polonais sur *queer theory*. Cette diversité sexuelle, a pu s'exprimer dans la littérature grâce aux écrivains comme Gombrowicz. Longtemps sous le couvert d'un langage qu'on prenait soin d'épurer de manière qu'il n'y soit plus nommé directement, le sexe était pris en charge, et comme traqué, par un discours qui prétendait ne lui laisser ni obscurité ni répit. Foucault parle du bannissement des plaisirs périphériques, notamment dans le quatrième et le dernier volume de *L'Histoire de la sexualité* : question de la virginité, du mariage, de la chasteté où il rappelle qu'à travers tant de discours, on a eu affaire à la multiplication de condamnations judiciaires des petites perversions. Le philosophe français évoque l'article de Westphal « sensations sexuelles contraires », et 1870 comme date de caractérisation de l'homosexualité. Ces sexualités périphériques comme les appelle Foucault font partie de l'architecture personnelle de Gombrowicz et s'expriment dès ses premières publications dans *Dziewictwo, Na kuchennych*

---

<sup>133</sup>Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, œuvres II Gallimard, Paris, 2015, p.649

*schodach, Tancerz Mecenasa Kraykowskiego* puis dans *Ferdydurke, Iwona księżniczka Burgunda* ou encore *Opętani*. Lors de mon analyse, je tenterai de faire ressortir ces éléments du discours gombrowiczien et de voir comment cette sexualité a pris corps dans les versions françaises et comment les traducteurs ont su rendre ces rêveries, obsessions, petites manies ou grandes rages, « contre-nature » dont parlait Foucault.

#### 4. Contexte et difficultés de la première traduction française de *Ferdydurke* de Brone à Buenos Aires.

FERDYDURKE MUSI SIĘ UKAZAĆ NA JESIENI I TRZEBA IŚĆ NA WSZYSTKIE USTĘPSTWA<sup>134</sup>

En janvier 1958 Jeleński reçoit le manuscrit de la traduction de *Ferdydurke* réalisé par Brone. C'est lui qui, pendant quelques années, fera le relais entre Gombrowicz et les éditeurs en France. La copie de cette traduction, il l'enverra à Nadeau et une autre à Olivier de Magny, le directeur littéraire de Corrèa. Le roman est présenté au comité rédacteur des éditions Julliard par Nadeau ; il n'obtient pas d'accord pour sa publication. Il le présente à nouveau quelques mois plus tard, avec succès cette fois-ci. Rappelons que la traduction est effectuée à partir de la version espagnole réalisée en 1947 par le comité traducteur. Ce texte a déjà été revendiqué par Gombrowicz comme une œuvre à part entière :

Cette traduction a été réalisée par moi et elle ne ressemble que de loin au texte original. Le langage de *Ferdydurke* pose de nombreuses difficultés au lecteur. Je ne domine pas suffisamment l'espagnol. Il n'existe même pas de lexique polonais-espagnol. Dans ces conditions, la tâche a été aussi difficile qu'obscure et elle a été menée à bien à l'aveuglette- et seulement grâce à l'aide noble et efficace de plusieurs fils de ce continent, émus par la paralysie idiomatique d'un pauvre étranger<sup>135</sup>.

La question de « l'horizon du traducteur » sera importante lors de notre analyse d'autant plus que Gombrowicz a procédé à une réécriture de son texte. Sa situation est totalement différente qu'au moment de l'écriture de l'œuvre originale en Pologne. Le texte de Brone sera donc marqué par ces nouveaux éléments : situation de l'écrivain au moment de la réécriture du texte, situation politique de l'Argentine, interactions entre l'auteur et le traducteur, Roland Martin et enfin entre l'auteur et ses relecteurs en France.

---

<sup>134</sup> Lettre de Witold Gombrowicz à Konstanty Jeleński du 4 juillet 1958, op.cit. p.22

<sup>135</sup> *Gombrowicz en Argentine*, op.cit., p.105

Premier élément visible dans ce nouveau texte, c'est la présence d'interjections en espagnol. La saturation des images de répression au niveau politique et de la situation même de l'écrivain laisse transparaître dans le nouveau texte l'image obsessionnelle de la mort. L'année 1956 est marquée par les tensions politiques. Gombrowicz commence la traduction en mai « la traduction en français de *Ferdy* avec Roland Martin.<sup>136</sup> » Au même moment : « Tension politique. Samedi marinero (Grocholski) Plaza Retiro et Humberto Santa Fe. : Ecrasement de la révolution hongroise. Crise de Suez.<sup>137</sup> » Il y a également l'état de sa santé qui ne cesse de se dégrader. Dans *Kronos* il parle de : « Travail intensif sur la traduction de *Ferdy* en français. Je fais des inhalations (Toto). Cela ne me soulage pas. J'étouffe pour de bon.[...] Radio : dilatation de poumons, un peu de sclérose hypertension<sup>138</sup>. »

D'après la correspondance échangée avec Jelenski au sujet de cette traduction nous savons la difficulté qu'avait Gombrowicz à prendre certains choix stratégiques. Une grande partie de ces échanges concernaient les variations du mot clé « pupa » :

La traduction de « pupa » prend différentes formes chez Brone et vient de la traduction espagnole : cucutelet, cucuci, cuculà (p.47), cucumottet (p.49). Dans la correspondance échangée entre Gombrowicz et Konstanty Jelenski, qui effectue la relecture des épreuves avant celle de Maurice Nadeau, nous pouvons mesurer à quel point certains choix de traduction posaient problème :

Nie zgadzam się z wami w sprawie Pupy. Pomyśl co by było gdyby w polskim tekście wciąż zjawiało się inne pupsko, Pupiszcze, Pupiradło, Arcypupa itd. Myślę, że skromna biała monotonia pupy, tej miękkiej gęby bez oczu z przedziałkiem na poprzek wzmaga magię *Ferdydurke*<sup>139</sup>. **Je ne suis pas d'accord avec vous concernant Pupa (cucu). Songe, que se passerait-il si dans le texte polonais surgissait un autre pupsko, Pupiszcze, Pupiradło, Arcypupa etc...Je pense, que la modeste monotonie du cucu, cette gueule molle sans yeux avec une raie transversale, renforce la magie de *Ferdydurke*. [ma traduction]**

Przesyłam Ci kopię notatek zrobionych na marginesie tłumaczenia *Ferdydurke*.[...] Oczywiście główna decyzja dotyczy Pupy. Nie jestem zwolennikiem modulacji Pupy w różne archicule i cuculandrummy. Trzeba (dobrze by było) znaleźć jakiś trafny ekwiwalent, który by dawał ten sam efekt. W każdym razie Nadeau prześle Ci tłumaczenie do aprobaty<sup>140</sup>. **Je t'envoie la copie des notes effectuées en marge de *Ferdydurke*.[...] Bien sûr la décision principale concerne Pupa. Je ne suis pas adepte de**

<sup>136</sup> Witold Gombrowicz, *Kronos*, Stock, Paris, 2016, p.187

<sup>137</sup> Op.cit.p.198

<sup>138</sup> Op.cit.p.201

<sup>139</sup> Lettre de Konstanty Jeleński à Witold Gombrowicz du 2 mai 1958 publiée dans *Gombrowicz walka o sławę*, Wydawnictwo literackie, Kraków, p.16

<sup>140</sup> Lettre de Konstanty Jeleński à Witold Gombrowicz du 20 mai 1958, op.cit. p. 19

**la modulation de Pupa en je ne sais quels archiculs ou cuculandrums. Il faut (ce serait bien de) trouver un juste équivalent, qui donnerait le même effet. Dans tous les cas Nadeau t'enverra la traduction pour approbation. [ma traduction]**

Co się tyczy wariantów « pupy », obaj jesteśmy zdania, że te wariacje kompensują w pewnej mierze zmniejszenie dynamiki języka i nie szkodzą. W tłum.[aczeniu] hiszp.[ańskim] także figurują i dobry dały efekt. Natomiast, gdyby jakiś poszczególny wariant był mniej udany, można go zmienić. Tłumacz [Roland Martin] twierdzi, że « cuculisé » można by użyć, natomiast « cucufié » nie – i że jego zwroty tutaj nie są złe. [...] Proszę Cię, Kocie, przyjmij to w pojedynczym duchu i wpływaj, żeby Nadeau nie pokielbasił nam znowo tekstu, bo potem nie damy sobie rady<sup>141</sup>. **En ce qui concerne les variantes de pupa, nous sommes tous les deux d'avis, que ces variations compensent, dans une certaine mesure, la diminution de la dynamique de la langue et ne nuisent pas. Elles sont également présentes dans la trad. esp. et donnent un bon effet. Par contre si une variante particulière était moins réussie, on peut la modifier. Le traducteur [Roland Martin] est d'avis, que « cuculiser » pourrait être utilisé, par contre « cucufié » non, et que ses expressions ici ne sont pas mauvaises.[...] Je t'en prie Kot, prends le dans l'esprit de réconciliation et agis, pour que Nadeau ne cafouille pas trop le texte, sinon après nous n'arriverons pas à nous en sortir. [ma traduction]**

Aussi, pour certains noms propres, Brone a choisi d'en modifier une grande partie. Ainsi : Kopyrda devient Kopeida, Pyzo-Gobek, Myzdral-Bobek, Bladaczka-Rabougri et chez Sédir Sang de navet, Młodziakowie sont Juvencel chez Brone et Lejeune chez Sédir, Gałkiewicz devient Kotecki chez Brone, Zosia-Isabelle chez Brone et Sophie chez Sédir, Zygmunt/Alfred/Stan, Walek/Bebert/Tintin. Brone francise les titres des grands classiques polonais : Balladyna/Balladine, Lilla Weneda/Lila Weneda (p.49). Certains de ces choix ont été consultés avec Jeleński :

[Tłumacz] Mówi, że « Pépé » jest w duchu francuskim i w stylu lepszej klasy socjalnej. Że « Yo » nie nadaje się. Jest za tym, żeby zostawić Pépé<sup>142</sup>. **Pour Pépé, je te garantis que jamais personne ne s'appelait ainsi dans la « bonne société » - Joe, oui, puisque notre génération déborde de prénoms de snob à l'anglaise, Bob, Freddy etc... [ma traduction]**

Co do « Pépé » to chyba masz rację i trzeba będzie coś innego znaleźć<sup>143</sup>. **Pour Pépé, tu as certainement raison. Il faudra trouver autre chose. [ma traduction]**

Gombrowicz est lié avec Roland par un pacte moral qui ne lui permet pas d'avoir toutes les libertés avec son texte. Les négociations à ce sujet entre lui Jeleński et Nadeau qui corrige les

<sup>141</sup> Lettre de Witold Gombrowicz à Konstanty Jeleński du 30 mai 1958, op.cit. p.20

<sup>142</sup> Lettre de Witold Gombrowicz à Konstanty Jeleński du 30 mai 1958, op.cit. p.20

<sup>143</sup> Lettre de Witold Gombrowicz à Konstanty Jeleński du 4 juillet 1958, op.cit. p.22

épreuves durent plusieurs mois. Il est curieux de relever d'emblée chez Gombrowicz des contradictions concernant sa position envers cette traduction. Il est pris entre son « engagement » envers le traducteur et sa confiance dans les remarques de Jeleński :

Drogi Kocie,

Co się tyczy tłumaczenia, to w zasadzie całkowicie z Tobą się zgadzam, ale mej na uwadze jedną trudność natury formalnej. Zobowiązałem się wobec tłumacza, że on będzie decydował ostatecznie-to wynika logicznie z faktu, że figuruje jako tłumacz. Otóż naturalnie wiele będzie można mu wyperswadować i zresztą jest to rozsądny facet i bezpretensjonalny (ale ambitny), chodziłoby jednak o to, żeby zanadto tego nie komplikować, zwłaszcza na odległość. Słowem-trzeba usunąć, to co jest wyraźnie złe. Ja mam już pewne doświadczenie z tłumaczeniami. To są niesłychanie subiektywne « widzimi się », w sprawach językowych każdy ma swój « gust » i w zasadzie każde tłumaczenie mogłoby być w nieskończoność przerabiane. Np. Ty przyzwyczałeś się do jednej jedynej pupy z polskiego tekstu a w hiszpańskim wprowadziliśmy ich mnóstwo i zupełnie to nie razi, owszem podoba się.[...] W zasadzie zgadzam się : FERDYDURKE MUSI SIĘ UKAZAĆ NA JESIENI I TRZEBA IŚĆ NA WSZYSTKIE USTĘPSTWA. Ja będę jak najsilniej forsował poprawki Nadeau tutaj.<sup>144</sup>

L'œuvre a finalement été publiée début novembre 1958. Mais cet échange épistolaire témoigne de la complexité de cette traduction. Pour l'auteur, le temps pressait ; il était plus qu'urgent d'exister en Europe, à Paris. Les contraintes formelles et financières constituaient-elles partiellement l'obstacle à la libre créativité ?

Je propose de passer à l'analyse des textes même si nous savons que la démarche sera atypique et pour cause : pluralité d'intervenants et de versions.

Drogi Witoldzie,

Paryż 20 marca 1962

Właśnie widziałem się z Nadeau, który powrócił do Paryża z Florencji, gdzie uczestniczył w spotkaniu Communauté Européenne d'Ecrivains. Było tam 500 pisarzy, ze wszystkich krajów europejskich. Nadeau był zdumiony tym, jak wiele osób wyrażało się z entuzjazmem o *Ferdynandzie*. Przekazał mi również wiadomość, która z pewnością sprawi Ci przyjemność. Jak wiesz, istnieje nagroda Prix Formentor, ufundowana przez kilku wydawców europejskich ; w zeszłym roku otrzymali ją wspólnie Borges i Beckett. Nadeau mówi mi, że dwie delegacje, włoska i niemiecka, tym razem mają zagłosować za Twoją kandydaturą. On sam zamierza orędownąć za Tobą u delegacji francuskiej. Nadeau nie ma wielkiej nadziei, że istonie otrzymasz Prix Formentor, ale twierdzi, że już samo to, że znajdziesz się pośród poważnych kandydatów do tej nagrody, jest świetną reklamą. W ubiegłym roku na przykład delegacja francuska na próżno walczyła o przyznanie prix Formentor Michelowi Leirisowi. Chociaż Leiris w końcu jej nie dostał, wszyscy wydawcy zagraniczni po raz pierwszy rzucili się na jego

---

<sup>144</sup> Walka o sławę, op.cit.p.22

książki.<sup>145</sup>/Cher Witold, je viens de rencontrer Nadeau qui rentre à Paris de Florence où il a participé à la rencontre de la Communauté Européenne d'Écrivains. Il y avait 500 écrivains de tous les pays européens. Le fait que de nombreuses personnes s'exprimèrent avec enthousiasme à propos de *Ferdydurke*, a grandement surpris Nadeau. Il m'a fait part d'une nouvelle qui te fera certainement plaisir. Comme tu le sais, il existe le prix Formentor, décerné par quelques éditeurs européens. L'année dernière il a été attribué communément à Borges et Beckett. Nadeau m'a rapporté que deux délégations, italienne et allemande doivent voter ensemble pour ta candidature. Lui-même doit recommander ta candidature auprès de la délégation française. Nadeau ne se fait pas trop d'espoir pour que tu obtiennes effectivement le prix Formentor, mais maintient que le seul fait de te retrouver parmi de sérieux candidats à ce prix, constitue déjà une excellente publicité. L'année dernière par exemple, la délégation française s'est battue sans résultat pour que le Prix Formentor soit attribué à Michel Leiris. Tout compte fait, Leiris ne l'a pas obtenu, mais tous les éditeurs étrangers se sont jetés sur ses livres pour la première fois.

#### 4.1. Analyse de la table

Dans un premier temps j'ai procédé au travail comparatif de la table. D'ores et déjà le lecteur remarquera que les différences des deux versions sont assez flagrantes. Georges Sédire a supprimé les articles définis. Cette opération donne en apparence une table plus lisse et uniformisée. En réalité l'article défini participe à l'actualisation du nom noyau en indiquant, soit que le référent (la chose, l'animal, la personne dont il s'agit) est connu des actants de l'énonciation, soit que des satellites vont suivre (adjectif qualificatif, complément de nom, proposition relative...) qui permettront à l'interlocuteur d'identifier précisément ce représenté. Sédire a allégé et en même temps ouvert les énoncés et donné plus de vivacité à l'expression.

Pour commencer l'analyse de la table : l'original donne le départ au rythme de Gombrowicz, qui utilise les formes nominales des verbes tels que : *uwięzienie* (emprisonnement), *zdrabnianie* (diminution), *przyłapanie* (surprise en flagrant délit), *miętoszenie* (malaxage), *uwiedzenie* (séduction), *zapędzanie* (précipitation), *podglądanie* (espionnage), *zapuszczanie się* (plongée), *przychwycenie* (prise in flagranti).

Maria Delaperrière rappelle que ce champ sémantique qui s'attache à décrire « sus fortunas y adversidades » est proche du genre picaresque maintenant constamment l'effet de surprise<sup>146</sup>.

D'autre part, ce champ sémantique révèle d'ores et déjà les préoccupations majeures de l'écrivain : *zdrabnianie*, *dzieckiem*, *młodość*, *miłość*, *podglądanie*, *nowoczesność*

<sup>145</sup> Witold Gombrowicz, *Walka o sławę*, op.cit.p.87

<sup>146</sup> Maria Delaperrière, *Ferdydurke, czyli Gombrowiczowska wersja Bildungsroman*, in *Pod znakiem antynomii, studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Universitas, Kraków, 2006, p.152

(rapetissement/diminution, enfant, jeunesse, observation en cachette, modernité).

Je proposerai d'analyser le texte par les éléments rythmiques tels que : répétitions, utilisation de diminutifs, interjections, injures et insultes, locutions latines, chansons et couplets, symbolique du chêne, historicité.

La traduction de la table est littérale et conserve à la fois le signifiant et le signifié. La forme nominale des verbes est conservée dans les deux versions :

Gombrowicz : Porwanie

Brone : Le rapt

Sédir : Enlèvement

Pour ce premier chapitre Brone a choisi un terme dont la signification est plus restreinte que celle qui a été choisie par Sédir. CNRTL donne la définition suivante du rapt : action d'enlever quelqu'un par séduction ou plus fréquemment par la violence. Or, *porwanie* en polonais peut avoir plusieurs significations : 1.action organisée dont le but est d'enlever quelqu'un ou quelque chose 2.action de déchirer quelque chose en plusieurs pièces ou d'y faire des trous. La définition d'*enlèvement* dans CNRTL est la suivante : action de s'élever en l'air 2.action d'enlever, d'emporter quelque chose 3. Action de s'emparer de quelque chose, de quelqu'un, souvent par la force, par la violence. Par ce premier changement, Sédir a ouvert au lecteur les possibilités d'interprétation. Il n'y a pas de changement de sens, mais quelque chose d'imperceptible s'opère par cette ouverture, aussi bien par le choix du signifiant que par la suppression de l'article défini.

Gombrowicz : Uwięzienie i dalsze zdrabnianie

Brone : Incarcération et rapetissement consécutif

Sédir : Emprisonnement et suite du rapetissement

Dans le cas de passage d'un signifié à un second, nous parlons en traduction des « modulations » ou « changements de point de vue ». Ils affectent le sens. Ici dans les deux versions le signifié *zdrabnianie*, forme nominale du verbe *zdrabniać*, ne signifie pas rapetissement ; il s'en rapproche. Doroszewski nous en donne la définition suivante : « créer les formations de mots dérivés lesquels s'ajoutent à la base lexicale pour souligner la diminution (petitesse) ». <sup>147</sup> *Szparki, główka, karteczka, pupcia, chłopięcie* (diminutif de *chłopię*), telles sont les formes utilisées dans ce chapitre par l'auteur. La langue polonaise nous offre des possibilités infinies de créer des diminutifs : *chlebuś, kawusia, kawunia* et utilisés chez Gombrowicz dans ce chapitre : *maluś, rączka, pupa, karteczka, orlęcie, piesek, chłopięcie, kropelki, buciki*. Brone et Sédir ont opté pour rapetissement. Ici diminution.

---

<sup>147</sup> <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/zdrabniac:5528867.html>



Sédir a opté pour emprisonnement dont le noyau *prison* correspond à *więzienie*. La forme adjective *consécutif* (en parlant des choses : qui se suivent immédiatement sans interruption) utilisée par Brone pour traduire *dalsze*, peut vouloir induire la question : consécutif à quoi, à l'emprisonnement ? Elle a donc été adroitement remplacée dans la version de Sédir par « suite du rapetissement », ou l'action de rapetisser qui pour le coup est placée au même plan qu'emprisonnement avec la différence qu'elle continue à évoluer.

Gombrowicz : Przyłapanie i dalsze miętoszenie

Brone : Attrapage et malaxage consécutif

Sédir : Attrapage et suite du malaxage

Le problème se pose pour le mot « przyłapanie » qui dans les deux versions a été traduit par « attrapage » (CNRTL : action de s'attraper, dispute ; protestation bruyante, huées) qui colle parfaitement au contenu du chapitre, si ce n'est qu'en polonais « przyłapanie » est la forme nominale du verbe « przyłapać » et signifie « être pris sur le fait » (*in flagranti* comme dans le texte original p.). Miętus se fait prendre par Pyzo, alors qu'il rêve du valet de ferme « Bravo, Mientalski ! On sait maintenant ce que vous cachiez ! On vous a pris sur le fait ! Monsieur rêve à un valet de ferme !<sup>148</sup> » Plus tard les élèves ne veulent pas « se faire prendre » par le professeur. *Przyłapanie, przychwylenie* signifie la découverte par des personnes tierces d'une vérité ou d'une faiblesse cachée. Pour Oustinoff il s'agirait là d'une traduction oblique. Les formes polonaises utilisant le préfixe „przy” sont extrêmement nuancées et difficiles à traduire. Dans ce cas précis il indique l'action accomplie soudainement, dans certains autres pas jusqu'au bout (*przygryźć, przystrzyc, przymrużyć* etc) ou alors l'action accomplie pendant un temps.

Gombrowicz : Przedmowa do Filidora dzieckiem podszytego

Brone : Introduction au Philifor cousu d'enfant

Sédir : Introduction à Philidor doublé d'enfant

Brone a choisi de changer le nom original Filidor en Philifor peut-être était-ce une volonté de l'auteur qui dans sa réécriture du texte peut se permettre à tout. Pour le mot « podszytego » qui dans son champ sémantique évoque ce qui a trait à la couture, à la doublure (*podszewka* en polonais), le choix de Sédir était encore d'ouvrir le texte. Plutôt doublé que cousu. La nuance est forte. Le second évoque déjà le thème du double, de la doublure, de quelque chose de caché sous cette autre chose visible, tandis que le premier évoque l'attachement ou l'assemblage de pièces.

Gombrowicz : Uwiedzenie i dalsze zapędzanie w młodość

Brone : La séduction et l'entraînement vers la jeunesse, consécutif

---

<sup>148</sup> Op.cit. p.80

Sédir : Sédution et suite de l'entraînement vers la jeunesse

Ici également c'est le choix du mot « entraînement » pour « zapędzanie » qui peut étonner dans les deux versions françaises. En polonais c'est encore la forme nominative du verbe *zapędzać* qui sous-entend que l'objet est précipité ou poussé vers quelque chose. Doroszewski en donne la définition suivante « presser quelqu'un, l'obliger à entrer, à aller quelque part » : Les gens se sont regroupés et on a précipité l'animal dans l'écurie ». <sup>149</sup> « Entraînement » aurait plutôt été traduit en polonais comme « pociąganie » lub « wciąganie » (*wciągnął się w złe towarzystwo/il s'est fait entraîné dans de mauvaises fréquentations*).

Gombrowicz : Podglądanie i dalsze zapuszczanie się w nowoczesność

Brone : Le guet et l'internement dans le modernisme consécutif

Sédir : Espionnage et suite de la plongée dans la modernité

La signification de « podglądanie » est liée à l'observation secrète, plus proche effectivement de l'espionnage que du guet. La traduction choisie par Brone évoque plutôt un champ sémantique militaire (« guet » suivi par « internement »), alors que l'original évoque avant tout le voyage dans les profondeurs de quelque chose (*zapuszczanie się*). Meschonnic souligne qu'il y a lieu d'analyser pour chaque texte l'histoire et la nature du regard : « c'est du texte qui passe, mais aussi la grille du traducteur qui s'y incorpore ». C'est aussi l'horizon du traducteur dont parle Oustinoff. Il serait intéressant dans ce cas précis d'évoquer le contexte historique de l'Argentine où Gombrowicz et Martín (alias Brone) évoluaient. En 1956-1957 l'Argentine fut l'arène des violences, des massacres et des exécutions et subit ce qui est nommé comme « Révolution Libératrice » des militaires. Le choix des termes quasi militaires comme « rapt », « internement », « guet », « (gueule) taille » évoque le climat politique tendu.

Gombrowicz : Hulajnoga i nowe przyłapanie

Brone : Déchaînement jambier et nouvel attrapage

Sédir : Déchaînement des jambes et nouvel attrapage

La formation « hulajnoga » qui n'a rien à voir chez Gombrowicz avec une trottinette. Elle vient de la fusion de *hulaj* (forme impérative du verbe *hulać* : faire la bringue, beuverie, riolle) et *noga* (jambe). Il s'agit effectivement d'un déchaînement et pas trottinement ; pour ce qui est l'utilisation de l'attrapage pour « przyłapanie » forme nominale du verbe *przyłapać*, Doroszewski en donne la définition suivante « trouver quelqu'un dans une situation embarrassante ou au moment où il commet un fait blâmable ». <sup>150</sup> Il est également intéressant de rappeler le rôle de préfixe *przy-* attaché à certains verbes tel que défini par M. Witkowska-Gutkowska :

<sup>149</sup> Doroszewski, Słownik języka polskiego on-line, <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/zapedzac:5526279.html>

<sup>150</sup> Doroszewski, Słownik języka polskiego on-line, <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/przylapac:5486527.html>

Arrêter quelqu'un, le prendre en flagrant délit, p.ex. : przyłapać, przydybać, przychwycić.<sup>151</sup>

D'ailleurs, dans la version originale nous lisons (p.54) « Przyłapany *in flagranti* », que Sédir traduit par « saisi *in flagranti* » p.81

Gombrowicz : Parobek czyli nowe przychwycenie

Brone : Le palefrenier ou le nouveau malaxage

Sédir : Le valet de ferme, ou nouvel agrafage

Dans le dictionnaire de la langue polonaise Doroszewski donne comme définition du verbe przychwycić « arrêter quelqu'un, par surprise, soudainement, le surprendre à faire quelque chose »<sup>152</sup> que Brone traduit par « malaxage » et Sédir par « agrafage » ; il change également « le palefrenier » de Brone en « valet de ferme »

Gombrowicz : Hulajgęba i nowe przyłapanie

Brone : La Gueuletaille ou le nouvel attrapage

Sédir : Déchainement de gueules et nouvel attrapage

Hulajgęba est un néologisme que Gombrowicz a créé sur l'exemple des mots existant comme hulajdusza (hulaka-fêtard, ou hulajnoga qu'il a utilisé auparavant), Brone a également formé un néologisme pour la version française, tandis que Sédir a préféré s'en tenir plus près de la forme utilisée plus haut pour hulajnoga « déchainement de gueules ».

## 4.2. Analyse du texte

Gombrowicz We wtorek zbudziłem się o tej porze bezdusznej i nikłej, kiedy właściwie noc się już skończyła, a świt nie zdążył jeszcze zacząć się na dobre.

Brone Ce mardi-là, je m'éveillai à l'heure inerte et vide où la nuit va bientôt s'achever mais où l'aube ne pointe pas encore.

Sédir Ce mardi-là, je m'éveillai au moment sans âme et sans grâce où la nuit s'achève tandis que l'aube n'a pas encore pu naître.

Nous remarquons d'emblée, l'absence de certaines parties du texte. En effet la deuxième phrase [*Réveillé en sursaut [...] qu'aucune heure n'avait sonné*], puis [*c'était la crainte du néant [...] de mon esprit.*] ont été supprimées.

Pour autant le texte de Brone n'a rien perdu de sa poétique. Pour « bezdusznej i nikłej » Brone propose « inerte et vide » (Adj→Adj) et Sédir « sans âme et sans grâce » (Adj→Loc.adj.) qui se situe plus près de la lettre (bez-sans, duszy-âme), « nikły » signifiant plutôt faible ou

<sup>151</sup> M. Witkowska-Gutkowska, *Funkcje czasownikowego przedrostka przy- w porównaniu z funkcjami przyimka prz- w języku polskim*, Acta Universitatis Lodzianis, Folia Linguistica 21, 1989, p.38

<sup>152</sup> Doroszewski, Słownik języka polskiego on-line, <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/przychwycic:5485975.html>

blafard, pour autant Sédir a opté pour la répétition qui s'inscrit dans le style de Gombrowicz. La syntaxe de Brone est « broussailleuse ». La nuit va bientôt s'achever → la nuit s'achève (changement de temps), Brone utilise la conjonction de coordination « mais » ([*Mais* coordonne des termes; précédé d'une prop. comportant une négation explicite qui porte sur un élément ayant la même catégorie syntaxique (ou à défaut la même fonction sém.) que celui qui suit *mais*. En employant *mais* le locuteur refuse ce qui est dit dans la prop. précédant *mais* et le remplace par ce qui suit] → « tandis que » chez Sédir (Marque la simultanéité des procès de la princ. et de la sub. en indiquant que l'intervalle où est vérifié le procès subordonné est inclus dans celui de la princ.) ici introduit une subordonnée circonstancielle d'opposition.

Gombrowicz	Leżałem w mętnym świetle, a <u>ciało moje bało się nieznośnie</u> , uciskając strachem mego ducha, <u>duch</u> uciskał ciało i każda najdrobniejsza fibra <u>kurczyła się w oczekiwaniu</u> , że nic się nie stanie, nic się nie odmieni, nic nigdy nie nastąpi i <u>cokolwiek by się przedsięwzięło</u> , nie pocznie się nic i nic.
Brone	<u>Je reposais</u> dans une lumière trouble et <u>mon corps éprouvait une peur mortelle</u> dont l'oppression me gagnait <u>l'âme</u> ; et mon âme, à son tour, oppressait mon corps... et les plus infimes particules de moi-même <u>se contorsionnaient</u> , <u>dans l'atroce pressentiment</u> que rien ne surviendrait, que rien ne changerait, qu'il ne se passerait jamais rien et que, <u>quoi qu'on entreprît</u> , il n'en résulterait rien de rien.
Sédir	<u>Je restai couché</u> dans une lueur trouble, <u>mon corps avait une peur insupportable</u> et accablait <u>mon esprit</u> , et mon esprit accablait mon corps et chacune de mes fibres <u>se contractait à la pensée</u> qu'il ne se passerait rien, que rien ne changerait, rien n'arriverait jamais et, <u>quel que soit le projet</u> , il n'en sortirait rien de rien.

Tandis que Brone utilise la proposition subordonnée en introduisant le pronom relatif « dont » → pour « uciskając » (participe présent). Sédir passe à la coordination avec le « et »

Brone traduit « leżałem »/ « restais couché » par je « reposais »/ « spoczywałem » puis « bało się nieznośnie » par « éprouvait une peur mortelle ». Sédir est plus près de la lettre et du sens car « nieznośnie » veut précisément dire « insupportable ». Le problème se pose pour le mot « duch » qui signifie « esprit » et qui a été traduit par « âme »/ « dusza » en polonais. La question suivante peut se poser : pourquoi Brone a-t-il décidé de changer à tel point la signification de ce passage ? Rappelons-nous de la grille du traducteur. Nous avons donc dans la traduction des signes de peur et de douleur physique : « peur mortelle », « âme », « oppressé », « contorsionner », « atroce pressentiment ». Sédir a opté pour une figure de rhétorique pour « cokolwiek by się przedsięwzięło » (« quoi qu'on entreprît » chez

Brone) en traduisant « quel que soit le projet », nous avons d'un côté la « transformation/recatégorisation » qui consiste à remplacer une catégorie grammaticale par une autre (ici :  $V \rightarrow V+N$ ).

Plus loin :

Gombrowicz	Sen, który mię trapił w nocy i obudził, <u>był wykładnikiem lęku</u> .
Brone	De quoi avais-je rêvé ?
Sédir	Le rêve qui m'avait tourmenté pendant la nuit et réveillé <u>expliquait cette panique</u> .

La transposition « był wykładnikiem » (V+N) → « expliquait » (V)

Gombrowicz	głosik koguci, piskliwy
Brone	voix criarde de blanc bec
Sédir	petite voix de coq haut perché

Ici Brone n'utilise pas de diminutif pour voix, ni ne traduit pas coq comme tel, il a recours à la métonymie. La diminution est opérée par « blanc bec ». Sédir préfère utiliser le diminutif et exprime « piskliwy » par « haut perché » (même si celui-ci s'attache à coq).

Gombrowicz	<u>niewypierzonego chłystka</u> , jakim byłem
Brone	<u>l'adolescent</u> que j'avais été
Sédir	<u>blanc-bec mal léché</u> que j'avais été jadis

Sédir étoffe le texte en ajoutant « jadis ».

Gombrowicz	Jeśli nie chcesz być <u>lekarzem</u> , bądźże przynajmniej <u>kobieciarzem lub koniarzem</u> , ale <u>niech będzie wiadomo</u> ...niech będzie wiadomo
Brone	Si tu ne veux pas être <u>docteur</u> sois <u>viveur ou collectionneur</u> , mais sois quelqu'un...sois quelqu'un
Sédir	Si tu ne veux pas devenir <u>un homme de l'art</u> sois au moins <u>un homme à femmes ou un homme de cheval</u> , mais au moins <u>qu'on sache à quoi s'en tenir</u> ... qu'on sache à quoi s'en tenir

Sédir étoffe le texte en ajoutant « mais au moins », absent de l'original. Il traduit également « lekarzem » (médecin) par « un homme de l'art », tandis que Brone utilise « docteur » ; synecdoque : la partie pour le tout. Pour l'expression « niech będzie wiadomo » Brone change de syntaxe en utilisant l'impératif au lieu de subjonctif présent utilisé par Sédir. Le texte de ce dernier est encore étoffé par l'extension « à quoi s'en tenir ».

Gombrowicz	Z tumanu, z chaosu, z mętnych rozlewisk, wirów, szumów, nurtów, ze trzciny i szuwarów, z rechotu żabiego miałem się przenieść pomiędzy formy klarowne, skryształizowane- <u>przyczesać</u> się, uporządkować, wejść w życie społeczne dorosłych i <u>rajcować</u> z nimi.
Brone	[absent jusqu'au] : Il me fallait faire mon entrée dans le cercle des adultes.
Sédir	quittant les brumes, le chaos, les troubles effusions, les tourbillons, les courants et les tumultes, les roseaux et les coassements de grenouille, je devais revêtir des formes claires, stylisées, <u>me peigner</u> , m'arranger, entrer dans la vie sociale des adultes et <u>discuter</u> avec eux.

Même si dans la version de Brone ce passage est partiellement absent, j'ai proposé de l'analyser au vu de son importance dans notre recherche du rythme, le même monde a été décrit par Gombrowicz dans son dernier roman *Cosmos* (« Je plongeai le regard dans ce fouillis de feuilles, de rameaux, de taches lumineuses, d'épaississements, d'entrebâillements, d'écartements, de je ne sais quoi, dans cet espace tacheté qui avançait et se dérobaît, s'apaisait, pressait, que sais-je ? bousculait, entrouvrait...Perdu, couvert de sueur, je sentais à mes pieds la terre noire et nue<sup>153</sup> »). Gombrowicz a encore utilisé cette forme du verbe avec le préfixe przy- dont j'ai défini le rôle précédemment. Pour le mot *rajcować* la définition de Doroszewski est la suivante : « rozprawiać o czym, gadać, paplać, spędzać czas na gadanie » : Stały baby przy drodze i rajcowały zawzięcie. Was.W. Gwiazdy 231<sup>154</sup> (traiter de quelque chose, bavarder, jacasser, passer son temps au bavardage.)

Gombrowicz	Jakże!
Brone	Faire mon entrée ? Mais volontiers !
Sédir	Comment donc !

Le texte original est jalonné d'interjections ; ici Brone a remplacé l'une d'entre elles par une répétition. La phrase qui précède est : « Il me fallait faire mon entrée dans le cercle des adultes. » Brone poursuit par une répétition et une rime : « Faire mon entrée ? Mais volontiers ! » Alors que Sédir se situe plus près du texte en utilisant une interjection comme dans l'original.

Gombrowicz	Smarkacz
Brone	Morveux
Sédir	Blanc-bec

<sup>153</sup> W.Gombrowicz, *Cosmos*, trad.Georges Sédir, Editions Denoël, 1966, p.14

<sup>154</sup> <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/rajcowac:5488682.html>

Gombrowicz	<u>Gdyż kulturę świata obsiadło</u> stado babin przyczepionych, przylatanych do literatury, niezmiernie wprowadzonych w wartości duchowe i zorientowanych estetycznie, najczęściej z jakimiś swoimi poglądami i przemyśleniami, uświadomionych, że Oskar Wilde się przeżył i że Bernard Shaw jest mistrzem paradoksu.
Brone	<u>Car sur la culture du monde sont assises</u> des légions de femmes ficelées, ligaturées à la littérature, incomparablement initiées aux valeurs spirituelles, esthétiquement conscientes-idées, concepts et surplus à l'appui-et qui sont déjà au fait de ce qu'Oscar Wilde est désuet et Bernard Shaw le maître du paradoxe.
Sédir	<u>La culture mondiale est envahie</u> par un troupeau de bonnes femmes cramponnées, collées à la littérature, remarquablement informées des valeurs spirituelles et au courant de l'esthétique possédant le plus souvent un certain nombre d'idées et de théories, fort conscientes qu'Oscar Wilde a vieilli et que Bernard Shaw « est un maître du paradoxe ».

Brone utilise la conjonction de coordination comme dans le texte original. « Car », introduit ici la proposition qui justifie ce qui vient d'être énoncé. La proposition est affirmative après ponctuation forte [Et je ne parle pas ici de nos bonnes tantes et de leurs jugements si cordiaux, si gentils, si familiaux, je pense à d'autres : les bonnes tantes de la culture, ces nombreuses demi-femmes de lettres et ces demi-critiques, accrochées à leur proie, qui exposent leur jugement dans les revues.] La syntaxe de Brone dans ce passage est « broussailleuse » : « et qui sont déjà au fait de ce qu'Oscar Wilde est désuet » ; une fois de plus il recourt à une rime.

Gombrowicz	<u>Świt bladej sączył się przez uchylone story</u> , mnie zaś, gdym tak sumowałam bilans mojego życia, <u>rumieniec oblewał</u> i podrzucał nieprzyzwoity śmieszek w prześcieradłach-i <u>wybuchałem bezsilnym zwierzęcym śmiechem, mechanicznym</u> , nożnym jak podłechtany w piętę, jakby to nie twarz, ale noga moja chichotała. <sup>155</sup>
Brone	<u>La pâle aurore entra par la fenêtre</u> et moi, comme je faisais de la sorte le bilan de ma vie, je me sentis pris sous les draps d'un fou rire de confusion, <u>et j'éclatai d'un impuissant fou rire bestial mécanique</u> , d'un rire de jambe, comme si on m'avait chatouillé la plante des pieds, comme si ce n'était pas mon visage, mais ma jambe qui avait ainsi pouffé. <sup>156</sup>
Sédir	<u>Une aube pâle suintait par les stores entrouverts</u> , et moi en traçant ainsi le bilan de mon existence, <u>je rougissais</u> et je poussais, dans les draps, des ricanements indécents, <u>mais j'éclatais soudain d'un rire animal, mécanique</u> , un rire de pieds, comme si on m'avait chatouillé les talons et comme si ce n'était pas mon visage mais ma jambe qui

<sup>155</sup> Op.cit. p.17

<sup>156</sup> Op.cit. p.23

riait.<sup>157</sup>

Là encore, Brone utilise l'article défini pour désigner le jour levant (*L'aurore* qui est *Une aube* chez Sédir) ; il ne traduit pas le fait que le narrateur rougissait. D'ailleurs la forme en polonais est passive (« j'ai été couvert par la rougeur et secoué par le rire ») ; on peut noter la différence dans la désignation des parties du corps : *jambes/pieds, plante des pieds/talons*. Il y a également deux manières de traduire « *i\_wybuchalem bezsilnym zwierzęcym śmiechem, mechanicznym,* » chez Brone cela donne « et j'éclatai d'un impuissant fou rire bestial mécanique, » et chez Sédir « mais j'éclatais soudain d'un rire animal, mécanique, ». Meschonnic parle dans ce cas précis des variations du texte, à la manière des exercices de style de Queneau. Ici le rythme met le texte en mouvement. Contre la fixation par l'imprimé. Si l'édition montre et cache à la fois qu'un texte change en donnant l'impression qu'il reste le même, la traduction ou plutôt la retraduction reste le mode le plus banal et le plus visible des transformations qui font qu'un texte est à la fois toujours le même et un autre. Avant d'éditer le livre, Maurice Nadeau a relu le texte et effectué quelques corrections. Gombrowicz craignait que cette démarche n'influence de manière négative ses relations avec le traducteur, Roland Martin.

Proszę Cię więc umilnie, abyś jak najmniej zmian wprowadzał-tam tylko gdzie konieczne, gdzie tekst jest rażący-bo i tak wiele nie udoskonalisz, tłumaczenie już zrobiono i święty Boże nie pomoże. Nad tymi neologizmami myśmy tu dobrze suszyli sobie głowę i zostało zachowane tylko to, co jako tako mnie zadowalało (dużo lepiej czytam po francusku niż piszę). Każde zdanie dyskutowałem z tłumaczem, bardzo pracowitym i też literatem. Jeśli czego temu brakuje, to zapewne większej dynamiki, rozwydrzenia słownego, tego co by tylko jakiś tłumacz w rodzaju Queneau mógł dać-ale na to nie ma rady. W każdym razie nie zapomnij uprzedzić Nadeau, że jego poprawki muszą być aprobowane przez Martina, bo takie moje wobec niego zobowiązanie i on figurować będzie jako tłumacz./**Je te saurais gré d'effectuer le moins de modifications possible-uniquement là où c'est nécessaire-de toute manière tu ne la perfectionneras pas cette traduction qui est déjà faite et même le bon Dieu ne peut rien y faire. Nous nous sommes cassé pas mal la tête sur ces néologismes et nous avons gardé que ce qui me contentait (je lis beaucoup mieux que je n'écris en français). Nous avons discuté chaque phrase avec le traducteur, qui est très travailleur et littéraire aussi. S'il y manque quelque chose c'est la plus grande dynamique, déchainement verbal, ce que seulement un traducteur comme Queneau pourrait rendre-mais l'on n'y peut rien. Dans tous les cas n'oublie pas de dire à Nadeau, que ces rectifications doivent être approuvées par Martin, car tel est mon engagement envers lui et c'est lui qui va figurer en tant que traducteur.**<sup>158</sup>[ma traduction]

---

<sup>157</sup> Op.cit. p.16

<sup>158</sup> *Gombrowicz walka o sławę 2*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1998, p.15



- Gombrowicz Pomimo to wciąż są za mało naiwni-poskarżył się kwaśno nauczyciel.-Nie chcą być jak młode kartofelki. Nasadziliśmy na nich matki, ale i to jeszcze nie wystarcza. Wciąż nie możemy wydobyć z nich świeżości i naiwności młodzieńczej. Nie uwierzy pan kolega, jak pod tym względem są oporni i niechętni. Nie chcą wcale.<sup>159</sup>
- Brone -Et pourtant ils ne sont toujours pas assez ingénus, se plaignit amèrement le surveillant. Nous ne pouvons toujours pas en tirer suffisamment de fraîcheur et de jeune ingénuité. Vous n’imaginez pas mon cher collègue, combien ils sont entêtés et mal disposés à cet égard ! Ils ne veulent pas être frais comme la carotte nouvelle. Ils ne veulent pas. Ils ne veulent pas.<sup>160</sup>
- Sédir Malgré cela, ils sont encore trop peu naïfs, se plaignit amèrement le professeur. Ils ne veulent pas être de bonnes petites pommes de terre bien tendres. Nous leur avons installé des mères, mais cela ne suffit pas. Nous n’arrivons pas encore à leur faire produire la fraîcheur et la naïveté juvéniles. Vous n’imaginez pas, cher collègue, combien ils se montrent obstinés à ce sujet. Ils ne veulent vraiment pas.<sup>161</sup>

Dans l’original nous avons à faire à une métaphore « młode kartofelki » (petites pommes de terre nouvelles) ; Brone la change en « la carotte nouvelle » et Sédir une fois de plus étoffe le texte « de bonnes petites pommes de terre bien tendres ». Il y a également le renversement des termes chez Brone « pas assez ingénus » dit-il pour « za mało naiwni » de Gombrowicz qui littéralement donne « Trop peu naïfs » comme chez Sédir. Pour « świeżości i naiwności młodzieńczej» Brone opte pour « suffisamment de fraîcheur et de jeune ingénuité » et Sédir « la fraîcheur et la naïveté juvéniles ». Exercices de style, mais pas tout à fait. Pour « młodzieńczej » la définition chez Doroszewski est « będący młodzieńcem », « właściwy młodzieńcowi », « o roślinach : świeżo wyrosły, jeszcze nie rozwinięty, niedojrzały<sup>162</sup> » (pour les végétaux : fraîchement poussé, pas encore développé, vert). « Juvénile adj. Méd., psychol., psych. Qui se manifeste pendant la jeunesse. Qui possède ou qui présente le caractère propre à la jeunesse. Qui est le fait des jeunes<sup>163</sup>.

Pour « jeune » utilisé par Brone, la définition du CNRTL est la suivante :

[Qualifiant un subst. désignant un trait physique ou psychol.]

**a)** Qui est celui, celle d'une personne peu avancée en âge. *Jeune beauté, sourire; jeune idéalisme, imagination, flamme, foi, vigueur. Il n'y a de bon, dans l'homme, que ses jeunes sentiments et ses vieilles pensées* (JOURBERT, *Pensées*, 1824, p. 216). *Il en fut bientôt rejeté [d'une maison] par un incident où son jeune orgueil se trouva froissé de la manière la plus comique* (BAUDEL., *Paradis artif.*, 1860, p. 396):

<sup>159</sup> Op.cit. p.27

<sup>160</sup> Op.cit. p.31

<sup>161</sup> Op.cit. p.28

<sup>162</sup> <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/mlodzienczy:5452277.html>

<sup>163</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/juv%C3%A9nile>

3. M<sup>lle</sup>Sergent se lève et tire le rideau d'un geste brusque, du côté de la cour des garçons. On entend, dans l'école en face, des braiements de jeunes voix rudes et mal posées : c'est M. Rabastens qui enseigne à ses élèves un chœur républicain. COLETTE, *Cl. école*, 1900, p. 264.<sup>164</sup>

Gombrowicz	-Patrzcie! Novus kolegus! Obskoczyli mnie, któryś wrzasnął: -Gwoliż jakim złośliwym kaprysom aury waszmość dobrodzieja persona tak późno w budzie się pojawia? Inny znowu pisnął śmijąc się kretynoidalnie: -Azaż amory do jakiej podwiki wstrzymały szanownusa kolegusa? Zaliż zadufały kolegus opieszały jest?
Brone	-Eh, les gars ! Novum companerum !
Sédir	-Venez voir ! Novus camaradus ! Ils m'assaillirent et l'un cria : -Quelle aventure divine ou humaine aurait-elle obligé Monsieur le Marquis à daigner venir si tard dans ce bahut ? Un autre glapit avec un rire créтиноïde : -L'honorabulus camaradus aurait-il été retentus par une jeune personne ? Messire serait-il point un tantinet nonchalantus ?

Les élèves ont créé une langue spécifique, un melting pot de latin, d'argot et de stylisation en polonais archaïque à travers les formes telles que « gwoliż », « azaż », « zaliż ». La courtoisie visible dans le dialogue est empreinte d'ironie. Plus c'est courtois plus c'est moqueur. Sédir dans sa version réussit à maintenir ce ton à la fois de fausse courtoisie et moquerie, en maintenant l'usage du faux latin, et des archaïsmes comme « Monsieur le Marquis », « messire ». Le mot archaïque « podwika » (Sienkiewicz « Ogniem i mieczem ») utilisé par Gombrowicz pour désigner une femme, a été remplacé par une « jeune personne » chez Sédir. Nous ne savons pas s'il s'agit là d'une jeune personne de sexe masculin ou féminin. Par ce changement Sédir ouvre le texte.

Gombrowicz	białogłowa, niewiasta, podwika, balwierz, Febus, miłosne zapały, skrzat, profesorus, lekcjus polskus, idealus, chutnie. <sup>165</sup>
Brone	ce passage est absent chez Brone
Sédir	femina, vierge, bachelette, jeune personne, émoi amoureux, hymen, Venus, professorus, calculus, idealus, à poil.

<sup>164</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/jeune>

<sup>165</sup> Op.cit.p.28

Balwierz/barbier, traduit par jeune personne, Febus (le roi soleil)/Venus, skrzat (gnome ou petit enfant)/hymen, chutnie (ancien polonais : volontiers)/à poil. Pour les quatre premiers termes et le dernier Gombrowicz utilise l'ancien polonais ; Sédir choisit le vocabulaire plus moderne, plus sexué avec l'introduction de hymen qui évoque la virginité. La traduction de ce passage par Sédir témoigne d'une grande souplesse du traducteur et en même temps du respect rythmique par rapport au texte original. Nous pouvons à cette occasion évoquer l'analyse de l'univers kafkaïen. Meschonnic lors de son analyse évoque la femme cachée dans les textes de Kafka au vu des théories de Lacan « si on entend par la culture l'ensemble des systèmes de signes qu'un individu trouve à sa naissance, le symbolique est alors pour lui l'ordre auquel il ne peut échapper<sup>166</sup> ».

Gombrowicz	Zapamiętajcie to sobie bo ważne !
Brone	Ne l'oubliez pas !
Sédir	Rappelez-vous cela, c'est important !
Gombrowicz	Ciszej na Boga !
Brone	Pas si fort par pitié !
Sédir	Taisez-vous au nom du ciel !

La version de Brone est une litote : le contraire négativé. Il omet par contre « c'est important ». Sédir est fidèle à l'original en coupant toutefois le discours par une virgule, probablement en remplacement de la conjonction de coordination « bo » de l'original (parce que, car).

Dans le cas suivant, il y a également une litote chez Brone ; Sédir a gardé la même forme que dans l'original, par contre l'interjection « na Boga » où le nom de Dieu est exprimé comme dans la plupart des cas en polonais (na litość boską ! na miłość boską !), dans les deux versions françaises est implicite (« par pitié », « au nom du ciel »).

### 4.3. Chansons, poèmes, couplets

<sup>166</sup> Cet ordre prend des figures qui dans la démarche freudienne ont une fonction mythique : le Père mort, Dieu dans le délire de Schreber (le délire de Schreber, magistrat allemand né en 1842, souffrant de troubles mentaux, auteur des *Mémoires d'un névropathe* écrit en 1902, étudié comme cas de paranoïa notamment par Freud) s'articule autour d'un système complexe de relations des êtres à Dieu ; celui-ci est censé pouvoir examiner à tout moment les « nerfs » des individus, métonymies de l'être humain. Schreber est persuadé qu'on le persécute parce que ses propres nerfs attirent Dieu), la loi, la religion, les interdits à transgresser : ces éléments sont rassemblés par Lacan sous le sigle A, le grand Autre. Cette grandeur à la fois métaphorique et littéraire (puisque'elle s'oppose à la lettre minuscule a) ne peut se comprendre que dans son agencement avec la petitesse de l'objet du désir ; objet varié, divers, instable par fonction, que Freud désigne parfois par des Kleines : le petit, petit enfant, petit bout de chair inverti, pénis, morceau détaché. Lacan l'appelle l'objet a. écrire c'est dire l'indicible. Le faire traduire, c'est traduire l'intraduisible.

Gombrowicz a placé dans son texte six petites formes littéraires ; courts poèmes, chansonnettes, chanson paillardes. En effet elles constituent un des éléments majeurs dans la rythmicité du texte. D'une part frivoles par leur forme et contenu, elles laissent place à l'ouvert et à l'extraordinaire. Elles sont porteuses de messages pas si légers et anodins qu'elles en ont l'air. C'est une partie de l'imaginaire de Gombrowicz qu'elles contiennent.

Gombrowicz	W Skolimowie, willi Faramuszce, W pokoiku bony, panny Mici, Byli skryci w szafie dwaj bandyci <sup>167</sup>
Brone	Absence
Sédir	Trois orfèvres, à la Saint-Eloi, S'en allaient dîner chez un maître Orfevre, Trois orfèvres, à la Saint-Eloi <sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Op.cit.p.18

<sup>168</sup> Op.cit.p.17. Je reproduis le texte de la chanson paillarde française dans son intégrité :

Trois orfèvres, à la Saint Eloi  
S'en allèr'nt dîner chez un autre orfèvre ;  
Trois orfèvres, à la Saint Eloi  
S'en allèr'nt dîner chez un aut'bourgeois  
Ils ont baisé toute la famille :  
La mère aux tétons, le père au cul, la fille au con.  
*Relevez, belles, votre blanc jupon,*  
*Qu'on vous voie le cul, qu'on vous voie les fesses,*  
*Relevez, belles, votre blanc jupon,*  
*Qu'on vous voie le cul, qu'on vous voie le con !*  
La servante qui avait tout vu,  
Leur dit : "Foutez-moi votre pine aux fesses" ;  
La servante qui avait tout vu,  
Leur dit : "Foutez-moi votre pine dans l'cul".  
Ils l'ont baisée debout sur un'chaise,  
La chaise a cassé, ils sont tombés sans débander.  
Les orfèvres, non contents de ça  
Montèr'nt sur le toit pour baiser Minette :  
Les orfèvres, non contents de ça,  
Montèr'nt sur le toit, pour baiser le chat :  
" Chat, petit chat, chat, tu m'égratignes,  
Petit polisson, tu m'égratignes les roustons !"   
Les orfèvres, chez le pâtissier  
Entrèr'nt pour manger quelques friandises ;  
Les orfèvres, chez le pâtissier,  
Par les p'tits mitrons se fir'nt enculer.  
Puis retirant leurs pin'plein's de merde  
Ils ont sucé ça en guis'd'éclairs au chocolat.  
Les orfèvres, chez le pèr'Balzar,  
S'sont foutus des d'mis à travers la gueule ;  
Les orfèvres, chez le pèr'Balzar,  
Pour mieux pisser, retirèr'nt leur falzar.  
Le pèr'Balzar, voyant leurs bit's immond's,  
S'écria : " Je vais faire un'salad'de cervelas "   
Les orfèvres, pour voir les rastas,  
S'en fur'nt chez Vachett', café des p'tit's vaches ;  
Les orfèvres, pour voir les rastas,  
S'en fur'nt chez Vachett', café d'ces gens là.  
Très excités par un gros Bulgare  
Pour voir son anus ils ont mis c't enculé à nu.  
Les orfèvres, au son du canon,  
Se retrouveront tous à la frontière ;

La chanson de l'original est une chanson paillardes, « nieprzyzwoita piosenka » ; Sédir l'annonce comme « chansonnette polissonne », qui en réalité dans sa version intégrale est une chanson paillardes à forte connotation sexuelle d'extrême violence. Cette version s'éloigne cependant de la structure originale du roman. Car la mise en discours de sexualité chez Gombrowicz est exprimée à l'inverse de ce que faisait Sade, pour qui « il faut à vos récits les détails les plus grands et les plus étendus » (D-A de Sade, *Les 120 journées de Sodome*, éd. Pauvert, I, pp.139-140). D'ailleurs toute la structure du collège décrite par Gombrowicz ressemble à celle des collèges d'enseignement du XVIIIe siècle, dont parlait Foucault dans *L'Histoire de la sexualité* :

Sous le couvert d'un langage qu'on prend soin d'épurer de manière qu'il n'y soit plus nommé directement, le sexe est pris en charge, et comme traqué, par un discours qui prétend ne lui laisser ni obscurité ni répit.

Globalement, comme le remarque à juste titre Foucault, on peut avoir l'impression que du sexe on n'y parle pratiquement pas. Mais si on jette un coup d'œil sur les dispositifs architecturaux, sur les règlements de discipline et toute organisation intérieure : il ne cesse pas d'y être question du sexe. Foucault constate que tous les détenteurs d'une part d'autorité sont placés dans un état d'alerte perpétuelle, que les aménagements, les précautions prises, le jeu des punitions et des responsabilités relancent sans répit<sup>169</sup>. Le constat est que cette sexualité existe et elle est « précoce, active, permanente. »

La chanson de Gombrowicz dans sa version originale est en quelque sorte une annonce des événements à venir (Pimko et Kopyrda enfermés dans une armoire).

« A Skolimowo, villa Faramouche/dans la chambre de la bonne, mademoiselle Micia/étaient cachés dans l'armoire deux bandits. »

Gombrowicz	Hej, bracia chłopięta, dodajcie mu sił, By ocknął się z martwych, by powstał, by żył! (p.38)
Brone	Jeunesse ! Hisse le monde sur tes épaules. (p.41)
Sédir	Debout, debout les morts ! Frères adolescents, Levez-vous pour lutter, mourant et renaissant ! (p.39)

---

Les orfèvres, au son du canon,  
En guis/de boulets, lanc'ront des étrons.  
Bandant tous ainsi que des carmes,  
A grands coups de vits repousseront les ennemis

<sup>169</sup> Règlement de police pour les lycées (1809), art.67. « Il y aura toujours, pendant les heures de classe et d'étude, un maître d'étude surveillant l'extérieur, pour empêcher les élèves sortis pour des besoins, de s'arrêter ou de se réunir. » in Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1975 p.635

« Marsz Sokołów » (la marche des hobereaux) écrit au XIXe à Lwow pour une organisation sportive de jeunesse. Sédir l’adapte en marche des scouts.

Gombrowicz	Niech gęba gębie daje w gębę! To nasz los! To nasz los! Daj gębę swą komu po zębach Lub powieś się na <u>dębie</u>
Brone	Que la gueule lui fout sur la gueule à la gueule Voilà notre destin ! Dégueule et dégueule de ta gueule Et que la gueule t’engueule !
Sédir	Il faut que la gueule leur foute sur la gueule, C’est la vie, c’est la vie ! Donne des coups de gueule, gueule, engueule, On va te saouler avec de l’eau-de-vie !

Et un peu plus loin

Gombrowicz	Hej gęba <u>Na dębie</u> Jak zięba
Brone	Un brûle gueule Dans la gueule A la bégueule
Sédir	Ils en veulent A nos gueules On s’engueule

Il s’agit de deux chansons chantées par Miętus, mû par des pulsions sexuelles dont il ne peut plus se défaire. Dans les deux cas, il est question du chêne dont la présence est marquée dès le début du roman. Il domine la cour de l’école, témoin des débordements juvéniles. Les enfants gravent les inscriptions dessus, Pimko se cache derrière pour les observer, le chêne se détourne quand il ne veut plus voir. Dans la symbolique occidentale il est majesté, justice, immortalité et fécondité. Energie et force. Dans ces passages, le chêne n’est mentionné dans aucune des deux versions. Dans le texte original il est question de pendaison sur le chêne (Fous ta gueule à quelqu’un dans les dents ou va te pendre sur le chêne). Cela sonne comme l’annonce des futures pendaisons du *Cosmos* (même si le chêne n’est plus présent dans *Cosmos*, il est remplacé par une forêt de pins). Eliade rappelle que l’Arbre du Monde, l’Arbre Cosmique est assimilé à la Croix. C’est en tant que symbole du Centre du Monde que la croix

a été assimilée à l'Arbre Cosmique « C'est par la Croix (=Centre) que s'opère la communication avec le Ciel et que, du même coup, l'Univers tout entier est sauvé<sup>170</sup> ». La symbolique de l'Arbre du Monde a ainsi été utilisée, interprétée et élargie par le christianisme :

La Croix faite du bois de l'Arbre du bien et du mal, se substitue à l'Arbre Cosmique ; le Christ lui-même est décrit comme un Arbre (Origène). Une homélie du pseudo-Chrysostome évoque la Croix comme un arbre qui « monte de la terre aux cieux. Plante immortelle, il se dresse au centre du ciel et de la terre : ferme soutien de l'Univers, lien de toutes choses, support de toute la terre habitée, entrelacement cosmique, comprenant en soi toute la bigarrure de la nature humaine.<sup>171</sup>

Brone et Sédir ont choisi de ne pas évoquer le chêne dans leurs versions ni d'ailleurs le pinson (zięba). Soulignons toutefois l'importance de cette symbolique évocatrice du poète et de sa place dans la société ; cette reconnaissance tant désirée par Gombrowicz.

Gombrowicz	Horyzonty pękają jak flaszki zielona plama pęcznieje pod chmury przenoszę się znowu do cienia pod <u>sosny</u> - stąd: dopijam chciwym haustem moją codzienną wiosnę Moje tłumaczenie Łydki [...]
Brone	Les horizons éclatent comme des bouteilles La tache verte pousse vers le ciel Je retourne à l'ombre des <u>sapins</u> et là-bas : Je bois la dernière gorgée inassouvissante De mon printemps quotidien Ma traduction Les cuisses [...]
Sédir	Les horizons éclatent comme des bouteilles Une tache verte gonfle sous les nuages Je reviens à l'ombre des <u>pins</u> - d'où j'aspire d'une bouche avide mon printemps quotidien. Ma traduction

---

<sup>170</sup> Mircea Eliade, op.cit.p.228

<sup>171</sup> Ibidem, p.229

Les mollets [...]

Gombrowicz	Hej, hej, hej zielony las Hej, hej, hej zielony las!
Brone	absence
Sédir	Hourra ! Par monts et par vaux... Hourra ! Par monts et par vaux...

Dans ces derniers couplets il est intéressant de noter la présence des arbres dans le texte original « sosna » « zielony las ». Le dernier couplet est absent du texte de Brone et le texte de Sédir n'évoque pas de « forêt verte » de l'original ; il garde toutefois les répétitions comme marqueur de rythme et l'évocation de grands espaces verts. « Hourra » a un emploi interjectif [Pour manifester sa joie ou acclamer qqn ou qqc.] Synon. *Bravo*. Tandis que « hej » du texte polonais est : « une interjection utilisée comme un appel, interpellation de quelqu'un (« hej ! z drogi ! ; hej ! do tańca dziewczuchy »...mais aussi comme une invitation à l'action, un refrain, un cri soulignant l'émotion et renforçant le contenu émotionnel phrastique (« Począł krzyzczeć, jakoby w pełnej piersi radości nie mógł pomieścić : -Hej-ha ! hej-ha ! » *Sienkiewicz, Potop I, 45* » et utilisé dans les chants et chansons : « Hej od Łysej Góry jechali na Mazury...<sup>172</sup> »

## Conclusion

Il importe de ne pas traduire des mots, mais des phrases et d'exprimer, sans en rien perdre, pensée et émotion, *comme l'auteur les eût exprimées s'il eût écrit directement en français*, ce qui ne se peut que par une tricherie perpétuelle, par d'incessants détours et souvent en s'éloignant de la simple littéralité.

André Gide, Lettre à André Thérive, 1928<sup>173</sup>

En 1909 Alexandre Blok a défini le rythme comme « la présence d'un chemin », mesure intérieure de l'écrivain et la tension ininterrompue d'une rumeur intérieure. Oustinoff, quant à lui, souligne qu'il ne faut pas confondre étrangeté de la langue et mal-adresse d'écriture. Cette étrangeté, les traducteurs ont su la porter et en assumer la paternité. Le premier texte grâce à la collaboration directe de l'écrivain, le second par l'excellente maîtrise de l'exercice de traduire par le traducteur avec la mise en exergue de « l'ouvert » dont parlait

<sup>172</sup> <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/hej;5432873.html>

<sup>173</sup> Cité par Michaël Oustinoff, *La Traduction*, op.cit.p.82



Hölderlin.

Le but de mon travail n'est donc pas de porter quelconque jugement sur l'épreuve de traduction de Brone ou de Sédir. Le mode opératoire est différent et ces deux œuvres ont acquis chacune un statut particulier dans l'histoire de la réception de l'œuvre de Gombrowicz en France. La version de Brone l'y a introduite. Son écriture a enchanté Nadeau, Bondy, De Obaldia qui se disait l'un des premiers défenseurs du roman (« nous étions 200 lecteurs<sup>174</sup> »). Elle semble moins lisse et moins élégante que celle de Sédir. L'étrangeté de la langue de Gombrowicz y est plus palpable, sans doute grâce à cette double empreinte de l'auteur. Cet extravagant assemblage de mots, vacillement des repères, transgression, dépassement de limites ont été rendus dans les deux versions. La langue et la spécificité de Gombrowicz et ses thèmes majeurs s'ouvrent ainsi aux lecteurs français dès décembre 1958, date de parution de *Ferdydurke* en version de Brone chez Julliard. C'est à partir de ce moment-là que commence la véritable réception de la critique française. Selon Lakis Proguidis, ces années-là correspondent à la stabilisation des différents regards portés sur l'œuvre, regards qui ont durablement influencé les approches ultérieures. Mais tel ne sera pas mon propos ici, j'aborderai ce sujet dans la partie consacrée à la réception critique. Dans une émission sur France Culture consacrée à *Ferdydurke* à l'occasion de la parution de la version de Sédir en 1973 chez Christian Bourgois Editeur dans la collection 10/18, Dominique de Roux constate : « Le ton, rythme gombrowiczien, est resté intact dans l'excellente traduction de Sédir.<sup>175</sup> » Je soulignerai que c'est cette version-là, la version de Sédir, qui deviendra pour les Français un texte de référence, qui sera rééditée plusieurs fois par Christian Bourgois Éditeur, et ce, jusqu'à sa parution chez Gallimard en collection Folio en 1998. Tandis que la version de Brone est rééditée une seule fois en 1967 par Christian Bourgois Éditeur, dans la collection 10/18<sup>176</sup> et tombée, en quelque sorte, dans l'oubli.

Pourtant cette version oubliée, nous livre des enseignements précieux sur ce procédé de traduction pratiqué par une partie des écrivains. Rappelons le cas de Kundera et le rôle de la traduction dans son œuvre. Depuis la révolution de Prague, l'histoire de l'auteur de *Plaisanterie* se mêle à la grande. Ses livres sont interdits par le régime communiste. Agacé par son image d'écrivain dissident il essaie de s'en défaire. Silencieux il répond aux critiques par écrit. Il écrit en tchèque. Il refuse d'admettre que son statut de réfugié politique est au cœur de son œuvre romanesque. Il renvoie et corrige ses traductions. Les originaux sont des

---

<sup>174</sup> Extrait d'interview de René de Obaldia, 23/01/1967, France Culture, Sept fauteuils d'avant-garde.

<sup>175</sup> *Ferdydurke de Witold Gombrowicz*, le 11/06/1973, France Culture

<sup>176</sup> 10/18 (Union générale d'éditions, UGE) est une maison d'édition française appartenant au groupe Editis, créée en 1962 par Paul Chantrel (directeur général des éditions Plon) et ne publiant qu'au format poche. L'édition fait partie d'UGÉ avec Plon et Julliard. En 1968, Christian Bourgois prend la direction de 10/18 avec Dominique de Roux.

versions corrigés des versions corrigées des traductions. Il dit d'écrire pour ses traducteurs et pense au français. L'obsession linguistique de Kundera fait de lui un artiste des textes. Un écrivain de l'entre deux qui évolue à travers les traductions. La traduction constitue ainsi pour Kundera la zone de neutralité ; les deux langues lui appartiennent. C'est en quelque sorte une quête d'une langue basique, nette, dépourvue de tyrannie, dépourvue de toute connotation politique. Il écrit pour son traducteur. Le signe est arbitraire. Il semblerait que comme pour Gombrowicz, pour Kundera l'entre deux c'est la traduction, il s'y trouve à l'abri de la tyrannie (l'entre deux langues, l'entre deux cultures, l'entre deux pensées).

Dans cette perspective, la vieille notion de la primauté de l'original et de la prééminence de l'auteur qui sous entend la défektivité de toute traduction me paraît désuète. Cette sacralisation de l'original a commencé à être battue en brèche par Borges, entre autres, qui a dit à propos des traductions « La superstition de l'infériorité des traductions - monnayée par l'adage italien bien connu - provient d'une expérience négligente. Il n'est pas un seul bon texte qui ne semble invariable et définitif si nous le pratiquons un nombre suffisant de fois<sup>177</sup> ».

Aussi, on est en droit de considérer que toute traduction, auctoriale ou non, constitue une version à part entière de l'œuvre. A partir de ce moment-là, la problématique de la traduction allographe et celle de la traduction auctoriale se recourent et sont complémentaires et non exclusives l'une de l'autre.

La traduction, par la différence intrinsèque qu'elle introduit par rapport à l'original, révèle un nouveau versant du texte, contenu potentiellement dans l'original, ce qui faisait dire à Walter Benjamin que la traduction s'apparentait, dans le meilleur des cas, à une transposition poétique ("Umdichtung").

### **Chapitre III : Les différentes traductions de l'œuvre théâtrale**

#### Introduction

Rappelons-nous le point de vue de Georges Mounin<sup>178</sup> :

---

<sup>177</sup> Cité par Michaël Oustinoff, *La Traduction*, op.cit.p.83

<sup>178</sup> Georges Mounin (1910-1993), linguiste français, professeur de linguistique et de sémiologie à l'Université d'Aix-en-Provence. *Les problèmes théoriques de la traduction* ont fait objet d'une thèse qui a été soutenue en Sorbonne en 1963.

Une traduction théâtrale jouable est le produit d'une activité non pas linguistique, mais dramaturgique – sinon, comme le faisait remarquer Mérimée à propos de la traduction du *Revizor* « on aura beau traduire la langue, on n'aura pas traduit la pièce<sup>179</sup>. »

Et celui d'Antoine Vitez, traducteur, metteur en scène et spécialiste du théâtre russe :

Une grande traduction, parce qu'elle est une œuvre littéraire véritable, contient déjà sa mise en scène. Idéalement, la traduction devait commander la mise en scène, et non l'inverse.

[...] Pour moi la traduction ou mise en scène, c'est le même travail, c'est l'art du choix dans la hiérarchie des signes<sup>180</sup>.

Il n'est donc pas étonnant que les pièces de théâtre soient retraduites par les metteurs en scène cherchant à explorer le texte en profondeur. Je tenterai d'analyser ce procédé sur l'exemple de la traduction d'*Iwona księżniczka Burgunda* (Yvonne, princesse de Bourgogne) et ses deux versions françaises : celle de Konstanty Jeleński<sup>181</sup> et Geneviève Serreau<sup>182</sup> (1962/1963 et mise en scène par Jorge Lavelli en 1965 à Chalon-sur-Saône au théâtre de Bourgogne puis à Paris au Théâtre de France/Odéon) et celle du jeune metteur en scène Yves Beaunesne réalisée avec Agnieszka Kunor et René Wentzig (mise en scène au théâtre National de la Coline en 1998). La pièce *Ślub* (Le Mariage), quant à elle, a été traduite une première fois par Koukou Chanska<sup>183</sup> et Georges Sédir. Sa mise en scène réalisée par Jorge Lavelli remporte le premier prix du Concours des Jeunes Compagnies en juin 1963, puis est montée au théâtre Récamier en 1964. La pièce est retraduite par le metteur en scène Daniel Martin et la comédienne polonaise Bogusława Schubert, et mise en scène en 1984 au théâtre national de Chaillot. Dans la première partie de ma recherche je propose d'analyser ce que tous, aussi bien les metteurs en scène que les spécialistes soulignent s'agissant de la traduction théâtrale : la recherche des marqueurs rythmiques dans le texte. Dans un deuxième temps je comparerai les deux versions en mettant en exergue ce que la critique a d'emblée pointé dans la phase de la réception immédiate ; je veux parler de sa dimension shakespearienne. Enfin, les recherches plus récentes mettent en lumière les mythes fondateurs et la présence dans le texte des éléments tels que les stéréotypes de persécution, les mécanismes sacrificiels et du

---

<sup>179</sup>Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Éditions Gallimard, Paris, 1963, p.14

<sup>180</sup> Cité dans *Poétique de traduire*, p.398

<sup>181</sup> Konstanty Aleksander Jeleński (Constantin Jelenski) (1922-1987), écrivain, traducteur et essayiste polonais émigré en France, un des principaux introducteurs de Gombrowicz en France.

<sup>182</sup> Geneviève Serreau (1915-1981), comédienne, traductrice, écrivaine, collaboratrice de Maurice Nadeau, épouse du metteur en scène Jean-Marie Serreau.

<sup>183</sup> Jadwiga Kukulczanka, traductrice polonaise, connaissance de Lavelli qui s'engage à traduire *Le Mariage*, pour les besoins de la future mise en scène. Ne maîtrisant pas complètement la langue française, elle travaille en tandem avec Georges Sédir.

bouc émissaire éclairés par les travaux de René Girard où s'entrecroisent les approches religieuse, mythique et anthropologique. Cette analyse vise à mettre en exergue les enjeux de la traduction. En ce sens, nous verrons que les interprétations possibles du texte oscillent continuellement entre le sacré et le profane, mais à la manière de Gombrowicz, tout est perverti dans le texte, la mocheté est sublimée et le sacré crade. Car même si comme l'a dit Roger Caillois « L'être, l'objet consacré peut n'être nullement modifié dans son apparence. », ce qui n'est pas le cas d'Yvonne, qui est physiquement différente, elle peut s'apparenter au sacré, mais par le traitement que lui réserve la cour royale. Ce sujet d'apparence constitue la base de recherche levinasienne sur le sacré et saint.<sup>184</sup> Pour Caillois, l'être sacré « suscite des sentiments d'effroi et de vénération, il se présente comme « interdit ». Son contact est devenu périlleux. »<sup>185</sup> Dans certaines croyances on considère qu'une femme qui passe dans un endroit sacré en détruit la sainteté. Aussi, par rapport au sacré, le profane est empreint que de caractères négatifs : il semble en comparaison aussi pauvre et dépourvu d'existence que le néant en face de l'être. Caillois attire notre attention sur le fait que le sacré apparaît comme une catégorie de la sensibilité, élément d'extrême importance dans Yvonne où la laideur, la violence et la beauté sont confuses. « Le sacré est toujours plus ou moins « ce dont on n'approche pas sans mourir ». Pour Levinas le sacré est en quelque sorte la pénombre où fleurit la sorcellerie que le judaïsme a en horreur. « La société véritablement désacralisée serait donc une société où s'arrêterait ce mélange impur de la sorcellerie, diffuse partout, qui fait vivre plutôt qu'elle n'aliène le sacré. »<sup>186</sup> Dans le texte de Gombrowicz le sacré et le profane constituent un mélange inextricable. La multiplicité d'interrogation et d'interprétations fait également partie de l'imaginaire de l'écrivain, son rythme, la poétique... Comment tous ces éléments immatériels ont-ils pu être rendus dans les versions françaises ?

Il y a à la fin le filtre du jeu et du comique, annoncé par l'auteur dès le début de la pièce. Tous ces éléments font du texte de Gombrowicz une poétique unique avec son propre rythme que les traducteurs cherchent à reproduire dans leurs versions. Je tenterai de démontrer comment les différentes équipes y parviennent. Les traductions plus anciennes de Jeleński et Serreau ou de Koukou Chanska et Sédir, sont plus élégantes, les constructions phrastiques plus soignées, à la française, parfois avec des rimes là où il n'y en a pas dans le

---

<sup>184</sup> Levinas consacre une partie de sa recherche à faire la distinction entre le sacré, lequel il apparente à la sorcellerie, et le saint : « La sorcellerie, cousine germaine, sinon sœur du sacré – parente un peu déchue mais qui, dans la famille, profite des relations de son frère, reçu dans le meilleur monde -, la sorcellerie est la maîtresse de l'apparence. » in *Du sacré au Saint, cinq nouvelles lectures talmudiques*, Les éditions du minuit, Paris, 1977, p.89

<sup>185</sup> Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Gallimard, folio essais, Paris, 1950, p.25

<sup>186</sup> Emmanuel Levinas, *Du sacré au Saint, cinq nouvelles lectures talmudiques*, Les éditions du minuit, Paris, 1977, p.89-90

texte original. Il fallait bien rendre cette spécificité de la langue de Gombrowicz de quelque manière que ce soit. Les traductions plus récentes, effectuées par les équipes de metteurs en scène/comédiens se rapprochent d'avantage de la lettre, de l'original. C'est ce que revendiquent les équipes. Il semble que cette proximité soit très importante pour la mise en scène. « Pas un texte lisse mais la rhétorique jalonnée d'obstacles »<sup>187</sup> dira Beaunesne dans sa présentation, Martin quant à lui veut « tout de même rentrer autant que possible, dans l'alchimie du verbe de Gombrowicz<sup>188</sup>. »

1. Modalités de traduction d' *Yvonne princesse de Bourgogne* par Constantin Jeleński et Geneviève Serreau (1965) et par Yves Beaunesne, Agnieszka Kunor et Renée Wentzig (1998)

#### 1.1. État factuel : extraits de correspondance entre Gombrowicz et Jeleński

Dans la note éditoriale à *Witold Gombrowicz, Théâtre*, 2001, l'édition établie et présentée par Rita Gombrowicz nous avons quelques informations relatives à la première traduction française du *Mariage*.

En 1949, Gombrowicz s'inspire du texte espagnol (qu'il avait traduit avec Alexandro Russovitch) pour traduire *Le Mariage* en français. La traduction est réalisée par deux étudiantes et un journaliste français de Paris-Match à Buenos Aires, un certain M. Debeney. C'est cette dernière version dactylographiée et imprimée sur stencil – dont le texte n'a jamais été retrouvé – qui a été envoyée, entre autres, à André Gide, Jean-Louis Barrault et Albert Camus. C'est ce texte que Krystyna Zachwatowicz transmet à son ami Jorge Lavelli et à partir de là, le théâtre de Gombrowicz est représenté en France. *Ślub* est finalement publié en français en 1965 dans la traduction de Georges Sédir et Koukou Chanska et édité dans le même volume que *Yvonne, princesse de Bourgogne* sous le titre *Théâtre* aux Editions Julliard dans la collection *Les Lettres nouvelles* dirigée par Maurice Nadeau en 1965. A cette époque l'œuvre de Gombrowicz est traduite en France ; l'auteur demeure encore en Argentine et ce sera son ami Kot-Jeleński qui l'aidera à trouver des traducteurs disponibles. Gombrowicz est alors en train de rédiger son *Journal*. Lavelli, qui veut mettre la pièce en scène contacte l'auteur, récemment arrivé en France. Gombrowicz fait part de cette rencontre à son ami Jeleński :

---

<sup>187</sup> Notice éditoriale d' *Yvonne Princesse de Bourgogne*, Actes Sud, 1998, p.

<sup>188</sup> Daniel Martin in *Mariage*, p.9

Powiada, że jest zafascynowany *Ślubem*, który zna w tłum.[aczeniu] hiszpańskim. I chciałby to wystawić już na jesieni, gdyby był przekład francuski (ale go nie ma)./Il dit qu'il est fasciné par *Le Mariage* qu'il connaît en version espagnole. Il voudrait le mettre en scène à l'automne, si la traduction en français était disponible (mais il n'y en a pas). [ma traduction]

Musiałbyś tylko jakiego tłumacza sobie wynaleźć (Kosko moim dziennikiem zajęty, a Kukułka z Sidrem nowelki mają robić)/Tu devras te trouver un traducteur (Kosko est occupé avec mon journal et Koukou avec Sédir doivent faire les nouvelles) [ma traduction]<sup>189</sup>

Dans une interview accordée à Danielle Darzac, Lavelli lui-même fait chronologie de sa rencontre avec le texte du *Mariage*. En 1962 il fait connaissance de Krystyna Zachwatowicz<sup>190</sup>, scénographe et sa future collaboratrice, qui lui parle d'un auteur polonais qu'il devrait connaître. Il s'agit de Gombrowicz. Lavelli le connaît de nom, il se souvient d'avoir lu en Argentine sa pièce qui s'est avérée être *Le Mariage*. Zachwatowicz lui parle d'une pièce qui a été envoyée à Barrault par intermédiaire de Camus. Il rencontre Jeleński qui fait partie de ce groupe des Polonais : « à l'époque j'ai connu beaucoup de Polonais autour de moi et j'ai lu le manuscrit avec la lettre de Camus qui disait à Barrault « je suis impressionné par la lecture de cette pièce, tu devrais en faire quelque chose<sup>191</sup> ». Lavelli lit donc les manuscrits, qui sont d'ailleurs, selon ses propos « mal traduits à l'époque par une professeure de français, une amie de Gombrowicz vivant en Argentine » qui traduit l'œuvre mot à mot. « C'est très difficile d'imaginer une pièce comme le *Mariage* aussi complexe que ça, traduite du mot à mot, mais j'ai détecté tout de suite quelque chose que j'ai adoré, immédiatement, c'est-à-dire une construction musicale d'un texte et puis une sorte de tension, de force qui nécessitait une énergie véritable pour s'exprimer.<sup>192</sup> ». Aussi, en 1963 Lavelli et Zachwatowicz vont solliciter la traductrice polonaise Jadwiga Kukułczanka (Koukou Chanska) qui vit à Paris et qui traduit le texte avec Georges Sédir.

Quant à *Yvonne*, c'est en 1962 que Gombrowicz envoie à son ami Kot-Jeleński les textes de *Bakakai* et d'*Yvonne* et celui-ci se charge spontanément de la traduction de la pièce

<sup>189</sup> Gombrowicz, walka o sławę, op.cit.97

<sup>190</sup> Krystyna Zachwatowicz –scénographe, depuis 1958 a collaboré avec de nombreux théâtres en Pologne et à l'étranger ; co-créatrice et actrice de la « Piwnica pod Baranami » de Cracovie. Scénographe du *Ślub* en 1960 mis en scène par Jerzy Jarocki au Teatr Studencki przy Politechnice Śląskiej w Gliwicach et au Théâtre Dramatique de Varsovie (1974) ; scénographe du *Mariage*, mise en scène Jorge Lavelli en 1963 et 1964 (Chalon-sur-Saône, à Venise et à Paris) et d'*Yvonne*, princesse de Bourgogne en 1965. Gombrowicz évoque sa rencontre avec Krystyna Zachwatowicz au Royaumont (1964) dans son Journal v.III (Journal 1961-1969, WL, s.192).

<sup>191</sup> Mémoire du Théâtre une série proposée par Dominique Darzacq, Jorge Lavelli, la création au présent, interview, INA 2004

<sup>192</sup> Mémoire du Théâtre une série proposée par Dominique Darzacq, Jorge Lavelli, la création au présent, interview, INA 2004

(lettres du 29 juin 1962 et du 8 juillet 1962). Voici les extraits de correspondance, traduit du polonais par moi-même :

Kochany Witold,

Dzięki za Bakakaja i Iwonę. Obie były dla mnie radosną i podniecającą niespodzianką.[...] Iwona także świetna i kto wie, czy nie bardziej teatralna od Ślubu<sup>193</sup>./Cher Witold, merci pour *Bakakai* et *Yvonne*. Les deux étaient pour moi une joyeuse et excitante nouvelle.[...] *Yvonne* également excellente et qui sait si elle n'est pas plus théâtrale que *le Mariage*. [ma traduction]

Drogi Witoldzie,

[...] Jestem tak zachwycony *Iwoną*, że zdecydowałem się ją przetłumaczyć. Czy się zgadzasz ? Jestem prawie pewien, że znajdę na to reżysera i teatr.<sup>194</sup>/Cher Witold, Je suis si enchanté par *Yvonne*, que j'ai décidé de la traduire. Es-tu d'accord ? Je suis presque sûr de lui trouver un metteur en scène et un théâtre. [ma traduction]

(lettre du 29 juin 1962)

Kochany Witoldzie,

[...]Nie czekając na Twoją odpowiedź, zabrałem się do tłumaczenia *Iwony*. Czy możesz mi przysłać dane dotyczące jej wystawienia w Polsce ? Data, reżyser, teatr, etc. Tłumaczenie idzie mi bardzo dobrze- przetłumaczyłem czwarty akt (bo to mnie najbardziej bawiło)<sup>195</sup>. [...]/Cher Witold, n'attendant pas ta réponse j'ai commencé à traduire *Yvonne*. Peux-tu m'envoyer les informations relatives à sa mise en scène en Pologne. Date, metteur en scène, théâtre, etc. La traduction avance très bien, j'ai traduit le quatrième acte (car c'est celui-ci qui m'a le plus amusé). [ma traduction]

(lettre du 8 juillet 1982)

Drogi Kocie,

[...] Naturalnie z entuzjazmem witam twoją myśl przetłomaczenia *Iwony*. To chyba nie zabierze dużo czasu, ale może nie będzie takie łatwe, jak by się zdawać mogło, przynajmniej miejscami. Mam nadzieję, że mnie prześlesz tekst do wglądu, bo jednak co autor to autor. Ponieważ jak dotąd moje doświadczenia teatralne ograniczają się do wystawienia sztuki w Polsce, w warunkach nader specyficznych, więc nie bardzo wiem, jak wygląda aspekt finansowy Twojej współpracy, i proszę napisz, jak się rzeczy mają pod tym względem, bez certacji. Wiele już zawdzięczam Twojej przyjaźni, ale to jest normalna robota, i musimy ją normalnie potraktować, co dla obu stron będzie pożyteczne, amen. Pisz, bracie, bez ceregieli i tak, żebym nie miał uczucia,

---

<sup>193</sup> Op.cit.,p.89

<sup>194</sup> Op.cit.p.90

<sup>195</sup> Op.cit.p.90

że Cię wyzyskuje<sup>196</sup>./Cher Kot, Naturellement c'est avec enthousiasme que j'ai appris ton idée de traduction d'Yvonne. Cela ne prendra pas beaucoup de temps, dis, mais ce ne sera peut-être pas si simple que cela en a l'air, du moins par endroits. J'espère que tu m'enverras le texte pour inspection, car quoi qu'on dise l'auteur c'est l'auteur. Comme jusqu'ici mes expériences théâtrales se limitent à une représentation en Pologne, dans des conditions très spéciales, alors je ne sais pas trop, comment se présente l'aspect financier de ta collaboration, alors s'il te plaît dis-moi comment les choses se présentent de ce côté-ci, sans gêne. Je te suis déjà très reconnaissant, mais ça c'est du travail normal et nous devons le considérer normalement, ce qui sera bénéfique pour nous deux. Amen. Dis-le moi mon frère, sans façons, pour que je n'ai pas l'impression de profiter de toi. [ma traduction]

(lettre du 13 juillet 1962)

Drogi Kocie,

Właśnie otrzymałem tekst *Iwony* wraz z Twoim listem, *Iwonę* odeślę za kilka dni, pierwszy akt już przeczytałem, to chyba doskonale Ci się udało (ale miej na uwadze, że ja nie Francuz i jako Polak mówię). Przychodzi mi do głowy, czy tytuł *La princesse Anémie* nie byłby lepszy? Zauważ, że po francusku trzeba by przetłumaczyć *Yvonne, princesse DU Bourgogne*, bo po polsku nie jest Burgundii, tylko Burgunda (taki tytuł udziela jej król w ostatnim akcie)<sup>197</sup>./Cher Kot, je viens de recevoir le texte d'Yvonne avec ta lettre. Je te retourne Yvonne dans quelques jours, j'ai déjà lu le premier acte, je pense que tu l'as réussi à merveille (mais prends note que je ne suis pas un Français et je parle en tant que Polonais). Je me demande si le titre *Princesse Anémie* ne serait pas mieux? Remarque, en français il faudrait traduire *Yvonne, princesse du Bourgogne*, car en polonais ce n'est pas de Bourgogne mais du Bourgogne (c'est ce titre que le roi lui attribue dans le dernier acte). [ma traduction]

Le titre d'Yvonne en français est resté tel que l'a traduit Jeleński *Yvonne, princesse de Bourgogne* et non pas « DU » comme le signale Gombrowicz.

Dans sa lettre de septembre 1962 Jeleński dit de ne pas avoir de nouvelles de Serreau (Jean-Marie) concernat *Yvonne*. Jeleński a probablement contacté Serreau pour une mise en scène d'Yvonne. Le metteur en scène parisien a déjà mis en scène les pièces de Genet, Beckett, Ionesco et a introduit Brecht sur les scènes françaises.

Finalement ce sera encore Lavelli qui mettra en scène cette pièce de Gombrowicz le 1 janvier 1964.

Ciekawi mnie co będzie ze *Ślubem*. Lavelli pisze, że chce koniecznie *Iwonę* wystawić w okolicach września. Czy rozmawiałeś z nim? Ja jestem zdania, że trzeba mu to dać, on do *Iwony* się nada. Naturalnie trzeba wziąć pod uwagę rezultat *Ślubu*.<sup>198</sup>/Je suis curieux de savoir ce qui se passera pour *le Mariage*. Lavelli écrit, qu'il veut absolument mettre en scène Yvonne aux alentours de septembre. As-tu parlé avec lui? Je suis d'avis de lui

---

<sup>196</sup> Op.cit.p.91

<sup>197</sup> Op.cit.p.92

<sup>198</sup> Walka o sławę, op.cit., p.102



la donner, il est bon pour *Yvonne*. Bien évidemment, il faut prendre en compte le résultat du *Mariage*. [ma traduction]

Puis, dans la lettre du 23.06.1965 :

Tłomaczenie *Iwony* wydaje się bardzo szczęśliwe<sup>199</sup>./La traduction d'*Yvonne* me paraît très heureuse. [ma traduction]

Drogi Kocie,

[...] Zabrałem się do robienia skrótów w *Iwonie* i odkryłem, że najwyraźniej zrobiłeś przekład z tekstu ogłoszonego niegdys w « Skamandrze », a nie z wydania poprawionego z roku 1957 czy 58, wydania PIW-u w Polsce. Ładna historia ! Poprawek nie było dużo, ale były istotne i to, niestety obniża wartość sztuki. Najważniejsza różnica, że *Iwona* w wersji poprawionej zawsze milczy<sup>200</sup>./Cher Kot, j'ai commencé à effectuer les abréviations dans *Yvonne* et j'ai découvert, que tu as traduit la version parue autrefois à « Skamander » et non pas à partir de l'édition corrigée de 1957 ou 58 parue chez PIW en Pologne. C'est du propre ! Il n'y avait pas beaucoup de corrections, mais il y en avait d'importantes, et ça, malheureusement, ça réduit la valeur de la pièce. La différence la plus importante c'est que dans la version corrigée, *Yvonne* se tait toujours. [ma traduction]

Il semblerait que le traducteur n'a pas tenu compte des remarques de l'auteur. Dans la note éditoriale de 2011 nous lisons :

En 1968, Gombrowicz a fait des coupures à l'encre dans un exemplaire à cette édition. Il enlevé, entre autre, les sept répliques d'*Yvonne*, qu'il a rendu muette, ajoutant à côté de son nom : « elle se tait »<sup>201</sup>.

Lors des travaux de traduction d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* et du *Mariage*, l'auteur demeure en Argentine. Les échanges entre lui et les traducteurs se font par écrit ; tout comme pour les corrections de *Ferdydurke* effectuées par Nadeau les desideratas de Gombrowicz ne sont pas toujours respectés par le traducteur ou le correcteur ; nous sommes loin de l'image du traducteur modeste, fidèle et effacé que donna Valéry Larbeau dans *Sous invocation de Saint Jérôme*. Le traducteur prend sa place. En relisant la correspondance entre l'auteur et ses traducteurs, et les témoignages des ces derniers je proposerai également tout au long de ce travail, de revoir les relations parfois difficiles parfois amicales que l'auteur entretenait avec Kosko, Lisowski, Serreau, Sédir.

---

<sup>199</sup> Ibidem, p.111

<sup>200</sup> Ibidem,112

<sup>201</sup> Witold Gombrowicz, Théâtre, Gallimard, 2001, p.16

## 1.2. La recherche des marqueurs rythmiques : paronomase, répétition, ponctuation, grotesque

*Yvonne, princesse de Bourgogne* - est un conte de fées à l'envers, mais contrairement à ce qui se passe dans les récits merveilleux où le baiser du prince brise l'enchantement et transforme le laidron en belle princesse, Yvonne reste triste et maussade. Le fils du roi a rencontré celle qui de toute éternité lui était destinée. Non parce qu'elle complète sa propre beauté, mais parce qu'elle en est l'antithèse vivante. Yvonne est dépourvue de toute grâce. Elle est dénuée d'esprit, apeurée et muette. Elle n'a même pas l'originalité d'une tare physique intéressante. Ils se fiancent, mais leur union fait naître d'étranges complications à la cour. Chacun pour son propre compte essaie de tuer Yvonne, mais pas directement. Sur le conseil du Chambellan tous décident d'organiser un meurtre. Les perches bourrées d'arêtes sont servies à Yvonne ; fragile elle s'étrangle avec et meure. L'entreprise réussit, la famille royale retrouve la paix.<sup>202</sup>

Comment le rythme d'Yvonne a pu être rendu dans les versions françaises ? Je propose tout d'abord d'éclairer cette question à travers les recherches de Meschonnic qui nous permettront d'évaluer ce qui fait vibrer le texte et le rend si unique et reconnaissable pour chaque auteur et chaque traducteur aussi...

Dans *Poétique de traduire*, Henri Meschonnic<sup>203</sup> effectue l'analyse de *Hamlet* de Shakespeare. Selon lui la paronomase constitue un marqueur fort du rythme, et il le démontre sur l'exemple du nom d'Ophélie.

Ophélie est belle est douce et chaque fois le texte nous le dit et le redit. Il semble donc naturel que *fair*<sup>204</sup> soit associé à son nom, ne serait-ce que par son sens. Et *fair* plus que *beautiful*, comme pour *horrible Harry*. Mais il y a autre chose.<sup>205</sup>

Meschonnic note que ce nom apparaît dans le texte une vingtaine de fois et à chaque fois à sa proximité il y a certains éléments consonantiques ou vocaliques ; une sorte de vases communicant. Certains mots comportent les mêmes consonnes, les mêmes voyelles que celles du nom d'Ophélie. Pour Meschonnic ce n'est pas un hasard car « mis bout à bout, du début à la fin de la pièce, ne constituent pas une liste aléatoire, mais un accompagnement plein de sens : le sens de ce nom dans la pièce. Ces mots font l'appel de ce qui caractérise

---

<sup>202</sup> Rosine Georjin, Gombrowicz, *L'Age d'homme*, Lausanne, 1977, p.73

<sup>203</sup> Henri Meschonnic, théoricien du langage, a travaillé sur les aspects anthropologiques des textes. Il est auteur, entre autre de la *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage* (1982), deux traductions de la Bible : *Les Cinq Rouleaux* (1970) et du *Signe et le Poème* (1975).

<sup>204</sup> Belle, claire, loyale

<sup>205</sup> *Poétique du traduire*, op.cit.p.246

Ophélie et de ce qui fait son destin<sup>206</sup> ». *Fear, affrighted, poor, tears, sweet, nymph, soft* (trad. : peur, effrayée, pauvre, larmes, douce, nymphe, souple). Le même phénomène se produit dans le texte de Gombrowicz ; pour désigner l'affreuse Yvonne le texte déborde d'un grand nombre de mots et de certains éléments consonantiques ou vocaliques dont parle l'auteur de *La Poétique du traduire* :

*flądra/fatyga*, Jeleński/Serreau<sup>207</sup> (trad. : plie ou turbot, poisson plat ou femme négligée ou garce/fatigue) : laideron/m'énervé/nerfs et dans la version de Beaunesne/Kumor/Wentzig<sup>208</sup> :  
sort/m'énervé/système/garce

G : kawał/kulawego/kulawą nogą/krew/leniwa,

JS : farce/chat/sauterie/sacré farce/sang/paresseux

BKW : blague/apathique/tare organique

G : ożenież/zart/szantaż/obrażona

JS : épouse/permission/plaisanterie/pousses/chanter

BKW : épouse/plaisanterie/pousses/chanter (« permission » est remplacée par « permettez » qui est précédé par « tellement »).

Yvonne est donc « repoussante », « laideron », « affreuse », « ingrate » (dans le texte de Jeleński/Serreau) et « vilaine », « laide », « épouvantail » (dans le texte de Beaunesne/Kumor/Wentzig). Le tandem Jeleński/Serreau utilise quatre fois le mot « farce » (żart), six fois « plaisanterie » et six fois « blague », une « facétie » et une « fumisterie », dans le texte de BKW il y a huit fois « blague » (żart) et cinq fois « plaisanterie ». Il s'agit en effet de ce vaste champ de distanciation, de filtre, en quelque sorte, choisi par l'auteur, entre la réalité et la fiction littéraire. Tout comme Rabelais qui fait naître le géant Gargantua par l'oreille de sa maman et Rushdie dont les deux héros des *Versets Sataniques* bavardent et chantent en tombant de l'avion qui a explosé en plein vol, Gombrowicz s'amuse et nous avertit ; il établit un contrat avec le lecteur :

« Ce qu'on raconte ici n'est pas sérieux même s'il s'agit des choses on ne peut plus terribles. »<sup>209</sup>

Pour Kundera, l'interpréteur de Gombrowicz, il s'agit du mariage de non-sérieux et du terrible. Dès les premières phrases, la pièce abat ses cartes, ce qu'on raconte ici n'est pas sérieux : ce qui veut dire : ici, on n'affirme pas des vérités (scientifiques ou mythiques) ; on

---

<sup>206</sup> Ibidem, p.247

<sup>207</sup>Le tandem de traducteurs que je désignerai par les initiales JS tout au long de ce travail

<sup>208</sup>L'équipe de traducteurs que je nommerai par les initiales BKW

<sup>209</sup> Ibidem, p.750

s'engage pas à donner une description des faits tels qu'ils sont en réalité. C'est aussi un filtre entre la réalité et la fiction, opéré par le jeu, le rire. Il en fait un éloge :

Blagues, anecdotes, histoires drôles ; elles sont la meilleure preuve que le sens aigu du réel et l'imagination qui s'aventure dans l'invraisemblable peuvent former un couple parfait. Panugre ne connaît aucune femme qu'il voudrait épouser ; pourtant, esprit logique, théorique, systématique, prévoyant, il décide de résoudre sur-le-champ, une fois pour toutes, la question fondamentale de sa vie : doit-il ou non se marier ? Il court d'un expert à un autre, d'un philosophe à un juriste, d'une voyante à un astrologue, d'un poète à un théologien, pour arriver, après de très longues recherches, à la certitude qu'il n'y a pas de réponse à cette question des questions<sup>210</sup>.

L'humour serait donc ce mélange du non-sérieux et du terrible, mais toujours annoncé par l'auteur. Gombrowicz le signale au début du premier acte :

Gombrowicz           A wieczorem łupniemy sobie w brydża. Najjaśniejszy Pan doprawdy kojarzy z właściwym sobie poczuciem piękna wrodzoną skłonność do gry w brydża.

J/S                     Et ce soir on se tape un bridge. Sa majesté a le don d'allier à un goût inné du beau son penchant bien particulier pour les jeux de cartes.(p.25)

BKW                    Et ce soir on se tape un petit bridge. Sa majesté a vraiment le don d'allier un sens du beau qui n'appartient qu'à elle à son penchant inné pour le bridge.(p.13)

Cette première annonce est suivie d'une prédiction oraculaire (horoscope) ; l'auditeur est prévenu, dans cette pièce s'affronteront les forces antagonistes entre le sacré et le profane. L'événement attendu est décrit précisément par Cyrille et Cyprien, qui appartiennent d'ailleurs à la famille des doubles. « « Potwora ! Zmokła kura ! Płaksa ! Tę odętą żałobnicę trzeba rozdeptać ! To nasz święty obowiązek ! ». La fable cachée est similaire aux grandes fables comme celle d'Esopé avec le même type d'oracle<sup>211</sup>. L'événement est annoncé pour Yvonne, elle va mourir, des mains des hommes, sa mort sera liée à l'eau. Le prince Philippe décide de l'épouser ; l'événement va-t-il être déjoué ? Comme dans la fable d'Esopé, il est ici question du destin « il faut accepter bravement le sort qui nous attend, et ne point ruser avec lui, car on ne saurait y échapper ». Comme le constate Rosset, il est ici question du destin et

---

<sup>210</sup>Milan Kundera, *Le Rideau*, in Œuvre II, NRF, 2011, p.995

<sup>211</sup> « Un vieillard craintif avait un fils unique plein de courage et passionné pour la chasse : il le vit en songe périr sous la griffe d'un lion. Craignant que le songe ne fût véritable et ne se réalisât, il fit aménager un appartement élevé et magnifique, et y garda son fils. Il avait fait peindre, pour le distraire, des animaux de toute sorte parmi lesquels figurait aussi un lion. Mais la vue de toutes ces peintures ne faisait qu'augmenter l'ennui du jeune homme. Un jour, s'approchant du lion : « Mauvaise bête, s'écria-t-il, c'est à cause de toi et du songe menteur de mon père qu'on m'a enfermé dans cette prison pour femmes. Que pourrais-je bien faire ? » A ces mots, il assena sa main sur le mur, pour crever l'œil du lion. Mais une pointe s'enfonça sous son ongle et lui causa une douleur aiguë et une inflammation et aboutit à une tumeur. La fièvre s'étant allumée là-dessus le fit bientôt passer de vie à trépas. Le lion pour n'être qu'un lion de peinture, n'en tua pas moins le jeune homme, à qui l'artifice de son père ne servit de rien. » (Fable 295. Trad.E. Chambry (Les Belles Lettres) in Clément Rosset, *Le réel et son double* p.22

de ses tours. Le réel, soit l'ensemble des événements appelés à l'existence est donné comme inéluctable destin, appelé donc à se produire envers et contre tous les efforts entrepris pour y porter obstacle. « Il répondra toujours par une ruse qui déjouera l'effort de parade et s'amusera même parfois »<sup>212</sup>. Pour Yvonne ce ne sera donc pas la noyade, comme pour la Nymphé Ophélie, mais la dégustation des perches, pêchées et préparées à l'ordre du roi<sup>213</sup> et l'étouffement par une petite arête, qui s'en suivra...Une blague. Le motif de l'horoscope comme élément oraculaire est connu dans l'œuvre de Calderon *La vie est un songe*. Là aussi la prédiction de l'horoscope s'accomplit jusqu'au bout : Basil prend la tête de l'insurrection, il vainc son père, lequel n'a d'autre recours que de se jeter à ses pieds pour demander sa pitié. Comme le rappelle Rosset, l'horoscope avait arrêté ses prédictions à cet instant, et, selon l'habituelle structure oraculaire, le drame se termine de manière à la fois inattendue et conforme à la prédiction.

Chez Gombrowicz, l'horoscope prédit également, mais pas tout. Il dit que l'événement aura lieu le soir et toute entreprise sera vouée « à la réussite ou à l'échec » ; il mettra en jeu « des forces vitales » et des « projets audacieux » :

- Gombrowicz                    Czekajcie, niech przeczytam horoskop na dzień dzisiejszy, (czyta) Od 12-ej do 2-ej...To nie to...Aha ! – Godziny, od 7-ej do 9-ej wieczór przynoszą wielką ekspansję sił żywotnych, pomnożenie osobowości, doskonałe, acz ryzykowne pomysły. Są to godziny sprzyjające śmiałym planom, wielkim przedsięwzięciom...
- J/S                                Voyons l'horoscope du jour. (Il lit dans le journal.) « De midi à deux heures... » Non...Ah ! « entre sept et neuf heures du soir : grande expansion des forces vitales, dilatation de la personnalité, brillantes initiatives, mais attention, cela ne va pas sans risque...Heures propices à de hardis desseins, à des entreprises d'envergure...(p.26)
- BKW                              Attendez, l'horoscope du jour. (Il lit.)  
« Entre midi et deux... » Non, c'est pas ça...Voilà ! – « Entre sept heures et neuf heures du soir, vos forces vitales seront libérées, vous sentirez votre personnalité proliférer, vous prendrez des initiatives excellentes mais toutefois risquées. Ces heures seront propices aux projets audacieux, aux entreprises d'envergure... »
- Cyprien : A to nam po co ?/Ça nous avance/Bien, et après ?
- Le Prince Philippe : Godziny te sprzyjają intrygom miłosnym./...favorables aux intrigues amoureuses. »/ « Ces heures seront propices aux intrigues amoureuses. »

<sup>212</sup> *Le réel et son double*, op.cit.p.25

<sup>213</sup> « Là, là...Fais servir des perches. Et invites les dignitaires les plus snobs, ces vieux professionnels de l'arrogance... » Yvonne, op.cit., p.99

Puis apparaissent des femmes, au loin, pour annoncer le sacré qui émane du monde obscur du sexe et de la mort, mais en même temps qui constitue le principe essentiel de la vie et la source de toute efficacité, force « prompte à se décharger et difficilement isolable, toujours égale à elle-même, dangereuse et indispensable à la fois. »<sup>214</sup> « Funkcjonować ! Funkcjonować !/ Fonctionner! Fonctionner! » s'exclame le Prince.

Gombrowicz	A to co innego. Patrz, tam kręcą się jakieś dzierlatki ! Dalej ! Jazda. <u>Chodźmy pełnić, co do nas należy.</u>
J/S	Ah, ah, voilà qui change tout ! Regarde, des mignonnes !(p.27) Eh bien allons-y ! Allons <u>jouer notre rôle.</u>
BKW	Bien ! Voilà qui change tout. Regarde-moi ces beautés ! (p.15) Allez ! Grouillons. <u>Accomplissons notre mission.</u>

D'ailleurs, remarquons que pour le tandem SJ il s'agit de « jouer notre rôle » et pour BKW « accomplir une mission ». Dans le sens des recherches de Roger Caillois sur le sacré, l'acte sexuel possède une puissance fécondante. Il développe une énergie capable d'accroître et d'exciter celles qui se manifestent dans la nature : l'orgie de virilité, dont la fête est l'occasion, aide à la fonction de celle-ci par le seul fait qu'elle favorise et ranime les forces cosmiques. Les jeunes hommes de la pièce de Gombrowicz se doivent d'accomplir cette mission de la conservation de l'ordre. Ici ce n'est pas un jeu ; c'est un devoir.

Je rappelle également le rôle du jeu tel que perçu par Huizinga et Caillois. L'auteur de *L'homme et le sacré* considère que le sacré est source de toute puissance face à laquelle l'homme se sent débordé ; il est à sa complète merci. Dans le jeu c'est l'opposé : tout est humain, inventé par l'homme créateur. Le sacré est donc le domaine d'une tension intérieure auprès de laquelle c'est l'existence profane qui est détente repos et distraction. Dans le jeu l'homme s'écarte du réel. Le jeu est le lieu d'une « perfection limitée et provisoire » : il constitue une sorte de havre où l'on est maître du destin. On y choisit soi-même ses risques. Benveniste reconnaît que le sacré est « tension et angoisse », et le jeu « exaltation et délivrance ». Il tient le jeu pour le produit de la séparation du mythe et du rite. Privé du mythe, c'est-à-dire des paroles sacrées qui donnent aux gestes pouvoir sur la réalité,

---

<sup>214</sup> Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Gallimard, Paris, 1993, p.203

Le rite se réduit à un ensemble réglé d'actes désormais inefficaces, à une reproduction inoffensive de la cérémonie, à un pur jeu (ludus). Inversement, le mythe sans rite aboutit au simple jeu de mots (jocus) paroles en l'air, sans contenu ni garantie, ni portée, mots vides et non plus gestes vides.<sup>215</sup>

Mais ce jeu contient toute sa dimension tragique. Si nous regardons attentivement le texte, nous y retrouverons les mécanismes des jeux psychologiques étudiés par le psychiatre américain Eric Berne.

Sur le plan biologique, il est probable que la privation émotive et sensorielle a tendance à faire naître, ou bien à encourager, certaines modifications organiques. Si le système réticulaire d'activation de la tige cérébrale ne se trouve pas stimulé suffisamment, il peut s'en suivre, au moins de manière indirecte, une dégénérescence des cellules nerveuses. Cela peut provoquer un effet secondaire, provoqué par une pauvre nutrition ; mais cette pauvre nutrition même peut constituer un produit de l'apathie, ainsi qu'il en va chez les nourrissons qui souffrent de marasme. On peut donc postuler l'existence d'une chaîne biologique, menant de la privation émotive et sensorielle, par l'intermédiaire de l'apathie, à la dégénérescence et à la mort<sup>216</sup>.

Les avantages du contact social tournent autour de l'équilibre somatique et psychique. Ils sont liés aux facteurs suivants : 1) relâchement de tension, 2) évitement de situations nuisibles, 3) obtention de « caresses », et 4) maintien d'un équilibre stable<sup>217</sup>.

Le jeu peut être d'un sérieux sinistre ou même fatal, mais les sanctions sociales ne seront sérieuses que si les règles sont transgressées<sup>218</sup>.

Dans l'acte II de la pièce le jeu de la mort/amour prend toute son ampleur :

Yvonne est prise pour objet ; on peut en faire ce que l'on veut. Quel est le mécanisme qui fait que cette communauté dérape à ce point et signifie à Yvonne que son humanité est « moindre<sup>219</sup>. »

Le Prince : Posadz ją tutaj. Ciągłe się boję, żeby nie uciekła. Może przywiązać ją do nogi od stołu ? /(J/S)Fais-la asseoir ici. J'ai toujours peur qu'elle se sauve. Et si on l'attachait au pied de la table ?/(BKW)Mets-la là. J'ai toujours peur qu'elle se sauve. Si on l'attachait au pied de la table ?

---

<sup>215</sup> *L'homme et le sacré*, op.cit.,p.210

<sup>216</sup> Eric Berne, *Des jeux et des hommes*, Psychologie des relations humaines, Stock, Paris, 1998, p.14

<sup>217</sup> Op.cit.,p.20

<sup>218</sup> Op.cit.,p.19

<sup>219</sup> Leroy-Gourhan explique à propos de cette différenciation des êtres venant de l'au-delà du monde familier « Au lieu de placer des hommes, tous identiques en essence, au bout d'une ligne évolutive comme nous avons appris à le faire, le penseur préscientifique considère comme les hommes essentiels ceux qui constituent son propre noyau ethnique, au delà duquel, en auréoles de plus en plus lointaines, apparaissent des êtres dont l'humanité est moindre et s'accroissent d'hybridations de plus en plus étranges. » *Le geste et la parole* I. Technique et langage, p.12

Le Prince :

Gombrowicz                    Jej każdy może dotknąć ! Wierzcie mi, możecie z nią wyrabiać, co się wam żywnie zechce ! Ona jest taka, że z nią- wszystko ! Nieśmiała. Nie zaprosteuje ? Niesympatyczna jest. Wszystko można.(56)

J/S                                Tout le monde peut la toucher ! Faites d'elle ce qui vous plaira. C'est comme ça qu'elle est..., tout..., on peut tout se permettre avec elle. Tout. Timide. Ne protestera pas. Ingrate, moche. Tout ce qui vous chante.(77)

BKW                              Elle, tout le monde peut la toucher ! Faites-moi confiance, vous pouvez faire avec elle ce que bon vous semble ! Ce genre de fille, on peut lui faire - tout ! Timide ; Elle ne se défendra pas. Elle est antipathique. On peut tout.(60)

Gombrowicz dit « Posadź ją tutaj » et Jeleński/Serreau « Fais-la asseoir ici ». Beaunesne/Kumor/Wentzig vont plus loin dans leur version : « Mets-la là », Yvonne n'a pas le droit au langage destiné aux humains ; elle est objet, défouloir qu'on peut changer de place à volonté.

La réplique de Cyrille est : « Ona i tak jest na pół żywa. Nie ucieknie. Filipie... »/ « Elle est déjà à moitié morte. Elle ne se sauvera pas. Philippe... »/ « Elle est plus morte que vive. Elle ne se sauvera pas. Philippe... ».

Gombrowicz n'utilise pas explicitement le terme « morte », dans son texte Yvonne est « na pół żywa » (à moitié vivante). Chez Jeleński/Serreau « Elle est déjà à moitié morte » alors que la version Beaunesne/Kumor/Wentzig garde la notion de la vie « Elle est plus morte que vive ».

L'idée de Gombrowicz c'était d'accentuer tous les éléments grotesques et comiques qui neutralisent la trame tragique de la pièce.

Gombrowicz                    Nie, przeciwnie, coś mnie ponosi ! Coś mnie ponosi ! Mówię wam, aż coś we mnie bulgocze !

J/S                                Non, au contraire. Il y a quelque chose qui me travaille, me tenaille...Ça bout là-dedans !

BKW                              Non, au contraire, ça déborde ! ça déborde ! Je vous le dis, cela bouillonne là-dedans !

Ce que le texte veut dire à ce moment et ce n'est que le début de la pièce, c'est que nous avons affaire à une tension de prince Philippe, palpable dès son apparition dans la pièce. Quand la violence n'est pas satisfaite elle s'accumule jusqu'au moment où elle déborde et se répand, comme le sang, avec ses effets désastreux. Dans ses travaux, Roger Caillois considère



ces forces comme une chaleur, un feu, qu'il faut savoir tempérer avec prudence pour en tirer profit sans le laisser se répandre et tout anéantir. Le texte de Gombrowicz est explicite « coś mnie ponosi », il utilise le verbe « ponieść » (Doroszewski : zwykle w 3 os. Lub Nieos. « o silnych uczuciach, wrażeniach itd. : porwać, opanować kogo całkowicie, nadmiernie ; spowodować przebranie miary w czym, utratę panowania nad sobą. W tej chwili jednak ponosiła ją furia, i nie potrafiła się utrzymać w narzuconej sobie roli. PERZ. Las 107, Nieraz ponosiła go wewnętrzna wściekłość i gryzł w ustach twarde wyrazy.Żer.Przedw.96<sup>220</sup> »). L'équipe de traducteurs d'Yves Beaunesne a saisi l'enjeu « ça déborde », celle de Jeleński/Serreau s'est enfermée dans l'élégance à la française « Il y a quelque chose qui me travaille, me tenaille ». Le texte original est pourtant empreint de cette impétuosité que seul un rite pourra capter. Intervient alors le sacrifice qui a pour fonction d'apaiser les violences « intestines » (Girard) et d'empêcher les conflits d'éclater.

Les traductions plus récentes, et mon travail tente de le démontrer, effectuées par les équipes de metteurs en scène/comédiens se rapprochent d'avantage de la lettre, de l'original, du moins ce que revendiquent les équipes. Il semble que cette proximité soit très importante pour la mise en scène. « Pas un texte lisse mais la rhétorique jalonnée d'obstacles<sup>221</sup> » dira Beaunesne.

Gombrowicz	Małgorzato, jeśli ci mówię, żebyś podała karasie, to każ podać karasie. Nie kłóć się, bo cię palnę...a mogę cię palnąć, jeśli zechcę, mogę cię palnąć, <u>bo grzechy mam</u> - wszystko mogę, kobieto, mówię, drzyj przede mną, bo grzechy mam ! <u>Ja jestem królem grzechów, uważasz, królem głupoty, grzechów, gwałtów, jęków !</u>
JS	Marguerite, quand je te dis de servir des perches, fais servir des perches. [Sans discuter. Si je te tapais dessus, hein ?...Je peux. Si je veux, je peux te taper dessus, <u>je suis pourri de péchés</u> ...je peux tout me permettre ! Tremble, <u>faible</u> femme ! Je te dis, que je suis pourri de péchés !] <u>Je suis le roi des péchés, le roi de la bêtise, des viols, des gémissements</u> !(p.78)
BKW	Marguerite, si je te dis de servir des perches, alors tu nous sers des perches. [Tu ne discutes pas, sinon je te tape...et je peux te taper si je veux, je peux te taper car <u>je suis bourré des péchés</u> -je peux tout, femme, dis-je, tremble devant moi car je suis bourré de péchés !] <u>Je suis le roi des péchés, sache-le, le roi de la bêtise, des péchés, des viols, des soupirs</u> !(p.78)

Une fois de plus le tandem JS change la ponctuation dans ce passage et scinde les phrases. Il rajoute « Je peux ». Puis, il associe « faible » à la femme.

<sup>220</sup> <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/poniesc;5477141.html>

<sup>221</sup> Notice éditoriale d'*Yvonne Princesse de Bourgogne*, Actes Sud, 1998, p.

Je remarque que le tandem J/S a préféré à juste titre « gémissements » pour « jęki », alors que l'équipe BKW a utilisé « soupirs ». Pourtant mis côte à côte « grzechów, gwałtów, jęków ! » rend toute la dimension de la violence. Meschonnic voit le rythme comme signifiante dans le texte. Il le démontre sur l'exemple de l'anthropologie homérique que je trouve opportun de signaler : une sémantique prosodique, rythmique ; un effet second, inchoatif, ni lexical, ni contextuel qui égalise les cris des tueurs et des tués, égalise les tueurs et les tués à un niveau métagerrier, au delà de la visée immédiate du combat. Ce dont Simone Weil avait eu l'intuition, dans *la Source grecque* (Gallimard 1953) « Le même désespoir pousse alors à périr et à tuer. Vainqueurs et vaincus sont également proches, sont au même titre les semblables du poète et de l'auditeur. Le rythme de verset d'Homère ne le dit pas, il le montre, il le fait. C'est tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend. Mais une fois qu'on l'a reconnu, alors on sait qu'on l'entend. »<sup>222</sup>

Gombrowicz	Teraz jestem inna. <u>Zabić donosicielkę !</u>
J/S	Je suis une autre à présent. <u>Allons courage ! Sus à la moucharde !</u> (p.96)
BKW	Maintenant je suis une autre. <u>[Allons tuer la moucharde].</u>

Remarquons que la version de JS ne nous dit pas qu'il faut tuer Yvonne (zabić) ; pourtant le message de Gombrowicz est clair. Le tandem Jeleński/Serreau opte pour le remplacement du verbe « tuer » par l'adverbe « sus à », qui est régulièrement utilisé pour traduire l'interjection Huzia ! : se précipiter sur : Victoire, mes amis ! Sus à la Mère Ubu ! (Jarry, Ubu, 1895, IV, 2, p.69). L'emploi de cette forme par les traducteurs n'est certainement pas anodin ; la critique de l'époque trouve une grande proximité entre l'œuvre de Gombrowicz et celle de Jarry inspirateur des surréalistes et du théâtre de l'absurde.

Je propose maintenant de comparer quelques extraits par rapport à la construction phrastique et la ponctuation ; je recherche dans le texte ce que les trois traducteurs BKW revendiquaient dans la notice éditoriale précédant le texte :

Cette traduction établie à partir de l'édition polonaise de 1986, à pour but de rechercher une proximité textuelle et esthétique avec le texte de Gombrowicz, une première pièce à l'irréductible étrangeté des commencements. Ce qui est visé n'est pas un texte lisse mais la rhétorique jalonnée d'obstacles qui appartient en propre à cet auteur, et qui n'est pas sans rappeler un bégaiement ou de faux pas trébuchant et virtuoses. L'auteur avait un goût prononcé pour la répétition de mots et de segments de phrases, pour les calembours d'un niveau de langue élevée

<sup>222</sup> Cité par Meschonnic in *Poétique de traduire*, op.cit., p.30

ou bas, pour l'effet de souffle et l'effet sonore, pour la construction de double sens étrangers, pour l'élaboration simultanée de la parodie, du grotesque, de non-sens et de sens profond, pour les néologismes et l'invention sans fin d'interjections. Nous avons accordé un soin tout particulier aux constants passages d'un parler théâtral et artificiel en vers (avec sa géographie stylistique particulière qui conserve les effets d'enjambement) à un franc-parler surnois écrit en prose « normale ». Nous nous sommes attachés également à préserver autant que possible la ponctuation originale, véritable notion musicale, avec l'usage particulier que Gombrowicz fait des tirets, source d'inspiration rythmique et interprétative pour le jeu, soupirs de la pensée qui cherche à dissiper l'incompréhensible.

Quant aux crochets dans le texte, ils correspondent aux coups que Gombrowicz avait lui-même prévu de faire et qu'il avait noté dans son exemplaire de la traduction parue chez Julliard<sup>223</sup>.

Gombrowicz	Czy pani nie czuje pewnego rozszerzenia osobowości – pewnego pomnożenia – pewnego upojenia ? (p.14)
Jeleński/Serreau	Ne sentez-vous pas une sorte de...de dilatation de votre personnalité...une...oui, une suractivation de votre sensibilité ? (p.32)
Beaunesne/Kunor/Wentzig	Ne sentez-vous pas comme une dilatation, comme une prolifération de votre personnalité, comme un vent d'ivresse ? (p.20)
Gombrowicz	Już ja ją znam – mam doświadczenie. (p.59)
Jeleński/Serreau	Je la connais. (p.81)
Beaunesne/Kunor/Wentzig	Je la connais maintenant – j'ai appris à la connaître. (p.63)
Gombrowicz	Dziwisz się pewnie, że mnie tu zastajesz. (gramoli się) Dziwisz się – teraz taka moda, że każdy by się tylko dziwił...Ja tutaj się tak zacząłem, rozumiesz – przyczałem się. (p.65)
Jeleński/Serreau	Tu es tout étonné de me trouver là, hein ! (Il se dégage.) C'est une vraie maladie en ce moment : on n'arrête pas de s'étonner par ici ! Je me suis mis à l'affut, tout simplement. (p.81)
Beaunesne/Kunor/Wentzig	Tu es quelque peu étonné de me trouver ici. (Il se relève péniblement.) Tu es étonné – c'est la mode en ce moment : ils passent leur temps à s'étonner...Moi, je fais le guet ici, comme ça, d'accord ? – je me suis planqué. (p.69)
Gombrowicz	Nie-jak to ? (p.9)
Jeleński/Serreau	Ah non ! (p.27)
Beaunesne/Kunor/Wentzig	Non-quoi ? (p.15)
Gombrowicz	Kawał – ha, ha, ha, kawał ! (p.14)
Jeleński/Serreau	Une farce...ah, ah, oui, une farce ! (p.32)

<sup>223</sup> Notice éditoriale d'Yvonne Princesse de Bourgogne, Actes Sud, 1998

Beaunesne/Kunor/Wentzig	Une blague – ha, ha, ha, une blague ! (p.19)
Gombrowicz	Już ja ją znam – mam doświadczenie. (p.59)
Jeleński/Serreau	Je la connais. (p.81)
Beaunesne/Kunor/Wentzig	Je la connais maintenant – j’ai appris à la connaître. (p.63)
Gombrowicz	No, no, Fipek, nie rób z tata wariata. Uspokój się...(54)
Jeleński/Serreau	Allons, Fifi, dis pas de bêtises. Du calme...(75)
Beaunesne/Kunor/Wentzig	Bon, bon Phil, ne fais pas l’andouille. Du calme...(58)
Gombrowicz	Ha ! Złapałem teraz kota za ogon !
Jeleński/Serreau	Ah, je tiens le bon bout !
Beaunesne/Kunor/Wentzig	Ha ! Je tiens le bon bout !

Le tiret (CNRTL) : Petit trait horizontal qui détache une phrase, une proposition ou indiquant en remplacement du point de suspension le changement du sujet ou le changement d’un interlocuteur dans un dialogue *Rien n’est moins justifié que ces grands alinéas, ces tirets par lesquels on a coutume de séparer brutalement le dialogue de ce qui le précède* (SARRAUTE, *Ère soupçon*, 1956, p. 105). Beaunesne/Kunor/Wentzig sont effectivement très sensibles à cette ponctuation, ces soupirs qui ont toute leur dimension dans une mise en scène. Il est évident que les traducteurs comme Jeleński/Serreau ne pouvaient avoir la même sensibilité. Là où Beaunesne/Kunor/Wentzig restent fidèles au rythme de la pièce en reproduisant quasi systématiquement ces tirets, Jeleński/Serreau les remplacent par des points de suspension ou par une virgule. Les ressources CNRTL indiquent à propos des points de suspension : *Points de suspension* ou, *suspension* ou, plus rare *points suspensifs*. Séquence constituée de trois points (...), indiquant que le locuteur refuse de prononcer un mot, de formuler la suite de sa pensée.

Geneviève Serreau fidèle collaboratrice de Maurice Nadeau et excellente connaisseuse de Nathalie Sarraute a-t-elle été influencée par des préconisations incluses dans les manifestes à propos du roman nouveau ?

Autant d’exemples pour montrer une fidélité quasiment sans faille de la version de Beaunesne/Kunor/Wentzig au texte original. La question suivante mérite alors d’être posée : Le fait que Jeleński était également l’un des plus grands interprètes de Gombrowicz pour le public français, ne constituait pas en soi un obstacle au travail de traducteur qu’il était ? La fameuse grille du traducteur où l’horizon du traducteur se fait nettement ressentir dans la traduction de l’ami et admirateur de Gombrowicz : utilisation des marqueurs rythmiques

évoquant le théâtre de Jarry. Là aussi, apparaît la question du double mimétique et du désir abordé par Girard. Ce désir c'est comme « passer la langue sur une dent qui fait mal » ; on y revient sans cesse. Dans la traduction de BKW la dimension performative est plus accentuée, le rythme sauvegardé grâce à la minutieuse application de la ponctuation que probablement seuls les gens du théâtre savent respecter. Le texte doit jouer et être senti par l'adaptateur.

### 1.3. Yvonne comme reflet perversi d'Ophélie, le mélange du « pas sérieux » et du « terrible ».

Chère mademoiselle Cœur Solitaires,

J'ai seize ans maintenant et je ne sais pas quoi faire et j'aimerais bien si vous pouviez me dire ce que je dois faire. Quand j'étais petite ce n'était pas aussi grave parce que je m'étais habitué à entendre les garçons du quartier se moquer de moi, mais maintenant j'aimerais bien avoir des amis comme les autres filles pour sortir les samedis soirs, mais les garçons veulent pas de moi parce que je suis née sans nez, et pourtant je danse bien et j'ai un joli corps et mon père m'achète de beaux abits.

Je reste assise à me regarder toute la journée et je pleure. J'ai un gros trou au milieu de la figure qui fait peur aux gens même à moi alors je peux pas en vouloir aux garçons de ne pas vouloir sortir avec moi. Maman m'aime, mais elle pleure quand elle me regarde c'est affreux.

Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter un sort aussi horrible ? Même si j'ai fait des mauvaises choses c'était pas avant d'avoir un an et je suis née comme ça. J'ai demandé à papa et il a dit qu'il sait pas, mais que peut-être j'ai fait quelque chose dans l'autre monde avant ma naissance ou que peut-être j'étais punie pour ses péchés. Mais je ne crois pas parce qu'il est très gentil. Est-ce que je devrais me suicider ?

Amicalement

Désespérée<sup>224</sup>

Erving Goffman, sociologue américain dont la théorie de la présentation de soi constitue le thème majeur de sa recherche, se préoccupe également du stigmaté. Le vieux mythe du bouc émissaire bourré de péchés est donc évoqué dans cette lettre de la jeune estropiée à qui le père explique que sa défiguration découle probablement des péchés commis par celui-ci dans un passé lointain, et pour lesquels sa fille a été punie. Le même mécanisme est déployé chez Gombrowicz. Yvonne porte le stigmaté visible des péchés commis durant son enfance [nous ne savons pas par qui]. Elle est moche, repoussante et muette. Mais il y a dans le texte autre chose. Si ce premier degré d'interprétation fournit au lecteur une réponse rapide à la cause des

---

<sup>224</sup> Erving Goffman, *Stigmaté, les usages sociaux des handicaps*, Les éditions de minuit, Paris, 1975, p.9

ces stigmates, d'autres éléments d'ordre sémantiques, permettront au lecteur de suivre l'inévitable destin tragique d'Yvonne. Que dit le texte ?

Le philosophe Gaston Bachelard nous enseigne dans *Le complexe d'Ophélie (in L'eau et les rêves)*:

L'eau [...] est la vraie matière de la mort bien féminine. [...] Ophélie pourra donc être pour nous le symbole du suicide féminin. [...] L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que *pleurer* ses peines<sup>225</sup>.

Bachelard considère que l'eau est la partie des nymphes vivantes et aussi des nymphes mortes. Hamlet – suivant la règle de la préparation littéraire au suicide - présage le destin tragique d'Ophélie à la manière d'un devin en murmurant :

Voici la belle Ophélie ! Nymphé, en tes oraisons, souviens-toi de tous mes péchés » (Hamlet, acte III, sc.I).

Dès lors Ophélie doit mourir pour les péchés d'autrui, elle doit mourir dans la rivière, doucement, sans éclat. Sa courte vie est déjà la vie d'une morte<sup>226</sup>.

Dès le premier acte au moment de l'apparition d'Yvonne les deux amis proches du Prince Philippe le disent :

Cyryl

Zmokła kura !/JS : Un tas de saindoux maussade ! /BKW : Une vraie poule mouillée !

Cyprian

Płaksa ! /JS : Grincheuse /BKW : Pleurnicharde !

Cyryl

Tak, tak ! Tę odęta żałobnicę trzeba rozdeptać ! To nasz święty obowiązek ! /JS : Ecrasons ce funèbre crapaud !

C'est notre devoir !/BKW : Oui, oui ! Il faut écraser ce cafard lugubre ! C'est un devoir absolu !

Cette scène représente à elle-même ce qui sera le *muthos* de la pièce : sa dimension shakespearienne et le subtil mélange du sacré et du profane.

Le lecteur remarquera qu'Yvonne n'est pas tout de suite désignée comme une « Nymphé » mais comme une « poule mouillée » (zmokła kura), une « pleurnicharde » (płaksa) et un « funèbre crapeau » ou un « cafard lugubre ». Le dictionnaire de Doroszewski<sup>227</sup> contient les

<sup>225</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, librairie José Corti, 1942, p.111

<sup>226</sup> Op.cit.p.111

<sup>227</sup> Witold Doroszewski (1899\_1976), linguiste, théoricien de la langue, professeur de l'Université de Varsovie, membre de l'Académie polonaise des Sciences PAN, auteur de *Słownik języka polskiego*, dont la version en ligne constitue la référence pour ma recherche.

significations multiples de « żałobnica »<sup>228</sup> qui peuvent donner une multitude d'interprétations. L'une d'entre elles signifie le poisson *gymnocorymbus ternetzi* (Tétra noir ou veuve noire), une autre la femme endeuillée ou une participante aux funérailles, ou encore une femme endolorie par la tristesse, accusatrice. Pour « odęty » deux cas de figure : 1) *okazujący swoje niezadowolenie* – (manifestant son mécontentement ou signifiant le mécontentement) ou 2) *nabrzmiały, wzdęty* (enflé, gonflé, bouffi)<sup>229</sup>. Les deux équipes des traducteurs ont opté pour la deuxième signification évoquant le règne animal « crapaud » qui immédiatement rappelle le fait de gonflement, le sacré est tout de même exprimé par « funèbre » et « le devoir absolu ».

L'annonce oraculaire dans la tradition shakespearienne se fait également au début de la pièce : *tę odętą żałobnicę trzeba rozdeptać ! To nasz święty obowiązek !/Il faut écraser cette femme funèbre (poisson ?) bouffie ! C'est notre devoir absolu !* Le tandem Jeleński/Serreau a opté pour « notre devoir » et le trio BKW a choisi « devoir absolu » qui s'inscrit d'emblée dans l'opposition entre le sacré et le profane.

Quelques répliques plus loin, Cyprien réitère ce thème aquatique en désignant Yvonne de « ta flądra »/ce flétan, que le tandem J/S a traduit par « cette donzelle » et le trio BKW par « cette garce ». Le tandem J/S évoque toutefois le thème aquatique dans la réplique de la tante I « Ou alors du ski nautique » (*dlaczego nie skaczesz o tycze*). Si le texte de Gombrowicz contient tous les ingrédients shakespeariens, il les rend cependant sous une forme pervertie, déformée, grotesque. A la fin du premier acte, le Roi qualifie Yvonne de Nimfa/Nymphe qui est traduit dans la version de J/S par « cette donzelle », suivi immédiatement de « koczokodan » (une espèce de primates) traduit par JS « cette limace » et par BKW par « épouvantail ». Les deux versions s'écartent ainsi de la dimension anthropologique du singe qui a également toute sa signification dans ce texte. Le thème de l'eau et des larmes, évoquant le complexe d'Ophélie, est donc sans cesse réitéré dans le texte de Gombrowicz. Yvonne pleure (p.42), c'est une pleurnicharde (p.18, 42). Une autre illustration :

Gombrowicz	Krew nie <u>woda</u> , powtarzam ! Po mnie to odziedziczył ! (na stronie) Ale czy mi się zdaje, czy też ta <u>nimfa</u> jest odrobinę...hm...
	A cóż to za <u>koczokodan</u> , mój synu ?
J/S	Pas du sang <u>de navet</u> ! Ah, ah, il a de qui tenir ! (A part.) Ai-je la berlue ! Cette <u>donzelle</u> me paraît un peu...hmm...Qu'est-ce que c'est que cette <u>limace</u> , mon fils ?

<sup>228</sup> Dictionnaire de Doroszewski en ligne : <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/zalobnica;5532554.html>

<sup>229</sup> Dictionnaire de Doroszewski en ligne <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/odety;5463449.html>

BKW                                    Ce n'est pas du sang de navet, je vous le dis ! Il a de qui tenir ! (A part) Je deviens bigleux ou cette nymphé est un peu...hm...  
Qu'est-ce que c'est cet épouvantail, mon fils ?

« Krew nie woda » utilisé par Gombrowicz est annonciateur de la violence à venir. Le sang versé au cours des événements violents, se répandra comme de l'eau. Cette violence est également annoncée par les tantes. Les Tantes : Już nas nie ma, tu zaraz zaczniesz wicher dać ! (Ciotki uciekają)/ On met les voiles, ça va gronder par ici ! (BKW), alors que dans la version de JS, l'eau est absente : Filons, vite, ça va chauffer par ici !

Pour comprendre vraiment les enjeux des deux versions, j'ai eu recours aux enseignements du traductologue Michaël Oustinoff, relatifs à la structure métalinguistique et donc à l'utilisation de figures de rhétorique ou de figures de pensée. Il y a dans les deux versions la même proposition en français « ce n'est pas du sang de navet » pour l'expression « Krew nie woda » [le sang n'est pas de l'eau]. Le dictionnaire de Doroszewski nous éclaire à ce sujet : Krew nie woda a) wrodzony temperament daje o sobie znać : Jeżeli czym jegomości obraził, to przepraszam. Krew u mnie nie woda i jak się rozgrzeje, to i diabeł jej nie ochłodzi [Mon sang n'est pas de l'eau, quand il chauffe, même le diable ne peut le refroidir] (extrait de *Murdelio* de Zygmunt Kaczkowski, 1853) b) daw. « związki rodzinne są silne » : Że się ojciec syna nie uzali ! Przecież to krew nie woda. [ancien : les relations familiales fortes : que le père ne se plaigne pas du fils ; le sang ce n'est pas l'eau] Zabłocki cyt. SW. C'est tout l'imaginaire d'une langue qui s'y trouve, puisant ses racines dans l'histoire de la noblesse polonaise du XVIIIe et du XIXe, décrite dans le récit de Kaczkowski sous forme de *gawęda szlachecka* (causerie), évoquant le style de vie sarmate d'avant les partages : alors qu'en polonais l'expression désigne un tempérament vif, évoquant le déchainement des éléments naturels, en écho à l'annonce de la tempête (« tu zaraz zaczniesz wicher dać »/le vent ne va pas tarder à souffler par ici) et renforcé par ce double spectre de la violence reliant l'eau au sang, en français « avoir du sang de navet » signifie manquer de vigueur ou de courage et suppose que, par opposition à un sang rouge, un sang blanc correspond à quelqu'un d'anémié, sans aucune vigueur<sup>230</sup>. Les deux équipes de traducteurs voulaient probablement garder une opposition dans l'énoncé. Traduire « krew nie woda » par

<sup>230</sup>CNRTL : *Fam. (Sang, jus) de navet*. Anémique et, p.ext., qui manque d'énergie, de courage, de combativité. *Pauvre petite institutrice de rien du tout ! pauvre petite larve bien pensante ; avec son sang de navet, ses petites mains et ses petits pieds bien propres* (ANOUILH, Répét., 1950, IV, p.106):

... un de ces bons orchestres parisiens, à sang de navet, aussi incapables de jouer de la musique populaire espagnole qu'ils sont incapables de jouer la neuvième symphonie. MONTHERL., *Pte Inf. Castille*, 1929, p.662.

– Souvent en loc. verb. *Pour moi tous les héros de tragédie (...) n'ont que du jus de navet au lieu de sang dans les veines* (MERIMÉE, *Jacquerie*, 1828, p.318).



le simple « il a le sang qui bout » et sans passer par le côté négatif, traduirait mieux cet état latent d'impétuosité, irascibilité, bouillonnement et de violence sous jacente. A cette violence sacrée des « amis » d'Yvonne, s'oppose le mutisme de la jeune victime, déjà condamnée.

Bachelard relie également ce thème de l'eau au narcissisme. Narcisse marque l'amour de l'homme pour sa propre image, pour ce visage tel qu'il se reflète dans une eau tranquille. Ce visage humain est avant tout l'instrument pour plaire et séduire.

En se mirant, l'homme prépare, aiguise, fourbit ce visage, ce regard, tous les outils de séduction. Le miroir est le *Kriegspiel* (jeu de guerre) de l'amour offensif<sup>231</sup>.

Bachelard attire notre attention sur l'ambivalence profonde du narcissisme qui passe de traits masochistes à des traits sadiques, qui vit une contemplation qui regrette et une contemplation qui espère, une contemplation qui console et une contemplation qui attaque. À l'être devant miroir Bachelard pose la double question : pour qui te mires-tu ? contre qui te mires-tu ? Yvonne, la Nymphé ne se mire pas ; ce sera au contraire la Reine, son double (« Elle doit être rayée de la surface de la terre, que disparaisse avec elle l'odieuse ressemblance » JS p.95) qui se regardera dans le miroir ; Sa tirade de l'acte deux regroupe toutes les caractéristiques liées à la mort d'Ophélie : les thèmes de la femme, de la chevelure, de la beauté et de la mort fleurie s'entremêlent. Pervertis à la manière de Gombrowicz :

Gombrowicz	<u>Mam isć rozczochrana</u> ? O, o, o ! To może Cię zdradzić ! Jeżeli ktoś cię <u>przyłapie</u> z tymi włosami wzburzonymi...[...] O, jak to zwierciadło <u>mnie przyłapało</u> . Muszę wydobyć z rysów moich całą brzydotę, <u>dopiero wtedy</u> będę mogła isć. (s.72)
J/S	<u>Ébouriffée</u> ? Oh, oh, mais cela va te trahir, Margueritte ! Si l'on t' <u>attrape</u> avec cette chevelure en désordre...[...] Ah, ce miroir, comme <u>il m'a saisie</u> au passage ! Soyons laide ! Quand tu auras fait suinter au-dehors toute la laideur, <u>alors, mais seulement alors</u> , tu pourras y aller. (p.95)
BKW	<u>Dois-je y aller décoiffée</u> ? Oh, oh, oh ! Cela peut te trahir ! Si l'on t' <u>attrape</u> avec ces cheveux ébouriffés...[...] Oh, ce miroir <u>m'a bien attrapé</u> . Il faut que mes traits transpirent toute la laideur qui est en moi, <u>alors seulement</u> je pourrai y aller.(p.75).

Là encore des divergences dans les deux versions. Nous pouvons remarquer la grande proximité de l'original avec la version de BKW et la tendance à étoffer du tandem JS (« alors, mais seulement alors, »). Rappelons également la difficulté de traduire de la langue polonaise les formations des verbes avec le préfixe « przy », dont j'ai parlé lors de l'analyse de

---

<sup>231</sup> Op.cit.p.32

*Ferdydurke*. Ici « przyłapać » est traduit par « saisir » ou « attraper » ici, plutôt « złapać », alors que dans le texte polonais il y a la notion de « surprendre ». La ponctuation et les interjections sont reproduites fidèlement dans le texte de l'équipe des comédiens BKW, c'est d'ailleurs, ce qu'ils mettent en avant dans la note sur la traduction.

Plus loin la tristesse et la mélancolie de la Reine, sont liées à des thèmes floraux, élément important dans le complexe d'Ophélie mise en exergue par Bachelard :

wspomnij wszystkie kaliny [plutôt verveine que peuplier] swoje, wszystkie leszczyny, i idź (p.72)/Rappelle-toi tes tiges, tes roseaux flexibles, tes fleurs et va ! (p.96) BKW : Songe aux peupliers, aux noisetiers et va ! (p.76)

Mais il n'y a pas que la Reine qui se mire, elle surprend Iza en train de se mirer « Ciągłe się mizdrzysz. Odkąd ta...ta...nieszczęśliwa zjawiła się na dworze, mizdrzycie się wszystkie bez przerwy. (p.51),/A quoi riment ces minauderies ? Depuis que cette...cette...malheureuse est apparue à la cour, vous ne cessez de minauder, toutes ! (p.72) J/S

La Reine se mire contre Yvonne, elle se mire pour la tuer :

Gombrowicz	Teraz jestem inna. <u>Zabić donosicielkę !</u>
J/S	Je suis une autre à présent. <u>Allons courage ! Sus à la moucharde !</u> (p.96)
BKW	Maintenant je suis une autre. <u>[Allons tuer la moucharde].</u>

Remarquons que la version de JS ne nous dit pas qu'il faut tuer Yvonne (zabić) ; pourtant le message de Gombrowicz est clair. Le tandem Jeleński/Serreau opte pour le remplacement du verbe « tuer » par l'adverbe « sus à », qui est régulièrement utilisé pour traduire l'interjection Huzia ! : se précipiter sur : Victoire, mes amis ! Sus à la Mère Ubu ! (Jarry, Ubu, 1895, IV, 2, p.69). L'emploi de cette forme par les traducteurs n'est certainement pas anodin ; la critique de l'époque trouve une grande proximité entre l'œuvre de Gombrowicz et celle de Jarry inspirateur des surréalistes et du théâtre de l'absurde.

En analysant le texte de Gombrowicz, pouvons-nous dire que son texte est en quelque sorte un miroir déformé de Hamlet ? et l'histoire d'Yvonne représenté sous forme pervertie du complexe d'Ophélie ? Selon Bachelard : qui joue avec l'eau perfide se noie, veut se noyer. D'autre part Bachelard assure que les fous, en littérature, gardent assez de raison – assez de détermination – pour s'associer au drame, pour suivre la loi du drame. Ils respectent, en marge de l'action, l'unité d'action. Comme Ophélie, Yvonne pourra donc être considéré comme le symbole du suicide féminin ? A aucun moment, elle n'a tenté d'échapper à son destin. Comme Ophélie, elle a été une créature née pour mourir (presque) dans l'eau. L'eau

est l'élément de la mort jeune et belle, fleurie, elle est l'élément de la mort sans orgueil ni vengeance, du suicide masochiste. Elle est symbole profond, organique de la femme qui ne sait que pleurer et dont les yeux sont si facilement noyés de larmes. Yvonne la pleurnicharde. Dans le cadre des recherches sur le stigmaté il serait intéressant de rappeler également le rôle du miroir évoqué par Goffman :

La présence alentour de normaux ne peut en général que renforcer cette cassure entre soi et ce qu'on exige de soi, mais, en fait, la haine et le mépris de soi-même peuvent aussi bien se manifester lorsque seuls l'individu et son miroir sont en jeu<sup>232</sup>.

Bachelard attire notre attention sur l'aspect violent de l'eau, quand l'eau se déchaîne, elle devient masculine et violente. Cette violence est latente et multiforme dès le début de la pièce : pulsions sexuelles contenues, meurtres, maladie.

Au début de l'acte IV, le mode opératoire de la mise à mort se précise. Chambellan : « Dziś przecie Najjaśniejsi Państwo wydają uroczysty bankiet z powodu tych opłakanych zaręczyn. Otóż gdyby tak podać jaką rybę, ościstą rybę, z ościami na przykład karasie, teraz właśnie jest sezon na karasie, karasie podać w śmietanie. /JS : Leurs Majestés donnent ce soir un banquet solennel à l'occasion de ces déplorables fiançailles...Eh bien, si on servait un poisson, un poisson plein d'arrêtes, bourré d'arêtes... Des perches par exemple, c'est la saison des perches, si l'on servait des perches à la crème.(p.90)/BKW : Leurs Majestés donnent donc aujourd'hui un banquet solennel à l'occasion de ces déplorables fiançailles. Eh bien, si on servait un poisson, un poisson plein d'arêtes, bourré d'arêtes, des perches par exemple, c'est justement la saison des perches, on pourrait servir des perches à la crème.(p.71)

Les fiançailles sont donc noyées dans l'eau (opłakane) et on propose de servir un poisson au banquet. A l'occasion de son étude sur Gombrowicz et Girard, Anna Saignes nous rappelle ce rôle de banquet qui sort du simple cadre du maquillage de crime et qui est un avatar de la fête sacrificielle visant à canaliser la violence interhumaine<sup>233</sup>.

Król : Tak, tak, ja w całym majestacie. Musi być dużo świateł, dużo ludzi i dużo strojów...Blask, świetność...Z góry krzyknąć na nią, to ona się udławi...Na pewno. Udławi się na śmierć. »(p.68-69) : BKW : Oui, oui, moi dans toute ma majesté. Il faudra plein de lumières, plein de gens, plein de falbalas...Le faste, la splendeur...Lui crier dessus, de haut, et elle s'étrangle. A coup sûr. Elle s'étrangle à mort. (p.73)

---

<sup>232</sup> Op.cit.p.18

<sup>233</sup> Anna Fiałkiewicz-Saignes, Witold Gombrowicz et René Girard in *Gombrowicz une Gueule de classique ?* p.131

La noyade est d'ailleurs évoquée dans ce dernier acte : la reine s'évanouit, le chambellan demande à ce qu'on lui apporte de l'eau, le roi avoue à la reine la noyade de la couturière et le plan d'assassinat d'Yvonne par les perches. La violence du roi atteint son apogée : cette violence est encore un exemple de violence mimétique<sup>234</sup>.

Pour compléter ces regards multiples au sujet de l'eau, je propose également de rappeler les recherches de Mircea Eliade. Il évoque que le contact avec l'eau comporte toujours une régénération, car la dissolution est suivie d'une nouvelle naissance, puis parce que l'immersion fertilise et multiplie le potentiel de vie. Sur le plan cosmologique et anthropologique, l'immersion dans les Eaux équivaut, non à une extinction définitive, mais à une « réintégration passagère dans l'indistinct, suivie d'une création, d'une nouvelle vie ou d'un homme nouveau. »<sup>235</sup> En parlant de l'eau Bachelard rappelle que dans des sociétés primitives on procède à de nombreuses ablutions pour se purifier après avoir assisté à des funérailles, ou encore pour enlever par des ablutions toute sorte de souillures, jusqu'à se laver les yeux quand ils ont été souillés par la vue d'un infidèle « Le Cafre ne se lave le corps que lorsqu'il a l'âme sale.<sup>236</sup> » Comme pour purifier cette mort future d'Yvonne, l'eau est présente dans la cour royale. De l'eau ! Elle s'est évanouie ! [...] De l'eau ! Voici de l'eau ! (p.96) puis Umyj się kociołuchu, wyglądasz jak nieboskie stworzenie./Et lave-toi, souillon, tu as l'air d'un épouvantail. Remarquons que dans la version de J/S le registre change, il n'est plus question de l'eau purificatrice d'impureté. Gombrowicz parle de « nieboskie stworzenie » (créature non-divine), qui devient un simple « épouvantail » chez J/S. et « chauve-souris » chez BKW. Pourtant ce registre gombrowiczien me semble de plus haute importance. Il y a là, toute la symbolique du sacré représentée dans nombre de traditions : les Héros, les Initiés descendent au fond de l'abîme pour affronter les monstres marins ; pour Eliade c'est là une épreuve typiquement initiatique. La victoire rituelle (=initiaticque) contre le monstre, gardien du trésor (image sensible du sacré) équivaut à la conquête de l'immortalité. Le baptême est, pour le chrétien, un sacrement car il a été institué par le Christ. Il est également le rituel initiatique de l'épreuve (=lutte contre le monstre), de la mort et de la résurrection symbolique, une fois de plus la naissance d'un homme nouveau. Cette approche de l'émergence de formes a été proposée par Anna Saignes dans « Witold Gombrowicz et René Girard<sup>237</sup> ». Cet aspect purificateur de l'eau est également évoqué par Eliade : « Dans quelque ensemble religieux

---

<sup>234</sup> Op.cit. p.132

<sup>235</sup> Mircea Eliade, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1952, p.213

<sup>236</sup> *L'eau et les rêves*, op.cit. p.192

<sup>237</sup> « Le parallèle brièvement esquissé ici mériterait d'être soumis au risque des autres œuvres de Gombrowicz, ainsi qu'à être étendu à d'autres questions : celle par exemple, de l'émergence des structures. » Conférence présentée lors du colloque organisé du 4 au 6 juin 2004 par l'INALCO et Paris Sorbonne in « Gombrowicz une gueule de classique » publiée sous la direction de Małgorzata Smorań Goldberg, Institut d'Etudes Slaves, 2007, p.140

qu'on les rencontre, les Eaux conservent inévitablement leur fonction : elles désintègrent, abolissent les formes, « lavent les pêchés », à la fois purificatrices et régénératrices. Leur destin est de précéder la Création et de la résorber, incapables qu'elles sont de dépasser leur propre modalité, c'est-à-dire de se manifester dans des formes. »<sup>238</sup> Cet attachement à l'eau du destin funeste, de la mort et du suicide fait de l'eau un « élément mélancolisant », selon l'expression de Huysmans, ou encore « l'élément souffrant » pour Lamartine. Près de l'eau, tout incline à la mort. « l'eau communique avec toutes les puissances de la nuit et de la mort<sup>239</sup> »

#### 1.4. Le « visiteur mystérieux » pour semer la discorde

Dans son étude portant sur la traduction théâtrale Meschonnic analyse également *la Mouette*, évoquant les réflexions de Vitez sur la traduction de cette pièce de Tchekhov :

La jeune fille. La mouette. Elle vient de l'autre rive, de l'Autre Rive ; son nom le dit : de l'autre côté du cours d'eau, *za-retch-naïa*. Elle est ici pour semer le trouble et la discorde non la paix, comme le Visiteur mystérieux qui passe au milieu de nous et change notre vie. Naturellement, elle ne sait rien de tout cela. Elle est promise au malheur. [...] C'est le rapport même entre le langage et la parabole, qui fait le théâtre interne du langage. Ce que figure extérieurement le théâtre dans le théâtre : « *La Mouette* copie *Hamlet* qui copie *L'Orestie*<sup>240</sup> ».

Ce modèle reste pertinent lors de l'analyse du texte d'*Yvonne princesse de Bourgogne*. Je proposerai de rechercher ce langage par échos où les reprises font sens. Dans ces histoires d'amours manquées, de vies ratées, le rêve de Nina, faire du théâtre, « ne s'accomplira jamais » « ne se réalisera jamais ». Le rêve d'Yvonne d'être aimée est lui aussi voué à l'échec.

Gombrowicz	Ja zrobię lepszy kawał ! Kawał-ha, ha, ha kawał ! [...] Nic, to żarty ! To żarty !
JS	Attends ! J'ai trouvé mieux. [...] Une farce...ah, ah, oui, une farce !
BKW	Attends ! J'ai mieux ! [...]Une blague-ha, ha, ha, une blague !

D'ores et déjà Yvonne « *milczy jak grób* »/est muette comme une tombe<sup>241</sup>, « *jest na półżywa* »/ « est à moitié vivante », « *poderżnę jej gardło z lekkim sercem* »/ « je vais lui

<sup>238</sup> *Images et symboles*, p.2014

<sup>239</sup> *L'Eau et les Rêves*, Op.cit.123

<sup>240</sup> Antoine Vitez, *Le devoir de traduire*, cité dans *Poétique de traduire*, ibid.p.397

<sup>241</sup> Aucune des deux équipes n'a traduit ce passage à la lettre. Dans la version de JS

trancher la gorge le cœur léger ». Comme Nina, elle vient de l'autre rive pour semer la discorde.

Gombrowicz	<u>Pani denerwuje, rozumie pani, pani jest jak czerwona płachta, pani prowokuje.</u> Ha ! Istnieją osoby jak stworzone na to, żeby <u>wytrącać z równowagi, drażnić, pobudzać i doprowadzać do szaleństwa.</u>
JS	Vous tapez sur les nerfs, vous mettez en boule, vous êtes une vivante provocation ! Oui il existe des êtres qui semblent faits pour <u>irriter, exciter, rendre fou !</u>
BKW	Vous agacez, comprenez-vous, quand on vous voit, <u>on voit rouge,</u> c'est de la provocation. Ha ! Il y en a qui sont nés pour <u>exciter, harceler, exacerber, rendre fou.</u>

Le discours du prince s'inscrit dans la dialectique du sacré ; Yvonne est à la fois une chose merveilleuse et incompréhensible. Elle possède une vertu efficace qui suscite les sentiments ambivalents : « on a peur et on voudrait s'en servir. Elle repousse et fascine à la fois. Elle est interdite et dangereuse : c'est suffisant pour qu'on souhaite s'en approcher et la posséder, au moment même où on s'en tient à distance respectueuse<sup>242</sup>. »

L'ancien proverbe arabe dit « celui qui tourne autour de hima finira par y tomber »<sup>243</sup>. Caillois rappelle que le sacré suscite chez le fidèle exactement les mêmes sentiments que le feu chez l'enfant : crainte et fascination ; émoi devant la chose interdite, voire la croyance que sa conquête apporte force et prestige – ou blessure et mort en cas d'échec.

Girard fait un lien étroit entre tous les éléments qui emmènent irrémédiablement l'anathème à la mort, car facteurs générateurs de violence dont la société primitive doit se débarrasser. Le sociologue américain Eric Goffman spécialiste du stigmaté explique le sort des stigmatisés en cherchant dans la Grèce antique. En effet, les Grecs, portés sur les auxiliaires visuels, inventèrent le terme de stigmaté pour désigner des marques corporelles destinées à exposer ce qu'avait d'inhabituel et de détestable le statut moral de la personne ainsi signalée. Ces marques étaient gravées sur le corps au couteau ou au fer rouge, et proclamaient que celui qui les portait était un esclave, un criminel ou un traître, bref, un individu frappé d'infamie, rituellement impur, et qu'il fallait éviter. Parmi les stigmates évoqués par Goffman il y a les tares du caractère qui, aux yeux d'autrui, prennent l'aspect

---

<sup>242</sup> *L'homme et le sacré*, op.cit.p.47

<sup>243</sup> *Ibidem*, p.47

d'un manque de volonté, de passions irrépressibles ou antinaturelles, de croyances égarées et rigides, de malhonnêteté.

Prince :	Widać to po niej, choć milczy jak grób.
Jeleński/Serreau :	Elle a beau se taire
Beaunesne/Kumor/Wentzig :	Elle a beau rester muette comme une carpe

En polonais nous avons le choix entre : milczeć jak zaklęty/rester muet comme ensorcelé ; Ou encore milczeć jak głaz/rester muet comme une pierre. En français il existe la locution adjectivale « muet comme une tombe » parfait équivalent de « milczy jak grób » (même si les locutions utilisant les animaux sont plus nombreuses : muet comme une carpe, taupe, huitre ; pourquoi dans les deux versions les traducteurs n'ont pas choisi cette locution ? Le choix de champ sémantique de Gombrowicz est pourtant clair : Yvonne est muette, déjà comme une tombe, son inévitable destination finale.

Regardons les textes :

Cyprien : A to potwora !/Quelle guenon ! (Jeleński/Serreaut)/Quel laideron.(p.18)

Cyprien : Chodźmy, okażemy jej naszą pogardę !/On va lui montrer ce qu'on pense d'elle !/Allez, étalons notre mépris !

Gombrowicz qualifie Yvonne de *potwora* : chez Doroszewski: *daw. Forma żeńska od potwór ; Rzucali na mnie dzikie spojrzenia, jakby na jaką potworę, która się pierwszy raz na świecie zjawiała. Rewol.182. Wszelki duch! Jakaż potwora! Widzicie w oknie upiora ? MICK. Dziady 19* puis pour potwór : 1) « *stwór mający kształty odmienne od powszechnie spotykanych w naturze ; istota bardzo brzydka, odrażająca ; straszycło, monstrum, maskara* »*Potwór ten miał trzy paszcze zionące ogniem, smoczy ogon wyrastał mu z ciała, a sierść jego stanowiły węże jadowite. MARK.W. Mity 168.*

Si Yvonne est plus monstre que laideron, la traduction « guenon » paraît plus acceptable du point de vue anthropologique. Dans ses recherches André Leroy-Gourhan, anthropologue français, tente de donner une explication à cet ethnocentrisme, qui définit le mieux la vision préscientifique de l'homme.

Dans de nombreux groupes humains, le seul mot par lequel les membres désignent leur groupe ethnique est le mot « hommes ». L'assimilation de l'ethnie à une sorte de « moi » idéal, réunissant les qualités du bien et du

beau, fait opposition à la tendance à placer au-delà du monde familial les peuples monstrueux qui réalisent dans leur aspect et dans leur moeurs, au maximum, le mal et la laideur. La même attitude est sensible durant la période préscientifique à l'égard du singe qui est l'antipode monstrueux de l'homme civilisé.<sup>244</sup>

Les auteurs de la première version préfèrent « guenon » qui correspond à cette vision anthropologique du monstre contrairement à la deuxième version de BKW qui utilisent le terme de « laideron ». Plus loin Yvonne est qualifiée par Gombrowicz de « istota », terme omis par JS et traduit par « créature » chez BKW : Cyrylu, tę istotę trzeba zgładzić. Daj mi nóż – poderżnę jej gardło z lekkim sercem./Cyrille, il faut la tuer. Donne-moi un couteau. Je vais lui trancher la gorge d'un cœur léger./Cyrille, il faut liquider cette créature. Donne-moi un couteau-je vais lui trancher la gorge d'un cœur léger.

Yvonne tombe donc à pic dans cette société où la violence enfouie ne cherche qu'à se propager. Pourquoi elle constitue un matériau parfait pour l'exécution du sacrifice ? Girard explique que pour qu'une espèce ou une catégorie déterminée de créatures vivantes (humaines ou animales) apparaisse comme sacrificiable, il faut qu'on lui découvre une ressemblance aussi frappante que possible avec les catégories (humaines) non sacrificiables, sans que la distinction perde sa netteté, sans qu'aucune confusion soit jamais possible. En effet cette distinction dans le cas d'un animal saute aux yeux ; mais ces catégories sont très hétérogènes dans le cas des hommes potentiellement sacrificiables : prisonniers de guerre, esclaves, enfants et adolescents, handicapés, déchets de la société. Ce sont des catégories extérieures ou marginales qui ne peuvent jamais tisser de lien avec la société.

#### 1.5. Bouc émissaire ou victime sacrificielle ? Dimension anthropologique de l'œuvre. Les mythes fondateurs.

Pourquoi Yvonne est devenue la bête noire de la communauté ? Pour comprendre les stéréotypes de persécution et les mécanismes de déchainement de violence Girard cherche les réponses dans le *Livre de Job*<sup>245</sup>. Tout comme Job, Yvonne est d'abord idolâtrée, dans ce royaume paisible où il fait bon vivre :

Reine : Philippe, nous sommes au comble de l'émotion...Quelle douce créature ! (Elle l'embrasse.) Mon enfant, désormais, nous sommes tes parents. L'esprit évangélique qui habite notre fils nous ravit, et nous respectons son choix. Philippe, seule est belle la cible la plus haute. Toujours plus haut, fils, jamais plus bas ! (JS, op.cit.p.40)

<sup>244</sup> André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 1. Technique et langage, Albin Michel Sciences, Paris, 1964, p.12

<sup>245</sup> René Girard, *Le cas de Job* in *La Route antique des hommes pervers*, Grasset, Paris, 1985



Avant de devenir le bouc émissaire, elle vit une période de popularité ; cette popularité s'accompagne toutefois de la présence immédiate de ce que Girard qualifie des Armées Célestes ; Les tantes d'Yvonne sont un début de constitution de foule humaine et c'est précisément par elles que commence le dépeçage verbal, autrement dit le lynchage, élément constitutif de la persécution. Comme ces « amis » de Job, les tantes d'Yvonne sont là pour la « plaindre » et pour la « consoler » :

Gombrowicz                      Tante II [...] Dlaczego ty jesteś tak mało ponętna, moja kochana? Dlaczego nie masz wcale sex appealu? Nikt na Ciebie spojrzeć nie chce. Prawdziwe skaranie boże !

JS                                      Pourquoi es-tu si peu attirante, ma chérie ? Comment se fait-il que tu sois aussi dénuée de sex-appeal, de chien ? Personne n'a de regard pour toi. Quelle misère ! (p.30)

BKW                                    Pourquoi es-tu si peu séduisante, ma chérie ? Pourquoi n'as-tu pas une once de sex-appeal ? Personne n'a envie de te regarder. Quelle plaie !(p.18)

Tante I Widzisz na co nas narażasz./Tu vois à quoi tu nous exposes ?/ Tu vois à quoi tu nous exposes ?

Tante II Naraża nas tylko na śmieszność ! Skaranie boże !/Au ridicule ! Elle nous expose au ridicule. Ah, malheur !/Elle nous expose au ridicule ! Quelle plaie !

Les Tantes : Już nas nie ma, tu zaraz zaczniesz wicher dać ! (Ciotki uciekają)/ On met les voiles, ça va gronder par ici ! (BKW), alors que dans la version de JS, l'eau est absente : Filons, vite, ça va chauffer par ici !

Il n'est pas exagéré d'assimiler ces paroles à du lynchage, même si le discours des tantes n'est pas empreint d'insultes ni de brutalités physiques, mais leur valeur performative, comme le démontre Girard pour Job, est évidente. A ce moment là, Yvonne est déjà désignée comme « plaie ». Nous trouverons une proximité immédiate du texte de Gombrowicz avec les hypothèses de Girard. Dans *Le bouc émissaire*, et sa première partie le *Jugement de Roy de Navarre* de Guillaume de Machaut, l'anthropologue français livre son commentaire subtil de ce poème de style courtois et rappelle l'association de la peste<sup>246</sup> au massacre des juifs justifié aux yeux de la foule meurtrière par des rumeurs d'empoisonnement de l'eau qui circulent un peu partout. Il s'agit bien des persécutions antisémites lors des épidémies de la peste noire, un fait relativement bien connu dans l'histoire.

---

<sup>246</sup> En 1349 et 1350 la peste noire ravagea le Nord de la France.

C'est la terreur universelle de la maladie qui donne un poids suffisant à ces rumeurs pour déclencher lesdits massacres.<sup>247</sup>

Yvonne est malade et le texte nous le dit :

Krew jest w niej za leniwa./JS : Elle a le sang paresseux/BKW : Elle a le sang trop paresseux.(p.20)

Gdyby była weselsza, krew zaczęłaby żywiej płynąć/ JS : D'après les médecins, il suffirait qu'elle devienne un peu plus vivante, un peu plus gaie, alors le sang circulerait plus vite et les malaises disparaîtraient /BKW : D'après les médecins, si elle s'animait un peu, si elle était plus gaie, son sang circulerait plus vite et les malaises disparaîtraient.

Le mécanisme de défense d'une communauté primitive est le suivant ; si l'on veut éviter la maladie, il est bon d'éviter les contacts avec les malades. Il est également bon d'éviter les contacts avec la rage homicide si l'on ne tient pas à entrer soi-même dans une rage homicide ou à se faire tuer, ce qui au final revient au même. La première conséquence arrive presque à entraîner la seconde. Girard rappelle également que la vengeance divine fait jouer tous les éléments déchainés, le vent et la tempête, le tonnerre et les éclairs et l'inondation. Le texte de Gombrowicz le dit :

tu zaraz zacznie wicher dać ! [ici le vent ne tardera pas à se déchaîner].

Aussi, le champ sémantique accompagnant chaque apparition d'Yvonne est aussi cruel que, la cruauté sous-jacente du roi ou du prince Philippe, de la cour royale. Ce que Girard appelle « l'imaginaire spécifique des hommes en appétit de violence.<sup>248</sup> » Yvonne représente tantôt le bouc émissaire, tantôt la victime rituelle. Le bouc émissaire, c'est celui qui paie pour les péchés des autres. Il est celui à qui on a transmis tous les péchés du peuple et envoyé dans le désert par l'entremise d'un exprès.

Aaron appuiera ses deux mains sur la tête du bouc vivant et se confessera sur lui de toutes les fautes des fils d'Israël et de tous leurs péchés, il les mettra sur la tête du bouc et le lâchera, par la main d'un exprès, au désert. Et le bouc emportera sur lui toutes leurs fautes vers une terre aride. Alors l'exprès lâchera le bouc dans le désert.<sup>249</sup>

---

<sup>247</sup> René Girard, *Le bouc émissaire*, éditions Grasset, Paris, 1982, p.6

<sup>248</sup> Ibidem, p.13

<sup>249</sup> La Bible, Ancien testament, Lévitique XVI, versets 20-22, Editions Gallimard, 1956, p.340

L'analyse que nous pouvons en faire pour Yvonne prend considération de cet élément ; la jeune femme paye pour ses propres péchés et pour les péchés des autres. Sur cette prérogative se tisse insidieusement la relation entre l'individu voué au sacrifice et le groupe.

Cyryl : Zapewne to kara za grzechy. Musiła Pani potężnie nagrzeszyć w dzieciństwie<sup>250</sup>./Ça doit être en punition de ses pêchés. Vous avez dû formidablement pêcher dans votre enfance. (JS, p.48)

Gombrowicz                    Małgorzato, jeśli ci mówię, żebyś podała karasie, to każ podać karasie. Nie kłóć się, bo cię palnę...a mogę cię palnąć, jeśli zechcę, mogę cię palnąć, bo grzechy mam-wszystko mogę, kobieto, mówię, drżyj przede mną, bo grzechy mam ! Ja jestem królem grzechów, uważasz, królem głupoty, grzechów, gwałtów, jęków !

JS                                    Marguerite, quand je te dis de servir des perches, fais servir des perches. [Sans discuter. Si je te tapais dessus, hein ?...Je peux. Si je veux, je peux te taper dessus, je suis pourri de pêchés...je peux tout me permettre ! Tremble, faible femme ! Je te dis, que je suis pourri de pêchés !] Je suis le roi des pêchés, le roi de la bêtise, des viols, des gémissements !(p.98)

BKW                                Marguerite, si je te dis de servir des perches, alors tu nous sers des perches. [Tu ne discutes pas, sinon je te tape...et je peux te taper si je veux, je peux te taper car je suis bourré des pêchés-je peux tout, femme, dis-je, tremble devant moi car je suis bourré de pêchés !] Je suis le roi des pêchés, sache-le, le roi de la bêtise, des pêchés, des viols, des soupirs !(p.78)

Les boucs émissaires étant contaminés par les pêchés, on ne peut donc pas les toucher, d'où la lapidation qui est une mort sans contact physique, mais tout le monde peut y participer. Pour Yvonne, la reine, son double, pense la première à une mise à mort sans contact physique – empoisonnement – transformé finalement en une mise à mort par ingestion du poisson bourré d'arrêtes :

Reine : [...]Dość! Musi zginać! O Małgorzato, musisz ją zgładzić ! Naprzód morderczy flakonie!

JS : Assez ! Elle doit périr ! Margueritte, tu dois la supprimer ! A l'œuvre, le flacon meurtrier !

BKW : Il suffit ! Elle doit périr ! Oh, Margueritte, tu dois la supprimer ! En avant le flacon meurtrier !

C'est toujours le même mécanisme dans le traitement de la violence avec un meurtre collectif à la clé. La règle d'unanimité est très importante, sinon il y aura des membres de la société qui ne vont pas être contents. Dans le cas d'Yvonne, tout le monde adhère progressivement à l'idée de la mise à mort par l'ingestion de l'indigeste. Les stéréotypes de

---

<sup>250</sup> Iwona, op.cit., p.39

persécution, comme je l'ai mentionné au cours de mon étude, constituent également un élément clé dans ce processus : l'étranger, le défaut physique comme pour les héros mythiques (Œdipe, par exemple, boite et il est étranger). Pour qu'il y ait victime émissaire il faut qu'il y ait une crise, un crime, un critère et l'existence de la foule. Comment se constitue cette foule : par contagion mimétique (acte premier : les tantes, le prince et ses amis). Si tous désirent la même chose, ils ne s'entendront jamais, l'objet de désir va être déchiré. Girard rappelle que sacrifice vient avant le langage et que le langage d'une certaine manière nomme le sacrifice. La victime est le premier objet que l'on met à la place d'un autre ; elle signifie la communauté, elle signifie chaque individu, elle signifiera la différence et l'indifférenciation, le mal et le bien et une espèce de supériorité absolue sur la communauté. La source de la violence comme la source de la paix. Progressivement ce centre de signification qui est le sacrifice va disparaître au profit des institutions qui vont émerger. La première c'est le rite. Le sacrifice qui émerge autour des moments les plus périlleux, les plus critiques de la vie en commun est la mort. Les sacrifices vont fournir une interprétation, ou vont se transformer en des épreuves dans les rites d'initiation. Le sacrifice renforce la valeur d'initiation. Et cette initiation dans la cour royale ne sont-ce pas les futures noces du Prince ?

Pour assouvir la violence, toutes les victimes doivent ressembler à ceux qu'elles remplacent.

G : jadowite powinowactwo/JS : l'odieuse ressemblance/BKW : vénéneuse parenté.

Mais cette ressemblance ne doit pas aller jusqu'à l'assimilation pure et simple, elle ne doit pas déboucher sur une confusion catastrophique, d'où cette recherche minutieuse des catégories humaines non sacrificiables. Pour Girard les victimes se distinguent des non-sacrificiables par une qualité essentielle et ceci dans toutes les sociétés sacrificielles sans exception :

Entre la communauté et les victimes rituelles, un certain type de rapport social est absent, celui qui fait qu'on ne peut pas recourir à la violence, contre un individu, sans s'exposer aux représailles d'autres individus, ses proches, qui se font un devoir de venger leur proche<sup>251</sup>.

Rappelons également la dimension de la fête telle que représentée par Caillois. Il s'agit d'un entracte d'universelle confusion, une suspension de l'ordre du monde où les excès sont alors permis. « Il importe d'agir à l'encontre des règles. Tout doit être effectué à l'envers.<sup>252</sup> »

---

<sup>251</sup> Op.cit.p.25

<sup>252</sup> *L'Homme et le sacré*, op.cit.151

Caillois isole deux raisons pour lesquels on peut trouver recommandables la débauche et la folie. La première assurerait de retrouver les conditions d'existence du passé mythique, d'autre part, toute exubérance manifeste un surcroît de vigueur qui apportera l'abondance et la prospérité au renouveau attendu. La fête ranimerait alors les forces cosmiques. A ce thème Caillois rallie le sujet de la sexualité, de la fécondité et de l'orgie. La fécondité naît de l'outrance. A l'orgie sexuelle, la fête ajoute l'ingestion monstrueuse d'aliments et de boissons.<sup>253</sup> Le Roi exige de son épouse la préparation de mets bien spécifiques pour le banquet, il parle en même temps de sa violence et ses excès, lesquels dans ces conditions peuvent s'apparenter au thème du sacré.

Le texte de Gombrowicz respecte en marge tous les ingrédients des mythes fondateurs. La jeune fille est seule ; elle n'a personne pour la venger. La malheureuse Yvonne se veut persécutée désormais par tous, transformés en une troupe de « vengeresses Erynies ». Elle meurt : assassinée, par accident ou suicidée ? Peut-on parler du meurtre collectif tel que représenté dans le théâtre antique ? Pour arriver à de telles conclusions rappelons le cas d'Atalide, héroïne de *Bajazet* et de *Phèdre* de Racine, pour éclairer ce mécanisme :

Atalide transfigure son propre suicide en meurtre collectif, ou plutôt c'est le sens véritable de tout suicide que ces vers font surgir, l'absence totale de recours, l'hostilité universelle, l'envers de l'unanimité persécutrice. Ce même sens profond du suicide reparaît dans *Phèdre* qui se sent simultanément expulsée du ciel, de la terre et des enfers.<sup>254</sup>

Dans les sociétés primitives, nombre de prescriptions religieuses sont liés à la pureté et à la souillure ; elle se lie directement à la femme. Caillois nous enseigne au sujet du sexe et du sacré, que la femme est tenue pour un être à la fois faible, blessé, impure et maléfique « qui appartient par nature au sacré « gauche » et dont on doit redouter en certains cas la présence ou le contact<sup>255</sup> » du fait du sang des menstrues, celui de la défloration et celui de l'accouchement. Nous y reviendrons avec le point de vue de Girard. Ensuite, l'endroit pour exercer le sacrifice est parfaitement adéquat. Gombrowicz a placé l'action de sa pièce au cœur d'un royaume, une cour royale dépourvue probablement du système judiciaire fiable. Nous le constaterons quand le roi condamne à mort le Vieux Stanislas Pleurnichard, malgré l'avis favorable « des douze instance et du juge suprême ». L'hypothèse girardienne se confirme :

---

<sup>253</sup> Ibidem, p.159

<sup>254</sup> René Girard, *La Route antique des hommes pervers*, Grasset, Paris, 1985, p.69

<sup>255</sup> *L'Homme et le sacré*, Op.cit.p.189

c'est dans les sociétés dépourvues de système judiciaire et de ce fait menacées par la vengeance, que le sacrifice et le rite doivent jouer un rôle essentiel.

Girard a coutume d'associer la violence à la sexualité. En effet, comme chez Caillois, l'un des « tabous » primitif porte sur la femme et le sang menstruel qui est considéré comme impur. Pour comprendre pourquoi cette impureté, Girard envisage les menstrues dans le cadre général de l'effusion de sang. Les hommes primitifs prennent des précautions pour ne pas entrer en contact avec le sang ; tout sang qui coule en dehors d'un rituel sacrificiel est considéré comme impur. Cette impureté universelle, nous enseigne Girard, du sang versé relève très directement de la définition que nous venons de proposer : l'impureté rituelle est présente partout où l'on peut craindre la violence. Tant que les hommes jouissent de la tranquillité et de la sécurité, on ne voit pas le sang. Dès que la violence se déchaîne le sang est visible ; il commence à couler et on ne peut plus l'arrêter, se répand et s'étale de façon désordonnée. Sa fluidité concrétise le caractère contagieux de la violence. Roger Caillois rappelle que dans des sociétés primitives, la femme lors de sa menstruation constitue le « comble d'impureté »<sup>256</sup>. Pour Girard l'impureté du sang (menstruel) a un rapport évident avec la sexualité, qui fait partie de l'ensemble des forces qui se jouent de l'homme. Le fait que les organes sexuels de la femme soient le lieu d'une effusion de sang périodique a toujours impressionné les hommes. Ceci confirmerait à leurs yeux l'affinité manifeste entre la sexualité et les formes les plus diverses de la violence, susceptible de provoquer les effusions de sang. Cet étroit rapport entre sexualité et violence, héritage commun de toutes les religions, s'appuie sur un ensemble de convergences assez impressionnant. La sexualité a des difficultés avec la violence, « et dans ses manifestations immédiates, rapt, viol, défloration, sadisme, etc., et dans ses conséquences plus lointaines. Selon Girard elle cause diverses maladies, réelles ou imaginaires. La sexualité provoque d'innombrables querelles, jalousies, rancunes et batailles ; elle est une occasion permanente de désordre, même dans les communautés les plus harmonieuses.

Gombrowicz  
JS/BKW

Nieszczęście ! Jest w niej jakaś niedomoga organiczna. Krew jest w niej za leniwa  
C'est un malheur ! Une tare physiologique : elle a le sang paresseux.

## Conclusions

---

<sup>256</sup> Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, op.cit., p.47

La question se pose : la crise sacrificielle est-elle évitée, autrement : est-ce que la perte du sacrifice soit la perte de la différence entre violence impure et violence purificatrice a lieu ? Girard enseigne que quand cette différence est perdue, il n'y a plus de purification possible et la violence impure est contagieuse, c'est-à-dire réciproque et se répand dans la communauté. Le texte de Gombrowicz est univoque à ce sujet : Yvonne est « potwora/monstre », nieboskie stworzenie/créature non-divine, koczkodan/primate, skaranie boże/plaie. La version de Jeleński et Serreaut aussi brillante soit-elle ne s'inscrit pas totalement dans ce registre. Ce duo de traducteurs préfère un langage moins symbolique : laideron, limace, épouvantail, misère. Si Yvonne ne porte pas assez de stigmates visibles pour devenir une victime sacrificielle, sa mort ne serait-elle qu'un simple assassinat ?

Le fonctionnement correct du sacrifice exige, on l'a vu, sous-jacente à la rupture absolue, une appartenance de continuité entre la victime réellement immolée et les êtres humains auxquels cette victime est substituée. Selon Girard on peut satisfaire ces exigences grâce à une contiguïté qui repose sur un équilibre forcément délicat. Aussi bien que le *delicate imagery* évoqué par Nabokov dans le cas des traductions.

## 2. Modalités de traduction du *Mariage* par Koukou Chanska et Georges Sédir (1965) et par Boguslawa Schubert et Daniel Martin (1985)

### Introduction

Comparer la version du *Mariage* de 1965 traduite par Jadwiga Kukułczanka (Koukou Chanska) et Georges Sédir, avec celle de 1984 réalisée par la comédienne Boguslawa Schubert et Daniel Martin, un jeune comédien qui aborda sa carrière de metteur en scène en réalisant « l'une des pièces les plus difficiles du théâtre contemporain : *Mariage* de Gombrowicz<sup>257</sup> » n'était pas aisé. L'enjeu de mon analyse était sensiblement le même que pour *Yvonne* avec une différence de taille : *le muthos* de l'œuvre est beaucoup plus complexe.

En élaborant une traduction, le traducteur, tout comme l'auteur qui bâtit son œuvre, prend nécessairement appui sur les œuvres littéraires qu'il a lues. Dans sa version du *Mariage* Martin dit de vouloir essayer de rendre l'ampleur de la pièce en explorant phrase après phrase, mot après mot et toutes les références qu'ils appellent. Si Jorge Lavelli met en scène un texte

---

<sup>257</sup> Daniel Martin réalisa la mise en scène du *Mariage* au Théâtre National de Chaillot à partir du 26 avril 1984. L'avant scène. Théâtre. Paris, 1984, p.9

qu'il n'a pas traduit lui-même, Daniel Martin quant à lui entreprend l'élaboration de la nouvelle version pour les besoins de sa mise en scène pour rendre dans cette adaptation les « variations musicales » imprimées dans l'écriture gombrowiczienne, audibles dans le texte original. Le jeune metteur en scène réitère l'importance de cet élément musical dans le texte en le comparant à une partition musicale :

Les thèmes sont orchestrés, les situations, les mouvements, les gestes chorégraphiés, réglés avec une précision remarquable. Il y a dans la pièce une continuelle déperdition du sens au profit de la forme. Les paroles par exemple usées par leur répétition, déformées, se déprécient, se vident de leur sens, se réduisent à leur forme vocale, deviennent des sons. Privées de sens, elles en produisent cependant un qui se dégage des rythmes, des parties chantées, des cris, des intonations et des lignes mélodiques.<sup>258</sup>

La proximité de cette approche avec la théorie d'Artaud semble prometteuse. L'« homme-théâtre », selon l'expression de Jean-Louis Barrault, dit dans son premier manifeste sur le théâtre de la cruauté :

LE LANGAGE DE LA SCÈNE : il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves.

Pour le reste, il faut trouver des moyens nouveaux de noter ce langage, soit que ces moyens s'apparentent à ceux de la transcription musicale, soit qu'on fasse usage d'une manière de langage chiffré. En ce qui concerne les objets ordinaires, ou même le corps humain, élevés à la dignité des signes, il est évident que l'on peut s'inspirer des caractères hiéroglyphiques, non seulement pour noter ces signes d'une manière lisible et qui permette de les reproduire à volonté, mais pour composer sur la scène des symboles précis et lisibles directement.

D'autre part, ce langage chiffré et cette transcription musicale seront précieux comme moyen de transcrire les voix. Puisqu'il est à la base de ce langage de procéder à une utilisation particulière des intonations, ces intonations doivent constituer une sorte d'équilibre harmonique, de déformation seconde de la parole, qu'il faudra pouvoir reproduire à volonté.<sup>259</sup>

Il semblerait que l'œuvre de Gombrowicz soit une lutte continuelle contre le langage institué. Que crée l'inscription de ce thème musical dans le texte ? Le rythme. Le reproduire était un enjeu pour les équipes de traducteurs. Le thème musical enraciné dans cette pièce évoque l'œuvre de Milan Kundera, qui depuis l'âge de 15 ans fait du piano avec son père. Chez l'auteur tchèque ce thème est très précis ; il s'agit de la sonate puis de la fugue (à partir de *La Lenteur*). La connaissance de l'histoire musicale et de l'histoire romanesque se croisent toujours. Cette dimension musicale de l'écriture gombrowiczienne est tout d'abord captée par

---

<sup>258</sup> Ibidem, p.9

<sup>259</sup> *Le théâtre et son double*, op.cit., p.91



son compagnon et traducteur Aleksandro Russovitch, lors de la traduction du *Mariage*, qu'il effectue avec Gombrowicz vers l'espagnol. Quand les mots manquent pour désigner un terme l'auteur danse la séquence. Pour résoudre ses problèmes de traduction de *Trans-atlantique*, Anders Bodegård, le traducteur suédois de Gombrowicz, dit avoir effectué plusieurs tentatives.

Je regardais de près ces lettres, ces mots, je ne savais pas qu'ils dansaient ensemble. Et c'est à travers cette clé chorégraphique que j'ai réussi à trouver de nouvelles possibilités linguistiques en suédois.<sup>260</sup>

Martin rappelle également que *Mariage* est en réalité une mise en pratique et une démonstration de sa conception du théâtre contemporain, du langage scénique et du jeu d'acteur.

De plus, j'ai été saisi et aussi séduit par le côté monstrueux de la pièce, par le chaos humain qu'elle présente et par son ouverture sur l'avenir.<sup>261</sup>

Une fois de plus, le metteur en scène se rapproche des théories du théâtre de la cruauté. Comme Artaud, Gombrowicz est intéressé par les relations entre les hommes. Il se défend du théâtre ancien ; c'est le nouveau théâtre qui l'intéresse ; celui qui est en quelque sorte le laboratoire de l'homme, de nous-mêmes. L'homme est mis à nu, avec ses peurs. C'est tout le drame de la vie où l'homme est démasqué. C'est la conséquence de la cruauté de la vie.

Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité.<sup>262</sup>

Nous verrons que le texte du *Mariage* obéit à toutes les règles des mythes archaïques ; Gombrowicz y rajoute sa vision des interactions humaines : l'église interhumaine. Cette perspective semble très prometteuse à la lumière de l'ontologie de l'intersubjectivité : Buber, Levinas, Ricoeur. L'analyse profonde du texte sous cet angle, nous dévoile un Gombrowicz profondément humaniste, face que la critique n'a pas captée du vivant de l'auteur et seulement les regards avisés des contemporains ont pu finalement décrypter. Eu regard des

---

<sup>260</sup> Ressources en ligne, Katalog-Ninateka, *Wszystko o kulturze, 05.05.2013, Gdyńskie spotkania tłumaczy.*

<sup>261</sup> Ibidem, p.9

<sup>262</sup> Le théâtre et son double, op.cit.p.83

échanges épistolaires avec Martin Buber, ou l'intérêt que l'auteur portait à Husserl, ces traits humanistes ne font que se confirmer dans le texte. Mais commençons par la langue.

## 2.1. La langue de Gombrowicz dans *Le Mariage*

Człowiek ze swoją mową zrosnięty jest ciśniej niż drzewo z ziemią<sup>263</sup>

Mieczysław Jastrun, *Poemat o mowie*

On a coutume de dire que Gombrowicz s'est inspiré non seulement de la structure profonde des tragédies shakespeariennes, mais aussi de la langue de Shakespeare. Tout comme le personnage de Falstaff<sup>264</sup> qui assure au vulgaire et au grotesque une place de choix dans les belles-lettres anglaises, à travers les personnages des parents ou d'Ivrogne, le texte de Gombrowicz fait ressortir les mécanismes narratifs diégétiques : son texte fait, plutôt qu'il ne montre, et ce, grâce à sa langue performative, qui tente de saisir la vitalité du réel. C'est aussi la présence des éléments d'une langue en quelque sorte vernaculaire (vulgarités, argot, interjections), de mauvais goût, ou basse comme dirait l'auteur, qui s'oppose au raffiné. La dichotomie est permanente dans cette pièce ; non seulement le couple royal se transforme en vulgaires aubergistes, mais le Prince en meurtrier et le mythe fondateur en une grande imposture, à travers la performativité de la langue. Que fait l'usage de cette langue orale et populaire dans le drame ? Si l'usage de l'argot, de dialectes, d'interjections et de répétitions donne une grande vivacité au texte, certains y voient une lutte contre l'ossification de la langue, mais tous n'y adhèrent pas forcément. Si dans la première phase de la réception la critique réserve un accueil modéré de la pièce, il sera plus constant avec les représentations ultérieures. La lutte contre le langage institué nous renvoie aussi à la place des langues dites vernaculaires dans les littératures postcoloniales, souvent créées dans un contexte multilingue. On pourra se demander si « vernaculariser » le polonais signifie retourner la langue contre elle-même ou bien créer un effet de métissage ? Pouvons-nous dire que dans le cas de Gombrowicz, l'introduction de ces codes exclus de la culture haute a fait objet de récupération esthétique féconde ?

*Le Mariage* de Gombrowicz est considéré comme la pièce la plus complexe de l'écrivain. Aussi bien dans sa structure profonde qu'au niveau linguistique. Si une analyse du texte avec

---

<sup>263</sup> « L'homme est plus soudé à sa langue qu'un arbre à la terre » [ma traduction]

<sup>264</sup> Sir John Falstaff apparaît dans les deux pièces de *Henri IV* et dans les *Joyeuses commères de Windsor*. Il est considéré comme l'aboutissement du personnage comique dans le théâtre anglais.

la déconstruction de sa structure du mythe archaïque semble très prometteuse, il ne faut pas oublier l'archéologie de l'écrivain bâtie sur les auto-biographèmes. Comme pour *Yvonne*, Gombrowicz réitère le contrat avec le lecteur : l'histoire racontée est en effet « un rêve », « une bouffonnerie », « un jeu » et il le rappelle tout au long de la pièce : *Tu nikogo nie ma ! Ja sam tylko/Il n'y a personne et je suis seul...tout seul et absolument seul, puis Ślub ? To farsa !/Le Mariage ? Une farce ! Igraszka/Jeu.*

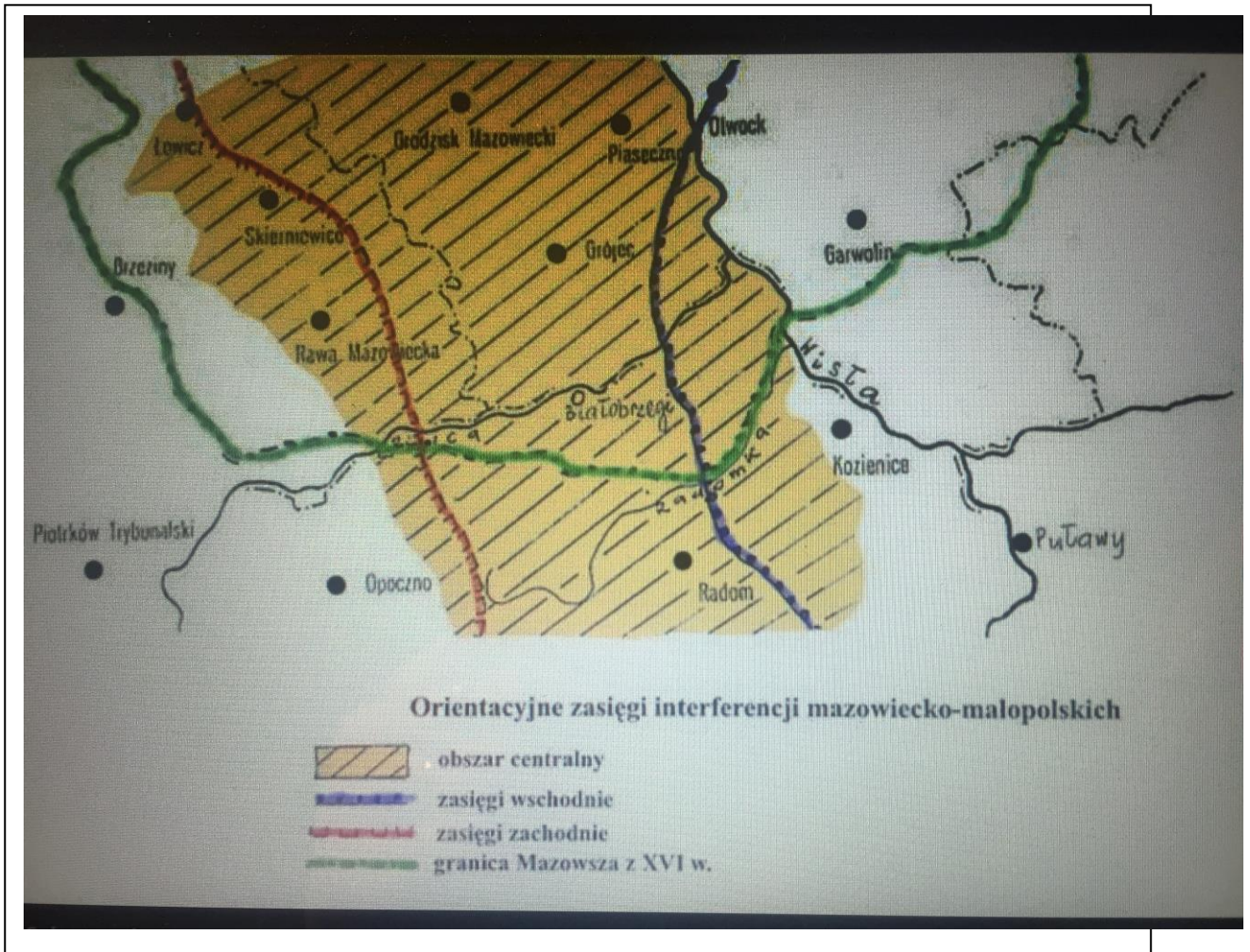
Gombrowicz utilise dans sa pièce une langue spécifique en faisant parler les parents d'Henri et les Ivrognes. Ce n'est ni plus ni moins la langue que Gombrowicz entendait tout au long de son enfance qu'il a passée à Małoszyce, un petit village de Pologne centrale, faisant partie géographiquement de la Petite Pologne mais limitrophe de la grande Mazovie. Cette *gwara* ou dialecte, si bien connu de l'écrivain, possède les caractéristiques bien précises, minutieusement répertoriée par *Zakład Historii Języka Polskiego i Dialektologii UW* (Institut de l'Histoire de la langue polonaise et de dialectologie de l'Université de Varsovie). Nous verrons que Gombrowicz l'utilise avec une grande aisance, il le connaît si bien ; ce patois fait partie de son archéologie personnelle, puisque comme il le dit lui-même, il a été fasciné par les valets de fermes, il côtoyait les domestiques, les paysans, il parlait avec eux, jouait avec leurs enfants<sup>265</sup>.

Les frontières de Mazovie, constituent une aire de recherche très intéressante du point de vue linguistique, puisque deux grands groupes dialectaux s'y chevauchent : le dialecte de la Petite Pologne (les dialectes du nord-ouest de la Petite Pologne) et le dialecte de Mazovie (les dialectes du sud-ouest de Mazovie). Signalons sur ces terrains, les influences du dialecte de la Grande Pologne (les dialectes de Łęczyce et de Sieradz). L'étendue du dialecte de Mazovie couvre la partie de la région de Radom tout au long de la Vistule et atteint même les terres très au sud. L'étendue du dialecte de la Petite Pologne avec les dialectes du sud-ouest de la Mazovie et le dialecte de Skierniewice et de Rawa dépassent la rivière de Pilica et couvrent la partie nord-ouest de la région de Radom, cependant ils n'atteignent pas Opoczno. La place centrale occupant la zone de contact direct entre la Mazovie et la Petite Pologne, couvre le nord et la partie centrale de la Mazovie du Sud et au Sud allant jusqu'à la ligne Opoczno-Radom, et même jusqu'à Kielce.<sup>266</sup>

---

<sup>265</sup> „W jednych my byli latach – wspomina Popek – to i razem bawili się. Raz ja mu przyniósł gruszek, a on zaraz poleciał do swojego ogrodu, też mi gruszek natrząsał, aż dziwił się pałacowy ogrodnik. Innym razem dał mi się przejechać na rowerze i śmiał się, gdy ja upadł, bo skąd ja mógł wiedzieć, jak się na takim czymś jeździ? Ale śmiał się z serca, nie ze złośliwości.” Témoignage de Popek recueilli par Joanna Siedlecka in *Jaśniepanicz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1987, p.20

<sup>266</sup> Stanisław Dubisz, Halina Karaś, Nijola Kolis, *Dialekty i Gwary polskie*, Wiedza Powszechna, Warszawa, 1995.



Source : [http://www.gwarypolskie.uw.edu.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=368&Itemid=18](http://www.gwarypolskie.uw.edu.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=368&Itemid=18)



Le village natal de Gombrowicz se trouve encore dans la partie centrale des interférences de Mazovie et de Petite Pologne.

Voici quelques exemples répertoriés par les chercheurs de l'Université de Varsovie et les exemples similaires trouvés dans le texte de Gombrowicz.

Les traits caractéristiques du dialecte des terrains limitrophes entre la Mazovie et la Petite Pologne :

- La voyelle e (< stpol.\*ē) est prononcée comme y, yi, i, e : **wyisz, takiygo, śpiwać, mlyka, śnig** = wiesz, takiego, śpiewać, mleka, śnieg ;

Gombrowicz : mliko, kylnerkę, tyż, palic, koci szczyny, dopiroż<sup>267</sup>

Les caractéristiques du dialecte de Mazovie (vocalisme) :

- Phonétique interphrastique insonorisante : **teras nie ma, jusz idom, jusz majom**  
Gombrowicz : wykłenty, przeklenty, bendziesz, bendzie, obrzondek, patrzom, spojrzom, porzondny, butelke, morde, muche, szalczeson
- La prononciation large de la nasale ę : **przandły, gaś, jazyk, mięso, zamby** = przędły, gęś, język, mięso, zęby

Gombrowicz : przeklenty, nie mogie<sup>268</sup>

- La contraction de la nasale ą : **chomunta, zwiunzało, wziuńś, piuntek, pociungala**=chomąta, związało, wziąć, piątek, pociągała :

Gombrowicz : ksiondz, spoglondała, wielkom, paradom<sup>269</sup>

Quelques exemples du dialecte de Mazovie – Mazovie lointaine :

- Przejście wygłosowej ej w ij (późnij=później)

Gombrowicz : łyżki moji<sup>270</sup> = mojej.

- Prononciation asynchrone de la nasale arrière ą : **sonsiad**

Gombrowicz : obrzondek, porzondny

- Dialecte de Kielce Ji=i.

Si un grand nombre de dialectes et de patois existent en français, la tâche de transposer le texte de Gombrowicz en un patois régional de l'hexagone peut s'avérer hasardeuse. Voici donc comment les deux équipes de traducteurs ont tenté de résoudre ces problèmes de transposition en gardant le rythme du drame.

Martin dans sa version choisit d'opérer par l'ouvert en enlevant l'article défini devant le titre - *Mariage* :

j'ai supprimé l'article pour déplacer la signification du « mariage » en tant que cérémonie consacrant l'union d'un homme et d'une femme vers un sens beaucoup plus large, celui des unions, recouvrant un des thèmes majeurs de l'œuvre de Gombrowicz : les mariages – gestes, paroles ou êtres qui s'unissent et créent un lien portant un sens. Il s'agit de divers types d'union qui sont soit de l'ordre de recopiage, soit du miroir renvoyant à l'autre sa propre image, ou encore une complicité fondée sur un penchant clandestin, mais dans lesquelles il y a toujours ce rapport formation-déformation. Ce thème des unions est lié étroitement à celui du double et du

<sup>267</sup> Witold Gombrowicz, *Dramaty*, Wydawnictwo literackie, Kraków, 1986, p.109

<sup>268</sup> Op.cit.,p.145

<sup>269</sup> Op.cit.,p.219

<sup>270</sup> Op.cit.,p.110

mimétisme. Je voulais que le titre de la pièce appelle le sens du lien, qu'il soit un mot générique pour des thèmes de la pièce.<sup>271</sup>

Le grand changement s'opère également au niveau des prénoms des trois protagonistes : Henryk est Henri chez Koukou/Sédir et Henry dans la version de Schubert/Martin. L'accent est mis sur la connotation anglo-saxonne, proche de Shakespeare. Son double et ami Władzio – Jeannot chez chez Koukou/Sédir et Fanfan chez Schubert/Martin.

Henri et Wladislas étant des prénoms nobles, portés par des rois, j'ai cherché en français un équivalent qui pourrait en même temps se former facilement. François, dont le diminutif Fanfan laisse entendre aussi « enfant », m'a semblé convenir le mieux au climat de la pièce.<sup>272</sup>

Il en est de même pour Mania (diminutif de Marie en polonais) ; elle devient Margot chez Koukou/Sédir ce que selon Martin peut avoir une référence à Margueritte chez Faust de Goethe, et pour s'en affranchir il la nomme Madelon (servante, serveuse, fille de régiment).

Władzio ! To Władzio !/Jeannot ! C'est Jeannot !/Fanfan ! C'est Fanfan  
Henryś/Henri/Riri

Premier marqueur rythmique propre à Gombrowicz : les diminutions. Henryś reste Henri chez Koukou/Sédir et devient Riri chez Martin/Schubert.

La langue performative de Gombrowicz pose problème aux traducteurs, pour autant, les deux équipes tentent à leur manière de la rendre au mieux. Je propose de comparer les deux versions en commençant par le discours des parents, dont la spécificité a pu être rendue par le tandem Schubert/Martin. Comme dans *Ferdydurke*, Gombrowicz introduit dans le texte du *Mariage*, des petites formes littéraires, souvent répétées, chantées par les ivrognes :

Gombrowicz	Antek młody nosił lody Na Bielanach rach, ciach, ciach ! Rrym, rrym, rrym !
Koukou/Sédir	C'est à boire, à boire, à boire C'est à boire qu'il nous faut, ho, ho, ho, ho !
Martin/Schubert	Antek młody nosił lody Na Bielanach rach, ciach, ciach...

---

<sup>271</sup> L'avant scène, Op.cit.p.10 <traduction!>

<sup>272</sup> Ibidem, p.10

Comme plus tard pour Ferdynand, Sédir utilisera une chanson paillardes toute prête, pour « Rrym, rrym, rrym », il ne l'utilise pas directement après la chanson, mais la traduit par « Rrran, tan plan » à d'autres endroits. Dans la deuxième version, les traducteurs décident de laisser la chanson ainsi que les interjections telles que dans le texte original. Il s'agit là d'un procédé de traduction décrit dans la *Stylistique comparée du français et de l'anglais* de Vinay et Darbelnet comme l'emprunt (Borrowing) qui consiste à ne pas traduire et à laisser tel quel un mot ou une expression de la langue de départ dans la langue d'arrivée. Ce procédé peut s'opérer pour plusieurs raisons : l'absence d'équivalent ou encore pour créer un effet rhétorique de couleur locale ou humour.

La mère :

- |                      |   |
|----------------------|---|
| Gombrowicz           | A to kto mógł świętym przecuciem tknięty przecuć, że coś takiego, <u>złotko moje, szczęście moje, o</u> że ja stara, głupia, nie zmiarkowała, ale gdzie to ja oczy podziała, a ja oczy wyplakała, a ja myślała, że już cię nie zobaczą oczy moje słonko moje, a to tu jest przede mną robaczek mój, ptaszyna moja, skarbek mój, a jak to wyrósł, jaki to mężczyzna, alleluja, alleluja, pójdź niech cię uściskam, <u>skarbek, ptaszyna, słonko, złotko moje ty moje, moje, moje...</u>  |
| Koukou Chanska/Sédir | Et qui donc aurait pu pressentir d'un saint pressentiment une chose pareille, <u>mon trésor, mon petit Henri, mon mignon, oh</u> et moi, vielle folle, comment ne t'avais-je pas reconnu, mais où avais-je les yeux, j'étais donc aveugle, et moi qui pensais que mes pauvres yeux ne te reverraient plus, mon trésor, et te voici pourtant, mon petit lapin, <u>mon petit chou, mon petit soleil</u> , et comme il a grandi, c'est un homme à présent, alléluia, alléluia, viens que je t'embrasse, <u>mon trésor, mon petit chéri mon petit oiseau, mon petit lapin, mon petit mignon, mon...toi...toi...toi...</u> |
| Schubert/Martin      | Ah mais qui, touché par un saint pressentiment, aurait pu pressentir qu'une telle chose, <u>mon ti bijou à moi, mon ti soleil à moi, mon bonheur à moi, ô</u> , et moi vieille, idiote, me suis-je pas aperçue, mais où j'ai laissé mes yeux, mais je pensais qu'il te verraient plus mes yeux, <u>mon ti soleil</u> , ah mais il est ici devant moi <u>mon vermisseau, mon pauvre oisillon, mon ti trésor</u> , ah mais comme il a grandi, quel homme, alléluia, alléluia, viens que je t'embrasse, <u>ti trésor, pauvre oisillon, ti soleil, ti bijou, tu es à moi, à moi, à moi...</u>                             |

Ce registre « parlé » a déjà été mis en valeur dans la traduction d'*Yvonne Princesse de Bourgogne* de Kunor/Beaunesne/Wentzig. Martin réussit à traduire non la langue mais le discours : il traduit les diminutifs si significatifs chez Gombrowicz non pas en précédant le nom par l'adjectif « petit » mais par « ti » sa forme réduite...plus loin le père s'oppose au baiser entre le fils et la mère en disant « Zara... zara...Nie można tak » (p.106) que le tandem

Koukou Chanska/Sédir traduira par « Minute, minute ! Pas comme ça ! » (p.143) et Schubert/Martin par « ‘ttends...‘ttends. On peut pas comme ça » (p.17). Le discours, pas la langue. La construction phrastique de la version Schubert/Martin est également particulièrement intéressante. Pour souligner ce langage rustre des parents d’Henri les traducteurs décident également d’employer la négation dans la forme du discours parlé (langue familière) c’est-à-dire ne pas mettre le « ne » : « me suis pas aperçue », « qu’ils te verraient plus mes yeux », « on peut pas comme ça ». Koukou Chanska et Sédir restent dans le registre plus élaboré de la langue française : « comment ne t’avais-je pas reconnu », « que mes pauvres yeux ne te reverraient plus ». Dans l’exemple précédent Martin traduit le « o<sup>273</sup> » de Gombrowicz par « ô<sup>274</sup> » tandis que dans le texte de KC/S nous avons à faire à une simple interjection « oh ». Notons également la traduction de « ty moje, moje, moje... » qui devient chez KC/S « mon toi, toi, toi... » et reste « tu es à moi, moi, moi... » dans la deuxième version.

Gombrowicz	(La mère) <u>Ano, bo tyż to</u> , bo to my tu gadu, gadu, a gdzie to ja głowę podziała, a naturalnie trzeba coś zagryźć, owszem, zaraz...w ten mig naszykuję, zapewne, takie święto, <u>Henryś</u> przyjechał, <u>przecie to piechota nie chodzi</u> , już tam coś się znajdzie do przekąszenia, zaraz, zaraz, tu jest stół, tu są stołki, <u>czym chata bogata, tym rada</u> , chociaż pewnie zbytków nie ma, nie przelewa się, alleluja, alleluja...
Koukou Chanska/Sédir	<u>Ah ben oui, pour sûr...Parce qu’on cause, on cause</u> , et où avais-je la tête, mais pour sûr qu’il faut manger un morceau, oui, évidemment. [Je vais préparer quelque chose en vitesse, bien entendu, un jour comme aujourd’hui,] <u>Henri</u> est revenu, <u>il faut fêter ça</u> , [on va tout de suite trouver quelque chose à se mettre sous la dent, tout de suite, tout de suite,] voilà la table, voilà les escabeaux, à la fortune du pot, quoique naturellement ça ne soit pas du grand luxe, on n’a pas plus que ce qu’il faut, alléluia, alléluia...(p.145)
Schubert/Martin	<u>Eh bien, pasque ça aussi, pasqu’on</u> est là patati, patata, et où j’ai la tête, mais naturellement qu’il faut grignoter un petit quelque chose, bien sûr, tout de suite...en un clin d’œil je vais préparer, certainement, une fête pareille, <u>Riri</u> est arrivé, <u>pasque c’est pas une bagatelle</u> , oui bien sûr on trouvera bien quelque chose pour casser la croûte, tout de suite, tout de suite, ici la table, là les tabourets, à la fortune du pot, bien que sûrement il n’y aura pas grand-chose, on ne nage pas dans l’abondance, alléluia, alléluia...

<sup>273</sup> <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/o-III:5461069.html> Dictionnaire en ligne de Doroszewski « o » tworzy niekiedy z wołączem równoważniki o funkcji ekspresywnej, zwłaszcza w stylu podniosłym, patetycznym.

<sup>274</sup> Mot invariable [Suivi d’un syntagme nom. désignant une pers. ou une chose; marque que le locuteur apostrophe, interpelle ou invoque emphatiquement ce qui est désigné par le syntagme qui suit]



Dans le discours de la mère il y a l'expression suivante : « piechotą nie chodzi » (coś co z pozoru mogłoby się wydawać błahe lub łatwo dostępne, jest w rzeczywistości bardzo wartościowe, potrzebne i może być trudne do zdobycia) qui est traduit dans la première version par « il faut fêter ça » et dans la seconde par « ce n'est pas une bagatelle », (bagatelle : acte, parole, écrit de faible valeur, et plus généralement toute chose frivole ne méritant pas qu'on lui accorde une grande importance), nous sommes dans l'appréciation des valeurs, le texte de Schubert/Martin le dit. Pour Henryś KC/S ne changent rien ; Schubert/Martin mettent « Riri » : infantilisation. La continuité des sujets majeurs de Gombrowicz s'opère entre autres par ce type de procédés linguistiques : diminutions, archaïsmes, déformation. Les mêmes formes que j'ai relevées dans le texte de *Ferdydurke*.

Dans l'interview réalisée par Irena Sadowska-Guillon, Martin explique les raisons de cette nouvelle version du texte de Gombrowicz réalisée sur le modèle shakespearien et la construction de la pièce autour d'*Hamlet*.

Bien sûr, au niveau formel, on peut faire référence à Shakespeare ; *Hamlet* a été d'ailleurs indiqué par Gombrowicz lui-même comme un des modèles du *Mariage*. Dans notre traduction de la pièce, j'ai tenu notamment à accentuer ces références en faisant apparaître par exemple les citations renvoyant à *Hamlet*.<sup>275</sup>

## 2.2. Structure et anti-structure

Mais ce qui m'intéressera particulièrement dans les textes c'est aussi la dimension anthropologique que Martin a su mettre en exergue dans sa version ; première chose : il enlève l'article défini. Son texte fait plutôt qu'il ne dit (dans sa représentation Fanfan sera « différent » des autres). Ces éléments de l'analyse anthropologique de Gombrowicz serviront à comprendre les enjeux de la traduction.

*Mariage* porte empreinte, comme les autres œuvres de Gombrowicz d'un certain « dégoût du simple<sup>276</sup> », premièrement par l'utilisation de la langue « basse » et ensuite par tous les gestes manqués et non aboutis d'Henri, qui ne cesse de rendre les choses ambiguës. A l'attitude simple, le sujet préfère la manœuvre compliquée, même si le but visé est le même et qu'on se prépare d'ailleurs à le manquer par cet excès de complication comme le suggère Erikson dans son étude. En effet l'auteur de *L'adolescence en crise*, définit Hamlet comme

---

<sup>275</sup> Op.cit., p.9

<sup>276</sup> Il s'agit de « chichi » terme évoqué par Clement Rosset et utilisé dans la seconde moitié du XIXe siècle.

représentant du chef avorté et du rebelle mort-né. Son monde est un monde de réalités et de fidélités flottantes. « La où les autres agissent, il joue l'action ». <sup>277</sup>

Gombrowicz	Wybacz, że mówię tak sztucznie, <u>ale jestem w bardzo sztucznym położeniu</u> . ...I nie mogę mówić po prostu <sup>278</sup>
Koukou/Sédir	Pardonne-moi si des mots artificiels me viennent... <u>je suis incapable de parler simplement</u> ...Tout simplement je ne puis <u>leur</u> parler
Martin/Schubert	Pardonne-moi si je parle aussi artificiellement, <u>mais je suis dans une situation très artificielle</u> ... ...Et je ne peux pas parler simplement

Ce procédé de surtraduction <sup>279</sup> auquel ont recours Koukou et Sédir, l'embellissement de la lettre et changement de sens met-il en abyme un aveu des traducteurs ? « je suis incapable de parler simplement » absent en réalité du texte de Gombrowicz. Et à qui s'adressent-ils en rajoutant au texte original le pronom personnel « leur » ? Muguras Constantinescu considère que la sur-traduction et la sous-traduction ne respectent pas le jeu entre explicite et implicite, entre sens propre et figuré, entre subtil et simple. Tandis que l'une pèche par la succulence, l'autre par la fadeur comme nouvelle marque du texte et qui n'existait pas dans l'original. <sup>280</sup>

Revenons aux recherches du philosophe Clément Rosset qui, dans son travail sur l'illusion et le réel, parle du « dégoût du simple ». Désignerait-il un effroi face à l'unique et un éloignement face à la chose même ? La complication n'est qu'un pis-aller, qu'une attitude de protection contre l'inéluctabilité de l'unique. Dans cette perspective, il est légitime de poser la question : que fait ce texte aux traducteurs ? Le *muthos* du drame semble prendre le dessus sur le travail de traduction. Mais quel *muthos* ? Poursuivant le raisonnement de Rosset, on a l'impression qu'Henri, veut aussi se protéger contre l'unique en célébrant le mariage avec Margot la trainée et en passant par tout ce processus « d'intronisation » du père pour s'élever au dessus de tous et pour éliminer Jeannot ? En voulant échapper au réel, Henri se cache en songeant à une multitude de choses et d'artifices. Il se met à l'abri du monde. Mais cette sécurité n'est-elle pas un piège qui achève de lier le héros tragique à son destin et

<sup>277</sup> *L'adolescence en crise*, op.cit.p.239

<sup>278</sup> *Ibidem*, p.104

<sup>279</sup> « On fait de la surtraduction lorsqu'on explicite abusivement en français ce qu'il convient de garder implicite en passant d'une langue à l'autre » (J.Delisle, *La traduction raisonnée*, p.230 « Un plus haut degré de généralisation définit ainsi la sous-traduction (undertlanslation), tandis que la surtraduction (overtranslation) est une spécification supplémentaire du sens. » (A.Dussart, « Faux sens, contresens, non-sens...un faux débat ?, in *Meta : journa des traducteurs/Meta : Translators' Journal*, Volume 50, n°1, Mars 2005, p.107-119)

<sup>280</sup> Muguras Constantinescu. *Les traductions dangereuses (sur-traduction et sous-traduction)*. *Les liaisons dangereuses: Langues, traduction, interprétation*, Dec 2010, Beyrouth, Liban. p. 77 - 98, 2011, Collection Sources-cibles.

d'enfermer l'homme en lui-même. Rosset nous enseigne que la mise à l'abri, l'esquive, s'expriment par un geste qui constitue précisément, et de toutes pièces, le dommage dont on voulait se protéger. Rien, ni personne ne mettra à l'abri Henri qui finalement commettra le pire et se condamnera lui-même à la prison. Henri veut échapper à l'absurde réalité telle qui lui apparaît dans son songe : laideur, angoisse, folie de ses parents et la débauche de sa fiancée. Cette dichotomie entre la simplification et la complication constitue la base du concept de liminalité de Victor Turner ou plus précisément de structure et de l'anti-structure, s'appuyant sur les travaux de van Genepp sur les rites de passages.<sup>281</sup> Tout rite de passage comporte trois phases: préliminaire, liminaire (c'est-à-dire « sur le seuil ») et postliminaire ; autrement : séparation (de l'état ou du lieu antérieur), marge (entre deux ou liminalité), et agrégation (à un nouvel état). Le titre même de la pièce (*Mariage*) est évocateur d'un rituel classé par Arnold van Gennep comme un des rites de passage qui provoque un changement de milieu et d'état d'individus déterminés. Se marier c'est passer de la société enfantine à la société mûre, d'un clan à un autre et souvent d'un endroit à un autre. Ce passage d'individus d'un milieu à un autre affaiblit certains milieux et en renforce d'autres. Un mariage entraîne le déplacement d'un nombre d'éléments d'un espace vers un autre et crée ainsi un déséquilibre. Pour remédier à cette instabilité le système de dot et d'autres récompenses a été mis en place (festivités, repas...). Ce thème est largement employé dans le théâtre classique comme *Le mariage de Figaro* où le héros évolue dans cet espace temps indéfini et non cadré par un statut. Le soir avant les noces, place aux quiproquos, intrigues et duel (même s'il reste verbal entre Figaro et son maître comte Almaviva – son père symbolique) ; c'est ce soir là qu'il retrouvera également sa mère ; femme plus âgée qui le convoite en mariage. Situation quasi œdipienne, à laquelle Figaro échappe de justesse.

Aussi, tout est ritualisé par les séquences cérémonielles : les habits de cérémonie, trompettes, cortège de vierges, la présence de l'évêque. En attendant l'événement, Henri se trouve dans cet état intermédiaire. Troisième état que van Gennep appelle l'état de liminalité ou marge. La marge était autrefois un lieu matériel entre deux territoires qui, en absence des frontières était un lieu de combat ou de chasse. Ces zones étaient ordinairement un désert, un marécage ou une forêt vierge, où chacun pouvait voyager ou chasser de plein droit. Cette zone était sacrée pour les habitants des deux territoires. Quiconque passait d'un territoire à l'autre, se trouvait pendant un temps plus ou moins long, dans une situation spéciale de flottement entre deux mondes. Pour van Gennep cette zone appelée marge se retrouve dans toutes les cérémonies

---

<sup>281</sup> Arnold van Genepp, *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance...*, Picard, Paris, 2011.

qui accompagnent le passage d'une situation magico-religieuse ou sociale à une autre. Le passage s'effectue par un objet matériel : territoire, pays, ville, quartier, maison, temple ou église, porte puis peut revêtir une dimension symbolique comme pierre, poutre ou seuil. En fonction du rite à accomplir et principalement pour des cérémonies de mariage, de l'adoption, de l'ordination et des funérailles, on arrose le seuil ou on enduit les montants de sang. La mort de Jeannot revêt ainsi une dimension rituelle. Gombrowicz délimite matériellement ce passage par le premier tableau de l'acte premier :

Gombrowicz                    Zastłona wzniosła się...Niejasny kościół...  
I niedorzeczny strop...Dziwne sklepienie...  
A pieczęć tonie otchłań w otchłani czarnej  
Zastygłej sfery sfer i kamień kamień...  
  
Tu wrota niemożliwe co wciąż przemyśliwam  
Tam ołtarz zniekształcony obcego psałterza  
Zamknięty klamrą bezsensu kielicha  
Co w bezruch grążąc drąży się pasterza...

Pustka. Pustynia. Nic. Ja sam tu jestem  
Ja sam  
Ja sam (p.99)

Koukou/Sédir                [Le rideau s'est levé...Une église indécise  
Et une voûte mal à propos...Absurde plafond...  
Abîmes en abîmes s'écroulent avec signe  
Sphère de la sphère et pierre qui se perd...  
Derrière l'entrée qui n'a pas d'entrée  
L'autel déformé...ou éloigné...  
Cloué avec la masse qui se casse et dépasse  
Dans l'essence du silence qui est son absence...  
  
Personne. Rien. Moi seul  
Moi seul.  
Moi seul. (p.134)

Schubert/Martin            Le rideau s'est levé...Une église confuse...  
Et un absurde plafond...Une voûte insolite...  
Le scellé plonge abîme dans l'abîme de la sphère...  
De la sphère sombre et pétrifiée et la pierre la pierre...

Ici l'impossible portail qui sans cesse m'interroge  
Là bréviaire hors venu l'autel disgracié  
Qui embrassé par l'ineptie du calice  
Plongeant dans l'immobilité, s'enlise, berger...  
Lieu désert. Le désert. Rien. Moi seul je suis ici  
Moi seul  
Moi seul (p.134)

L'église de Gombrowicz et tous ses éléments sont déformés : ołtarz (zniekształcony), (obcego) psalterza, (bezsensu) kielicha, (draży się) pasterza. Koukou/Sédir procèdent uniquement à la déformation de l'autel (déformé) ; dans celle de S/M tous les éléments y sont présents : bréviaire (hors venu), autel (disgracié), (l'ineptie du) calice, (s'enlise), berger... Il y a également « le désert » comme dans le texte original (Pustynia) ; absent de la version de K/S qui lui préfèrent « Rien ». Pourtant cette symbolique a toute sa dimension anthropologique que j'ai mentionné auparavant, mais aussi biblique, car si le désert renvoie à une terre hostile, stérile, il est pourtant le lieu où Dieu parle au cœur de l'homme. « Terre aride et ravivée, terre sèche et sinistre, terre où personne n'est jamais passé, où aucun homme n'a jamais habité » (Jr 2.6). Le désert nous renvoie aux quarante ans d'exode et d'errance où le peuple affronte la faim, la soif, la guerre, le découragement. La traversée et le passage entre la terre de l'esclavage et celle de la liberté. C'est aussi le lieu de la manifestation divine. C'est un lieu d'épreuves, de tentations : (Mc 1, 12-13) :

Aussitôt l'Esprit pousse Jésus au désert, et, dans le désert, il resta quarante jours, tenté par Satan. Il vivait parmi les bêtes sauvages, et les anges le servaient.<sup>282</sup>

C'est aussi le lieu de grâce et de révélation (Osée 2, 16) :

C'est pourquoi, mon épouse infidèle, je vais la séduire, je vais l'entraîner jusqu'au désert, et je lui parlerai cœur à cœur.<sup>283</sup>

Le désert est une expérience temporaire durant laquelle l'homme se rend compte qu'il ne peut ni compter sur Dieu, ni sur lui-même. Un retour sur soi. Cette symbolique annoncée par l'auteur dès le début de sa pièce me paraît primordiale ; la traduction de Schubert et Martin en rend toute sa valeur.

---

<sup>282</sup> <http://www.la-croix.com/Religion/Le-desert-dans-Bible-2016-07-01-1200772873>

<sup>283</sup> <http://www.la-croix.com/Religion/Le-desert-dans-Bible-2016-07-01-1200772873>

Enfin, le désert revêt aussi une signification de liminalité. D'une part Henri se trouve dans cette zone indéfinie, où il quitte son ancien état et n'a pas encore acquis le nouveau. C'est le moment du procès rituel où le néophyte voyage à travers le temps sans statut déterminé ; il n'est plus là-bas mais pas encore ici. Et d'autre part, il échappe à la grille de classification culturelle ou sociale ; il se trouve en dehors des règles définies et régies par la loi, la convention ou la coutume. Le néophyte Henri n'est plus célibataire mais pas encore marié. Echappant au système social établi, évoluant dans l'espace-temps où il n'y a plus de rang et de différences, il est libre de se confronter au « plus fort », et s'attaque à son père. Mais pas seulement ; il ordonne la mort de son double ; la mort de Jeannot s'apparente à un rituel d'offrande lié à la noce.

Gombrowicz	BADZ OBECNY NA SLUBIE MOIM I GDY BEDZIE TRZEBA, ZABIJ SIE NOZEM TYM.
Koukou/Sédir	SOIS A MA NOCE ET QUAND LE MOMENT SERA VENU TUE-TOI AVEC CE COUTEAU.
Martin/Schubert	SOIS PRÉSENT À MON MARIAGE ET QUAND IL LE FAUDRA, TUE-TOI AVEC CE COUTEAU.

Selon les critères de van Gennep le mariage et les funérailles font partie du même groupe de rituels. Ils sont classifiés comme rites de passages.

L'anthropologue américain Victor Turner fait appel à la structure et l'anti-structure (dans la version de Gérard Guillet « contre-structure »). Pour imager brièvement la pensée de Turner, regardons quelques paires binaires (en réalité il en existe vingt) représentant la structure et l'anti-structure, la première colonne répond à la liminalité et la seconde à l'état :

<b>Transition</b> <sup>284</sup>	<b>Etat</b>
Tout	Partie
Homogénéité	Hétérogénéité
Communitas	Structure
Nudité ou vêtement uniforme	Vêtements distincts
Humilité	Juste fierté liée à la position
Simplicité	Complexité
Silence	Parole

<sup>284</sup> Dans la traduction française de *Ritual Proces*, Gérard Guillet emploie le terme de « transition » plutôt que « passage », qui nous renvoie aux rites de passages.

Sottise

Acceptation de la douleur et de la souffrance

Sagacité

Soin à éviter la douleur et la souffrance<sup>285</sup>

L'état de liminalité est souvent associé à la mort, au retour dans le giron maternel, à la nuit (obscurité) et à la bisexualité. Henri retrouve sa mère, mais leur relation s'inscrit dans la lignée du mythe œdipien. Gombrowicz frôle sans cesse l'interdit : le thème du parricide et d'inceste.

Gombrowicz

Syn nie syn, a lepi z daleka... Pewnie, że syn, ale kto to może wiedzieć, co się z syna przez te lata zrobiło. Zaraz by tylko się ścisnął. (ostro) a mnie nikt nie będzie ścisnął, bo ja nie tłomok żaden, żeby każdego mnie po kątach ścisnął, jak mu się żywnie podoba! (p.106)

Koukou/Sédir

Fils ou pas fils, c'est mieux de loin. Pour sûr que t'es le fils, mais qui sait ce qu'il est devenu depuis ce temps ce fils. Ça voudrait tout de suite s'embrasser. (Sévèrement) Eh ben moi, je ne me laisserai pas faire, parce que moi je ne suis pas une Marie-couche-toi-là qu'on chiffonne dans un coin. (p.143)

Schubert/Martin

Fils ou pas fils, vaut mieux de loin...Evidemment qu'il est le fils, mais qui peut savoir ce que le fils, après toutes ces années, est devenu. Tout de suite il voudrait embrasser. (Rudement) Et moi, personne ne m'embrassera, parce que moi, j'suis pas un ballot quelconque, que, dans les coins, chacun embrasserait comme ça lui plairait !

Tłomok- pour lequel le dictionnaire de Doroszewski nous donne la signification de *pakunek podróźny, paczka, toból* soit ballot, ou *pogradliwie o nierozgarniętej kobiecie (rzadziej o mężczyźnie)* [avec mépris relatif à une femme pas très vive d'esprit, (plus rarement pour désigner un homme)] est chez KC/S « Marie-couche-toi-là », dont le CNRTL donne la définition suivante : *Pop. Femme facile, débauchée, Voilà maintenant qu'un beau parleur vient lui raconter qu'elle devrait aller avec tout le monde, comme une marie-couche-toi-là, et que c'est l'anarchie qui veut ça* (COPPEE, *Franc-parler I*, 1894, p. 71). *Une traînée, une Marie-couche-toi-là, une pouffiasse* (ARNOUX, *Zulma*, 1960, p. 15)<sup>286</sup>. Une nuance qui fait ressortir du texte de Sédir la notion cachée d'une femme légère ou au contraire chez Gombrowicz d'une femme simple d'esprit, ou alors d'un simple ballot (CNRTL : petite balle de marchandises ou lourdeau, imbécile), version choisie par M/S.

Que crée l'inscription de cette langue ironique et grotesque au texte ? Une plus grande vivacité, une possibilité pour les traducteurs de s'amuser, de résister au risque de

<sup>285</sup> *Le phénomène rituel, Structure et contre-structure*, Victor W. Turner, PUF Ethnologies, Paris, 1990, p.106

<sup>286</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/marie-couche-toi-l%C3%A0>

dévitualisation à l'égard de cette langue mouvante de Gombrowicz.

Et comme pour *Yvonne* cette histoire n'est qu'une « igraszka », une bagatelle, un batifolage, « un jeu ». Et plus encore. La structure profonde des fables nous dit quelque chose et ce quelque chose est lié au sentiment d'avoir été joué (être un jouet entre les mains du destin) Henri ne cesse de le dire : Jestem igraszką igraszki (p.165) / « Je suis un jouet dans un jeu. » (p.206) : Je suis un jouet d'un jeu (p.35) ou encore :

Gombrowicz	Igraszka Przypuśćmy, że to była igraszka <u>Ale...co to było</u> ? O ile mogą być niebezpieczne te igraszki ? Chciałbym wiedzieć jaki jest właściwie zasięg słów ? Jaki jest mój zasięg ? Sen ? Tak, tak, sen... <u>dzieciństwo</u> ... (do mebla) spoglądasz na mnie ? Jestem w obieży spojrzeń, W okręgu widzenia, a wszystko, na co spojrzę, mnie ogląda Choć jestem sam (p.202)
Koukou/Sédir	Un jeu Supposons que ce soit un jeu <u>Mais...quel jeu</u> ? Quel peut-être le danger De ces jeux ? Je voudrais savoir quelle est la portée véritable des paroles ? Quelle est ma portée ? Un rêve ? Oui, oui, un rêve, <u>un enfantillage</u> ... A un meuble [Tu me regardes ? Je suis dans un réseau de regards, la vue se concentre sur moi et tout ce que je regarde m'examine Bien que je sois seul (p.247)
Schubert/Martin	Un jeu Supposons que c'était un jeu <u>Mais...qu'est-ce que c'était</u> ? A quel point peuvent-ils être dangereux ces jeux ? J'aimerais savoir au juste quel est le pouvoir des paroles ? Quel est mon pouvoir ? Un rêve ? Oui, oui, un rêve... <u>l'enfance</u> ... A un meuble [Tu me regardes ? Je suis dans un faisceau de regards, Dans un cercle de visions et tout ce sur quoi je pose le regard me regarde Bien que je sois seul (p.247)

Les différences qu'on puisse relever dans les deux versions touchent la structure phrastique et syntaxique du texte (changement du sujet dans la première version : « danger », dans la



seconde « jeu »). « Dzieciństwo » (enfance) se transforme en enfantillage/dziecinada chez K/S et reste enfance chez M/S. Une dimension importante du rêve allié à l'enfance, rendue par le texte plus récent. Notons plus de performativité de *a wszystko, na co spojrzę, mnie ogląda/ tout ce que je regarde m'examine/ tout ce sur quoi je pose le regard me regarde.*

La problématique du texte va donc s'articuler autour du grotesque et du jeu par le biais de cette langue performative et vivante, en accord avec l'intertexte mythique.

### 2.3. Margot et la crise mimétique

HENRYK Pewnie, że jak służąca, to służąca.

WŁADZIO Nawet, owszem...niczegowata...

HENRYK Niczegowata, no to niczegowata.

[...]

WŁADZIO (figlarnie) Herbaty chciałbym napić się...(do Mani) Psst...psst...

OJCIEC Po co te jakieś psykanie ? Tu psyków nie potrzeba. Jak jeszcze czego potrzeba, proszę mnie powiedzieć.[...]

HENRI : Bien sûr, pour une servante, c'est une servante.

JEANNOT : Et même, oui, elle est mignonne.

HENRI : Pour mignonne, elle est mignonne.

[...]

JEANNOT, plaisantant : Je voudrais bien obtenir du thé (à Margot.) Psst, psst !

LE PERE : pourquoi ces psst ? Le psstement n'est pas nécessaire. Si on a encore besoin de quelque chose, il n'y a qu'à me le dire. [traduction de Koukou Chanska et Sédér]

HENRY : Évidemment, pour une servante, c'est une servante.

FANFAN : Et même, ma foi...pas mal...

HENRY : Pas mal, va pour pas mal.

[...]

FANFAN, (espiègle) : Je voudrais boire du thé (à Mady) Psst... psst...

LE PERE : A quoi bon ce psst psst'ment ? Ici pas besoin de psst. On a besoin de quelque chose on me le dit, s'il vous plait. [traduction de Schubert/Martin]

Margot la poufiasse, cause de cette crise mimétique qui s'opère dans la pièce, constitue l'objet de tensions entre le père, Henri et Jeannot. Les mécanismes de rivalité naissent. Poursuivant la logique des héros mythiques lesquels tentant d'esquiver le destin laissent sans défense l'endroit vulnérable Henri, lui aussi fait en sorte que le geste de l'esquive et le geste fatal se confondent et ne font qu'un. L'événement réel est en quelque sorte truqué, celui qui

s'est produit n'est pas le bon ; le bon événement qui aurait seul le droit de se dire véritablement réel, est justement celui qui n'a pas eu lieu (mariage de Henri), étouffé avant de naître par son double truqué (funérailles de Jeannot). Toute réalité, telle que décrite par le philosophe Clément Rosset, même si elle n'a pas été annoncée par un oracle, ou prévue par une prémonition quelconque, est de toute façon de structure oraculaire (ne serait-ce que par la présence de l'Ivrogne qui comme dans *La machine infernale* de Cocteau est chez Gombrowicz le diseur de la vérité. Le propre de l'oracle est de suggérer sans jamais la préciser, une chose autre que la chose qu'il annonce et qui se réalise effectivement. En ce sens tout événement implique la négation de son double et toute existence est un crime (d'exécuter son double). En parlant de la prophétie, on a coutume de considérer le réel qu'elle instaure. La prophétie véhiculée par le texte annule la durée historique, mais seulement le temps objectif de l'histoire et non le temps subjectif du lecteur futur. Le texte prophétique est ainsi en mesure de tout prévoir.

Nous pourrions dire de la prophétie alors qu'elle est le langage de l'histoire dans le sens où elle essaie de comprendre les ruptures qui rythment la trame du temps. Elle n'est pas essentiellement prédiction mais plutôt interprétation, par mode d'explication et de pronostic, des événements qui scandent l'histoire et qui apparaissent comme des fractures dont il faut découvrir le sens, en les situant entre une séquence passée et une direction future.<sup>287</sup>

Henri déjoue sans cesse sa destinée : il n'est plus à la guerre, doit épouser Margot et prendre soin de ses parents ; il en fait une promesse à l'Ivrogne :

je ne trahirai pas mon père, pour rien au monde

et il répète :

Mariage, mariage, mariage, mariage

mais manque tour à tour à toutes ces promesses.

Car au lieu d'un mariage, ce sont des funérailles !<sup>288</sup>

---

<sup>287</sup> Ramond, Sophie. « Prophétie et sagesse, deux écritures de l'action de Dieu ? », *Transversalités*, vol. 128, no. 4, 2013, pp. 27-42.

<sup>288</sup> Le Mariage, op.cit.,p.270

La structure de l'œuvre est quasi identique à celle d'*Yvonne*, dans le sens girardien et se conforme aux lois du sacrifice fondateur. Ici la victime, n'est pas l'objet du désir, mais le modèle qui se transforme en rival.

Girard nous rappelle qu'au début, dans les mythes il y a toujours une grande crise : la peste, une inondation, un monstre qui réclame trop de victimes sacrificielles ; chez Gombrowicz c'est la guerre ; la guerre éclate également au milieu de l'action, au début du troisième acte : la violence atteint son apogée, le père est battu et torturé, une autre guerre éclate « Wojna ! » (p.185). Mais il y a également ce « *stwór nieludzki* » (« monstre » chez Sédir et « créature inhumaine » chez Martin) qui apparaît à Henri au début de la pièce qu'il décrit à Janneau.

Gombrowicz	Wyobraź sobie, jaki sen okropny miałem Snił mi się <u>stwór nieludzki</u> , a ja Chciałem uciekać i nie mogłem !
Koukou/Sédir	<u>Oh mon ami</u> , imagine-toi quel rêve horrible j'ai fait ! <u>Un monstre affreux</u> m'est apparu, Je voulais fuir et ne pouvais !
Martin/Schubert	Imagine-toi quel rêve horrible je faisais <u>Une créature inhumaine</u> était-là, et moi Je voulais fuir et ne pouvais !

La société au début du mythe ne fonctionne pas et tout le monde se bat contre tout le monde. Si la violence dans un groupe qui a complètement perdu la tête a tendance de faire boule de neige sur un seul individu, cet individu va être massacré. Au moment où le père est battu par les zbir et demande du secours à son fils qui n'en a rien à faire, éclate la guerre, c'est la pagaille, la tension monte. C'est à ce moment là qu'apparaît l'accusation :

Gombrowicz	Bo prawdę mówił pijak stary. Ona z Władziem puszczała się dawnymi czasy.
Koukou/Sédir	Car le vieil ivrogne a dit vrai. Elle fricotait avec Jeannot dans le temps.
Martin/Schubert	Parce que c'vieil ivrogne disait vrai. Elle et Fanfan s'dévergondaient dans l'passé

à cette accusation, et aux images de sexualité le père associe la description des violences de guerre :

Gombrowicz	Może bez majtek ! ( <i>patrzac przez okno</i> ) Hy, hy, jak go dusi I jak go gniecie, jak go
------------	--

- męczy, tera Wbił jemu bagnet !<sup>289</sup>
- KC/S Ou sans culotte. (*Regardant par la fenêtre.*)  
Hi, hi, comme il l'étrangle...Comme il l'écrase ! Maintenant Il lui enfonce sa baïonnette dans le corps.<sup>290</sup>
- M/S Sans culotte peut-être ! (*Regardant par la fenêtre :*) Hou, hou comme il l'étouffe Et comme il l'écrase, comme il le torture, à présent Il lui a enfoncé la baïonnette !

Au début dans les mythes, la violence est collective, et c'est le chœur qui choisit la victime. La présence du lynchage est importante (les Armées Célestes mentionnées lors de l'analyse d'*Yvonne*). L'aspect physique des héros principaux est aussi important. Ils sont toujours un peu abimés physiquement ou moralement. Cet aspect a été souligné dans certaines mises en scènes. Henri qui a la tête bandée chez Jarocki par exemple ou encore dans la mise en scène de Martin où il choisit d'habiller Fanfan (Władzio) normalement, alors que tous les autres personnages ont des manteaux très longs. Fanfan se distingue des autres, il est différent et il est gentil, il ne participe pas au déchainement de la violence. Martin souligne la connotation enfantine de son prénom : Fanfan/Władzio, il sera sacrifié. Mais le sacrifice n'aura pas lieu sans la crise mimétique ; les hommes à cause de leur désir entrent en rivalité.<sup>291</sup>

Ce thème de désir et de rivalité est latent dans l'œuvre théâtrale de Gombrowicz. Dans *Mariage*, le désir est multiforme : le désir de devenir roi à la place du père, le désir d'épouser Margot. Cette configuration de rivalité est clairement exprimée par Henri :

- Gombrowicz A może zawsze byłem podświadomie zazdrosny o nią...z tobą...i uważałem ciebie za rywala ? [...] Któż wie jednak czy mężczyzna...czy mężczyzna w ogóle może zakochać się w kobiecie bez współudziału, bez pośrednictwa, że tak wyrażę się innego mężczyzny.
- Koukou/Sédir Et peut-être inconsciemment ai-je toujours été jaloux d'elle...quand il s'agissait de toi, et t'ai-je toujours considéré comme rival ? [...] Qui sait pourtant si un homme...un homme en général peut tomber amoureux d'une femme sans la participation, sans l'intermédiaire d'un autre homme ?
- Martin/Schubert Ou peut-être ai-je toujours été dans mon subconscient jaloux d'elle...elle avec toi...et

<sup>289</sup> Op.cit., p.188

<sup>290</sup> Op.cit.,p.232

<sup>291</sup> Dans sa conférence « Le problème du sacrifice dans l'anthropologie moderne – 2002 » Girard explique son approche en se basant sur ses recherches des brâhmanas. Les vieux brahmanes qui sont les auteurs des brâhmanas pensaient que les rivalités étaient indispensables. La vengeance est un phénomène mimétique : le même schéma reproduit. Le désir est une forme d'apprentissage. Le modèle chez l'homme devient très facilement le rival. S'il n'y avait pas de rivalité il n'y aurait pas d'humanité. Les rivalités se terminent toujours par le sacrifice. Le désir devient vraiment complété seulement si ces rivalités vont de pire en pire. Le divin est bon et le démoniaque est mauvais. Le divin devient bon à coup de sacrifice ; aucun moralisme anti-violence, lorsqu'on a un problème avec la violence, la solution n'est pas le renoncement mais le recours au sacrifice qui résout les rivalités mimétiques et il faut y recourir. Les Brâhmanas disent aux hommes d'imiter les Dieux et essayer de sacrifier encore mieux qu'eux. La monopolisation du sacrifice par les Brahmanes et le système de castes se crée par rapport à cela, in *Le sacrifice dans l'Inde védique* : conférence du mardi 22 octobre 2002/René Girard, prod.BNF

je te considérais comme un rival ? [...] Qui sait pourtant si l'homme...l'homme en général peut tomber amoureux d'une femme sans la participation, sans l'intermédiaire, pour ainsi dire, d'un autre homme ?

La rivalité démolit les rapports humains et les rend invivables, il faut donc quelque chose pour rompre ce cycle des rivalités. Ces forces « gonflent » progressivement au sein de la cour royale contaminée et là encore, la sentence qui suivra ne surprendra guère le lecteur ; dans la logique du bouc émissaire, personne ne donnera la mort à Jeannot, on le poussera au suicide, comme c'était le cas d'Yvonne :

Gombrowicz	Alé rozumiesz, że ja naprzód muszę <u>przezwyciężyć</u> to, co między wami się wytwarza...i co mnie osłabia..Potrzebuję siły. Ty zaś odbierasz mi ją... Więc teraz ci powiem Coś niespodziewanego : będziesz musiał Zabić siebie samego – i to jedynie Z tego powodu, że ja ci to każę <u>I że mnie się tak zachciało...</u>
Koukou/Sédir	Mais tu comprends, Il me faut <u>dominer</u> ce qui s'est passé entre vous Et qui m'affaiblit...J'ai besoin de forces et toi tu m'en enlèves. Je te dirais maintenant Quelque chose d'assez inattendu : tu dois Te tuer – et pour la Seule raison que je le veux <u>Et que tel est mon bon plaisir !</u>
Martin/Schubert	Mais tu comprends que tout d'abord je dois <u>Vaincre</u> ce qui se produit entre vous...et qui m'affaiblit... J'ai besoin de force. Et toi, tu me la prends... Alors maintenant je vais te dire Quelque chose d'assez inattendu : Tu devras Te tuer-et uniquement Parce que moi je te l'ordonne <u>Et que l'en ai eu l'envie.</u>

Changement du côté de l'équipe Martin/Schubert pour « zachciało » zachcieć (Zachcieć się, zachciewać się : Komuś się czegoś zachciało « ktoś nabrał ochoty, chęci na co ; zapragnął

czego [...] Zachciewa się komu gwiazki z nieba, szybki z okna, kafelka [...]»<sup>292</sup> qui exprime clairement le désir, un sentiment soudain du fait de la présence du préfixe za- : « Et que j'en ai eu l'envie. » que le tandem Koukou/Sédir ont traduit par « plaisir » : état affectif, durable, que procure la satisfaction d'un besoin, d'un désir ou l'accomplissement d'une activité gratifiante<sup>293</sup>. Dans les deux cas, nous sommes en présence d'un désir, dans ce registre de crise mimétique. Ici, la structure du mythe dans le sens girardien est plus complète : le tableau commence par la guerre – le chaos dont parlait Girard, élément indispensable dans le mythe sacrificateur. L'homme est plus violent que tous les animaux et le désir est une forme d'apprentissage. Le modèle chez l'homme devient très facilement le rival ; pour Henri nous pouvons parler de modèles multiples : le père et roi, son ami de toujours et complice Jeannot, et enfin Dieu même, car en choisissant le sacrifice Henri se détourne du Christ. En même temps, il choisit l'église humaine, que nous pouvons considérer également sous l'angle anthropologique – le sacrifice est un acte social et collectif. Tout le monde doit être d'accord. D'après Girard s'il n'y avait pas de rivalité il n'y aurait pas d'humanité. Les rivalités se terminent toujours par le sacrifice. Le désir devient vraiment complété seulement si ces rivalités vont de pire en pire. Ce que nous dit le *muthos* gombrowiczien. La violence s'accumule avant de se déverser sur un seul individu. Comme dans les mythes fondateurs des brâhmanas, chez Gombrowicz il y a la multiplicité de sacrificeurs, ingrédients nécessaires pour enclencher le mécanisme qui à partir d'un désordre général, rassemble toute une communauté contre une victime. Le passage de tous contre tous au tous contre un. Et quand ce « un » est tué plus personne n'a d'ennemi dans la communauté. La communauté est réconciliée. Lors des funérailles de Jeannot tous sont là : le père, la mère, l'ivrogne, Henri, Margot et la cour « Seigneurs et dames, Agenouillez-vous, inclinez la tête. [*Le Mariage*, traduction de Coucou Chanska et Sédir].

En considérant les deux premières pièces de Gombrowicz, nous pouvons sans doute constater, que tous les éléments du sacrifice archaïque – étudiés par Girard - s'y retrouvent.

Sacrifice veut dire le passage de la violence mimétique entre rivaux au paroxysme des crises que ces rivalités produisent. Lorsqu'on a les mêmes ennemis, on peut s'entendre, mais lorsqu'on a les mêmes désirs on ne s'entendra jamais. Après le sacrifice, qui efface la violence, les sociétés divinisent le sacrifice ou la victime. Le prix de la victime augmente à mesure de notre fureur. Plus la colère monte, plus l'individu va chercher les victimes plus proches de lui, plus précieuses. Plus le sacrifice est important plus la victime doit être

---

<sup>292</sup> <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/zachciec-sie:5523895.html>

<sup>293</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/plaisir>

précieuse. Dans la culture judaïque le sacrifice archaïque était celui du fils aîné (Abraham). Le sacrifice est une chose fondamentalement humaine et ses racines sont encore en nous.

Il y a donc une crise violente, une catastrophe qui menace la communauté dans son ensemble ou l'empêchent de se fonder, car les mythes sont souvent fondateurs ou refondateurs ; On a besoin de désordre pour revenir à l'ordre. La vengeance est la réciprocité. Le rite est le père de toute la culture. Les rois sacrés : on les garde un temps, ils ont un pouvoir absolu, ils passent pour des criminels puis on les sacrifie. Ce sacrifice ressemble au couronnement. Derrière le pouvoir dans l'univers entier il y a toujours un symbolisme de la faiblesse et de la victime. Le pouvoir d'un roi est en attente du sacrifice à venir.

Un roi c'est Dieu vivant, ou Dieu c'est le roi mort.<sup>294</sup>

La question du christianisme est également omniprésente dans *le Mariage*, précisément à travers la grille du sacrifice archaïque ; on y retrouve les mêmes choses que dans les mythes. Cela commence par une crise, un désordre à l'arrivée de Jean-Baptiste ; cette crise culmine dans la crucifixion. Caïphe, le prêtre qui a condamné Christ l'a dit : « il vaut mieux qu'un seul homme meurt et que le peuple soit sauvé ». Il y a la crise et il y a le drame central : une mise à mort : la crucifixion. Elle a été précédée de tentatives de lapidation, souvenons nous le bouc émissaire est bourré de pêchés, donc impur et on n'a pas le droit de le toucher. On est dans un phénomène de foule qui ne se dissoudra pas sans une victime (remplacement de Barabbas qui est légalement condamné). La foule demande constamment la mort de Jésus et les autorités religieuses sont un groupe. Tout ce qui est basé sur le sacrifice, veut tuer le Christ. Pilate et Hérode se partagent la même victime sacrificielle au sens archaïque (selon l'Évangile de Luc ils deviennent amis).

Le christianisme nous dit que les hommes ont toujours adoré leurs victimes.

Gombrowicz	WŁADZIO ( <i>młodzieńczo</i> ) Na co Ci Bóg, jeżeli masz mnie tutaj ? Przecież widzisz, że jestem taki jak ty ! [...] HENRYK ( <i>z radością</i> ) [...]Jak to dobrze, żeś tu się urodził, Władzio ! Z Tobą <u>to zupełnie co innego</u> .
Koukou/Sédir	JEANNOT, <i>d'un ton juvénile</i> : Et que t'importe Dieu, puisque je suis ici ? [ <u>Ami</u> , ne vois-tu pas que je suis tel que toi ?

---

<sup>294</sup> René Girard, *Le problème du sacrifice dans l'anthropologie moderne* : conférence du lundi 21 octobre 2002, prod.BNF

HENRI, *joyeusement* : [...] Comme c'est bien que tu sois apparu ici, Jeannot ! Avec toi tout change...

Martin/Schubert FANFAN (puéril)  
 A quoi bon Dieu, puisque je suis là ?  
 Pourtant tu vois que je suis tel que toi ! [...]  
 HENRY (joyeux) : [...] Comme c'est bien que tu surgisses ici Fanfan !  
 Avec toi c'est tellement autre chose.

Henri témoigne un très grand attachement à cet ami. Le divin devient bon à coup de sacrifice ; aucun moralisme anti-violence, lorsqu'on a un problème avec la violence, la solution n'est pas le renoncement mais le recours au sacrifice qui résout les rivalités mimétiques et il faut y recourir. Pour que la communauté puisse se tourner contre un seul individu, il faut une accusation, nous l'avons dit pour Jeannot. Girard parle également d'une accusation mythique fondatrice : le parricide et l'inceste. Dans certains mythes il y a les deux accusations (Œdipe). Chez Gombrowicz la rivalité naît tout d'abord de la querelle entre le père et Henri :

Gombrowicz Teraz ja jestem królem !  
 Zwiążcie go, złamcie, strąćcie !

Koukou/Sédir C'est moi maintenant qui suis le Roi !  
 Enchaînez-le, brisez, piétinez !

Martin/Schubert Maintenant c'est moi qui suis le roi !  
 Ficelez-le, brisez-le, écrasez-le !

On l'a dit pour Yvonne, le roi n'est jamais qu'une victime en sursis d'exécution et la royauté incarne le système sacrificiel. Le scandale est toujours double. Le canaliser c'est se précipiter vers l'enfer. A partir de quel moment le modèle-obstacle scandalise-t-il le sujet : à partir du moment où comprenant que le sujet désire la même chose que lui, il se fâche au lieu d'approuver. Le sujet arrive comme un disciple...mais il est rejeté. Un fils ne peut parler de ses succès qu'à son père !!! C'est le père qui l'introduit dans la vie. Dans le drame de Gombrowicz pas de place à l'éloge de la famille que l'on pourrait faire à partir du désir mimétique. La vraie famille est celle qui permet de faire un apprentissage du désir mimétique en vous prévenant des difficultés. Dans *Le Mariage* il y a une contamination progressive du désir mimétique. Le nœud familial est contaminé. Le père est une forme de médiation externe. Chez Freud le père est en train de disparaître, la perte de prestige du père fait partie du mouvement vers la médiation interne.

Gombrowicz construit les relations père/fils très ambiguës ; à la fin du premier acte lors de la



prière le père entre dans le rôle du fils :

Gombrowicz	OJCIEC :        Hendryk, Hendryk...Ojczy mój, ja przy tobie, ja z tobą. Ja cię nie opuszczę, ojczy mój, a ty mnie za to...ty mnie za to przywrócisz dziewczynę moją, miłość moją, amen, amen, amen...żeby przyzwoicie...żeby jak się należy było. (p.130)
Koukou/Sédir	LE PERE : Henri, Henri. Mon Père, je suis près de toi, je suis avec toi. Je ne te quitterai pas, et toi, en échange...tu me rendras ma bien-aimée, mon amour, amen, amen, amen...pour que tout se fasse avec décence, comme il faut...
Martin/Schubert	LE PERE : Henrry, Henrry...Mon père, je suis près de toi, je suis avec toi. Je ne t'abandonnerai pas, mon père, et toi en retour tu me...tu me rendras en retour ma mie, mon amour, amen, amen, amen...pour que ce soit convenable...pour que ce soit comme il faut...

Mais, cette réciprocité est également immédiatement exprimée par Jeannot, comme l'annonce de la future rivalité :

Gombrowicz	Jakbym sam był, tobym czuł, ale jak we dwóch co się robi, to nie, bo jeden drugiego naśladowuje.
Koukou/Sédir	J'en aurais si j'étais seul. Mais si on fait ça à deux, alors non, parce que l'un imite l'autre.
Martin/Schubert	Si j'étais tout seul, oui, mais quand on fait quelque chose à deux alors non, parce que l'un imite l'autre.

Rappelons également donc le concept de l'identité négative que choisit Henri à la manière d'Hamlet. La cérémonie de mariage est remplacée par celle des funérailles d'un ami très proche, comme nous l'avons suggéré, du double d'Henri. La liminalité liée au statut de fiancée se prolonge donc encore et encore en passant à celle liée aux rites funéraires et au deuil.

Henri s'avère ne pas être « capable ». Il s'agit là de l'approche phénoménologique esquissée par Paul Ricœur qui lie l'agent de « devenir capable » à « être reconnu »<sup>295</sup>. Autrement dit, nous avons d'une part les capacités qu'un être humain s'attribue, d'autre part le recours à autrui pour donner à cette certitude personnelle une dimension sociale. Le « devenir capable » se compose de la capacité à dire, celle de raconter, de l'imputabilité et de la promesse. Il semblerait que dans le cas des protagonistes du *Mariage*, ces interactions sociales sont

---

<sup>295</sup> Concept exposé par Paul RICŒUR lors de la réception du Kluge Prize, décerné aux États-Unis (Bibliothèque du Congrès) en 2005 in Paul RICŒUR : « Devenir capable, être reconnu » article publié initialement dans la revue *Esprit*, n°7, juillet 2005.

impossibles à s'établir : le pouvoir dire, soit la production d'un discours sensé cède la place à la répétition et la complication ; le pouvoir agir qui se caractérise par la capacité de produire des événements dans la société et la nature se termine par un fiasco, un meurtre/suicide ; l'évènement visé se fait remplacer par un autre. La notion de pouvoir agir introduit la contingence humaine, l'incertitude et l'imprévisibilité dans le cours des choses. Dans *le Mariage* ces éléments sont remplacés par une action voulue et préméditée par Henri ; la mort de Jeannot ne peut être considérée comme imprévisible ; elle est venue en remplacement de la noce, car tel était le désir d'Henri. Chez René Girard le rapport de doubles est éclairé par le mécanisme de la crise mimétique. Le mimétisme, dit-il, c'est la contagion dans les rapports humains et, en principe, personne n'épargne personne. « Si le modèle redouble d'ardeur pour l'objet qu'il désigne à son sujet, c'est qu'il succombe lui-même à cette contagion. »<sup>296</sup> Aussi, chacun dans ce rapport de rivalité, occuperait toutes les positions successivement puis simultanément, et il n'y a plus de positions distinctes. (Père→Roi→Tyran→Victime→Henri→Roi→Tyran→Victime). Dans les mécanismes de la violence, tout ce que ressent à un moment donné, l'un des partenaires se retrouve tôt ou tard chez l'autre, de sorte qu'on ne peut plus distinguer les partenaires les uns des autres. C'est dans ce sens que Girard voit le rapport de doubles. Sous l'effet de la réciprocité violente, tout modèle devient anti-modèle.

En accord avec l'intertexte mythique, mobilisé par Gombrowicz dans ces pièces de théâtre, les traducteurs s'amusent avec la lettre. Les différences relevées dans les deux versions d'Yvonne sont pourtant plus flagrantes, on peut dans le cas de cette pièce se poser des questions sur la légitimité de certains choix des premières équipes, parfois très éloigné de l'origine. Le *Mariage* est défini comme la pièce la plus complexe de l'auteur. Est-ce pour des raisons de compréhension ? Pourtant le terreau de réception était dans les années soixante très fertile ; la critique et le public exigeant, les scènes françaises habituées à des représentations ambitieuses et difficiles...

#### 2.4. Traduction et *Doppelgänger*

Who shall tell the concord of this discord?  
Shakespeare, Le songe d'une nuit d'été

En effectuant ma recherche sur le thème du *Doppelgänger* dans *Le Mariage*, j'ai été confrontée d'une part à la figure du double sous son aspect anthropologique et le double en

---

<sup>296</sup> René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Bernard Grasset, Paris, 1978, p.323

tant que miroir de l'altérité entre deux langues.

La question du double montre que les relations entre les cultures passent inévitablement par ce stade du miroir qui oblige une langue à se réfléchir à réfléchir sur soi dans la relation entre l'auteur et le traducteur. La figure du double intervient dès que se posent les problèmes de la traduction, d'interprétation [...] <sup>297</sup>

Cette partie du travail vise ainsi à éclairer « l'ontologie du double » sous cet aspect croisé. Comme l'a justement remarqué Conio :

Le double s'inscrit dans l'espace qui sépare deux désirs, celui de réfléchir sur soi-même par l'autre et celui de se réfléchir dans l'autre. [...] Le face à face est la négation de l'autre. Le double représente la tendance propre à tout être à sortir de soi, mais cette sortie de soi risque de sombrer dans une aliénation qui peut prendre plusieurs formes, soit se projeter dans une. <sup>298</sup>

Dans le cas du *Mariage*, la multiple identité du héros de la pièce, revêt plusieurs formes. D'habitude, comme le souligne Martin, on se limite à considérer Jeannot/Fanfan, ami d'Henri, comme son double. En réalité, Henri a d'autres doubles dans la pièce : son père « personnage auquel il se confronte et dont il recopie certains comportements » et l'Ivrogne, « le double compromettant qu'Henri hésite à avouer, un être différent, honteux, indéfini, une sorte de ça freudien. <sup>299</sup> » Ivrogne représente un élément subversif dans la pièce. Dès qu'il apparaît tous ont peur d'être provoqués ou compromis par sa présence. Mais par son imperfection, desinhibition et animalité, il représente également l'humain, l'inachevé. C'est lui qui brise le système hiérarchique, le rituel, qui libère les désirs, qui met à nu la libido de chacun. Regardons les trois textes :

Gombrowicz	No to jak ksionże może od króla ślub przyjmować ? Jeśli Boga nima, <u>to jakiż król z niego</u> ?...Bo przecie jego władza od Boga ma być. A ten biskup tyż przecie nie sam z siebie biskup. <sup>300</sup>
Koukou/Sédir	Alors comment Votre Altesse peut-elle se laisser marier par un roi ? Si le Bon Dieu n'existe pas, <u>alors ce Père n'est pas roi</u> ? ...car son pouvoir vient de Dieu. <sup>301</sup>
Schubert/Martin	Eh, comment alors le prince peut-il recevoir du Roi le sacrement du mariage ? S'il n'y a pas de Dieu, <u>quel roi il est lui</u> ? Car son pouvoir devrait lui venir de Dieu. Et cet

<sup>297</sup> Conio Gérard, *Figures du double dans les littératures européennes*, colloque international organisé par le Centre de recherche sur les cultures littéraire européennes, L'age d'homme, Lausanne, 2001, p.9

<sup>298</sup> Op.cit.p.12

<sup>299</sup> Op.cit.p.11

<sup>300</sup> Op.cit., p.153

<sup>301</sup> Op.cit., p.191

Là encore les traducteurs de la première version se soucient de la compréhension du texte : ils remplacent « lui » par « ce Père », et introduisent la rime pour combler l'impossibilité de traduire les éléments tels que « nima » ou « tyż ». La première version tend à étoffer le texte, à contenir plus d'informations que l'original : ksionże : Votre Altesse/Prince, Bóg/Bon Dieu/Dieu, jakiż król z niego/alors ce Père n'est pas un roi/quel roi il est lui. Comme pour la première version d'*Yvonne* effectuée par Jeleński/Serreaut, le souci des premiers traducteurs du *Mariage* est que l'œuvre de Gombrowicz soit bien comprise en France. Belles infidèles ?

Gombrowicz	Po cóż ksionże ma tego króla uznawać nad sobą, jeżeli to ksionże sam na króla go wyniósł ?
Koukou/Sédir	Pourquoi, mon Prince, le traitez-vous comme un roi, le mettez-vous au-dessus de vous, si c'est vous-même qui l'avez fait Roi ?
Schubert/Martin	Et pourquoi le prince doit-il admettre ce roi au-dessus de lui, si le prince lui-même a mis ce roi sur le trône ?

Une fois de plus Martin choisit de traduire le discours. Il est vrai qu'en polonais, on s'adresse à son interlocuteur à la troisième personne du singulier (« ksionże ma », « ksionże wyniósł ») et que cette forme est habituellement traduite en français par la deuxième personne du pluriel. Cependant dans le cas de Gombrowicz où il est très difficile de traduire le langage de l'Ivrogne, utiliser en plus le vouvoiement, comme c'est le cas de la version de Koukou/Sédir alourdit la structure du texte et le rythme. Martin a très bien su traduire le langage des parents, cette sorte de patois mêlant les formes abrégées des diminutifs et le langage rustre etc. Ici pour l'Ivrogne c'est autre chose. Pour faire parler ce personnage Gombrowicz a utilisé une langue très spécifique (nima, ksionże, chiba, mondrośc, palic, dutknać, zdechne, wzion, bende, ji) un melting pot du patois et de la langue des bas fonds ; la différence se fait alors au niveau de la construction phrastique, de la syntaxe. Le tandem Martin/Schubert ont réussi ce pari premièrement en utilisant dans le discours de l'Ivrogne la troisième personne du singulier, mais pas que ; en faisant jouer également la ponctuation. Trop de ponctuation auquel Koukou/Sédir ont recours, casse le rythme du discours de l'Ivrogne, le langage qu'ils utilisent est trop lisse et soigné : « Pourquoi, mon Prince, le traitez-vous comme un roi, le mettez-vous au-dessus de vous » (double proposition au lieu d'une seule, ajout de pronom possessif inexistant dans le texte source, ajout de virgules).

---

<sup>302</sup> Op.cit., p.31

Gombrowicz	<p><u>Mądrzej ci powiem</u>, jakiej to religii  Jestem wraz z Tobą kapłanem. Między nami  Bóg nasz się rodzi i z nas  I kościół nasz nie z nieba, ale z ziemi  Religia nasza nie z góry, lecz z dołu  My sami Boga stwarzamy i stąd się poczyna  Msza ludzko ludzka, oddolna, poufna  Ciemna i ślepa, przyziemna i dzika  Której ja jestem kapłanem! (p.155)</p>
Koukou/Sédir	<p><u>Je vais te dire sagement</u> de quelle religion  Je suis prêtre. Entre nous,  Notre Dieu naît de nous-mêmes  Et notre Église n'est pas du ciel, mais de la terre  Notre religion n'est pas du haut, mais du bas  C'est nous-mêmes qui créons le Dieu et c'est là que commence  La messe humainement humaine, inférieure, officieuse  Sombre et aveugle, terrestre et sauvage  Dont je suis le prêtre !</p>
Schubert/Martin	<p><u>Avec plus d'intelligence je vais te dire</u>, de quelle religion  Comme toi, je suis prêtre. Parmi nous  Notre Dieu est venu et il est né de nous  Et notre église est non du ciel, mais de la terre  Notre religion est non d'en-haut, mais d'ici-bas  Nous seuls créons Dieu et là commence  La messe humainement humaine, du dessous, intime,  Sombre et aveugle, basse et sauvage  Dont moi je suis prêtre !</p>

Dans ce passage, où l'Ivrogne parle de l'église humaine, le registre de la langue change ; l'Ivrogne devient prêtre, sa langue est plus soutenue et soignée. Fidélité au rythme gombrowiczien du côté de Martin, à la lettre aussi. Ivrogne est le double d'Henri, son discours change, son registre est plus audible pour le jeune prince. L'Ivrogne parle avec plus d'intelligence (mądrzej-forme gradué de l'adverbe mądrze, qui veut dire littéralement sagement, en rajoutant le suffixe –ej, szybko/szybciej, ładnie/ładniej, cicho/ciszej – nous avons affaire à la graduation – plus sagement, plus vite, plus joliment. En français, cette notion de graduation s'exprime par le placement « de plus » qui est un adverbe de quantité jouant le rôle de Comparatif de supériorité [qui exprime une qualité ou une intensité

supérieure, soit à cette même qualité ou intensité chez un autre être ou objet, soit à une autre qualité ou intensité<sup>303</sup>]. Le tandem Koukou/Sédir ne traduit pas cette marque d'intensité supérieure<sup>304</sup>, qui pourtant annonce ce qui suit ; la dichotomie entre *niebo* et *ziemia* (ciel et terre) et *góra* et *dół* « d'en-haut » et « d'ici-bas ». L'Ivrogne est le double d'Henri et il le dit : z Tobą (avec Toi) ou comme le traduit Schubert/Martin « comme Toi, je suis prêtre. » ; traduction inexistante dans la version de Koukou/Sédir.

Nous l'avons dit et redit : la répétition constitue le marqueur fort du rythme chez Gombrowicz. De nouveau dans le texte du Mariage il y a une chansonnette répétée plusieurs fois par les ivrognes :

Gombrowicz	Tak, ale my nie znajdujemy się przecież w <u>Małoszycach</u> , tylko w północnej Francji na linii frontu – w północnej Francji na linii frontu – w północnej Francji na linii frontu. A jeśli tu się znajdujemy, to nie możemy tam się znajdować ! (p.101)
Koukou/Sédir	Oui, pourtant nous ne sommes pas en <u>Podolie</u> , mais dans le nord de la France sur la ligne de front- dans le nord de la France sur la ligne de front- dans le nord de la France sur la ligne de front. Et si nous sommes ici, nous ne sommes pas là-bas » (p.138).
Schubert/Martin	Oui, mais nous ne sommes pourtant pas à <u>Malochytse</u> , mais au Nord de la France sur la ligne du front - Nord de la France sur la ligne du front - Nord de la France sur la ligne du front. Et si nous sommes ici, nous ne pouvons pas être là-bas.

Gombrowicz choisit de renforcer le spectre du dédoublement du réel en utilisant la répétition et, au sens bergsonien, « à ne plus jamais rien dire mais à toujours répéter », comme à la recherche d'un improbable « patron » ou gabarit. Comme si cette répétition de moi dont il cherche en vain le modèle, le condamne finalement à répéter l'autre comme s'il agissait peut-être d'un jeu de résonance interminable, où se répète à l'infini l'écho d'une incapacité à dire « je » ; à s'éprouver soi-même, comme l'a dit Jacques Derrida « la répétition comme absence à jamais d'aucun présent vrai »<sup>305</sup>. Dans la version de Koukou/Sédir un autre double apparaît, celui dont parlait Conio, celui qui fait ressortir les relations entre les cultures passant inévitablement par ce stade du miroir, qui oblige une langue à se réfléchir à réfléchir sur soi dans la relation entre l'auteur et le traducteur. Pourquoi Koukou et Sédir décident de déplacer l'action du drame en Podolie, sur ces terres qui historiquement appartenaient en partie à la Pologne jusqu'en 1939 (incorporée à l'URSS après l'invasion de septembre), située au centre-ouest de l'Ukraine. En 1569 cette région fait partie du Royaume de Pologne. Puis elle sera

<sup>303</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/plus>

<sup>304</sup> Plus loin dans le texte Koukou/Sédir traduisent *mańdrzej* par « plus sagement » p.215, tandis que Martin garde « plus d'intelligence » p.37

<sup>305</sup> « Qu'est-ce que le structuralisme ? » éd. du Seuil, p.431

récupérée par l'union soviétique après la deuxième guerre mondiale. Il semblerait que ce tandem de traducteurs voulait faire passer un message au delà de la pensée de l'auteur et peut-être même attirer l'attention du lecteur français sur la situation politique de la Pologne gomulkiste ? Cette version fait également immédiatement appel à Père Ubu ; rappelons que la critique française a fait le rapprochement de la pièce de Gombrowicz avec celle de Jarry.<sup>306</sup>

## 2.5. Théâtre et son double

La structure du *Mariage* est proche de celle d'*Œdipe le roi* de Sophocle qui est d'ailleurs Œdipe le tyran (*Oidipus turannus*). Il convient cependant de dire que la tragédie chrétienne ce n'est pas la même chose que la tragédie grecque, car ce ne sont pas les mêmes institutions, ce n'est pas la même symbolique ni la même structure religieuse et pas les mêmes figures paternelles. Henri n'est pas Œdipe, pour autant, à la lumière des analyses de Michel Foucault et Jacques Lacan on y verra certains traits intéressants qu'il convient de mettre en exergue dans ma recherche. Chez Sophocle c'est Œdipe le tyran (au sens grec : figure intermédiaire d'autorité très ancienne, le souverain de l'âge classique, figure ambivalente, intermédiaire). Il représente la figure archaïque du conquérant. Nous avons affaire à la transposition des conflits sociaux à l'intérieur d'un rituel tragique. Œdipe est intronisé après avoir tué l'ancien roi et après l'affrontement avec la figure mythique : le sphinx ce monstre à la lisière de la cité terrorise la cité de Thèbes. C'est pour cela qu'Œdipe est élu nouveau roi. La tragédie d'Œdipe nous confronte à la figure du mal collectif ; à une pourriture (miasmes) malédiction, peste, corruption qui menace la cité de Thèbes dans sa totalité : un nouveau rituel de Pharmacone. Œdipe est double : la figure divinisée (la prétention d'être au dessus de la loi de la cité).

Monstre d'impureté, souillure abominable qu'il faut chasser en dehors de la cité.<sup>307</sup>

Œdipe est possédé par le *hubris* : le désir outrancier de se prendre soi-même au dessus de la loi : il devient moins qu'un homme. Œdipe est à la fois maudit et sacré. Il est *a-polis*, en

---

<sup>306</sup> Père Ubu « Quatrième Noble, qui es-tu ? Le Noble « Prince de Podolie. » Père Ubu « Quel sont tes revenus ? » Le Noble « Je suis ruiné. » in Ubu Roi, Alfred Jarry, éditions Fasquelle, Paris, 1968, p. 67. Il y a également l'article de G.Leclerc paru dans « l'Humanité » Jorge Lavelli présente *Le Mariage* de Witold Gombrowicz (Jarry, Ionesco et Freud) puis dans le « Nouvel Observateur » le 25 mai 1984 intitulé « Hamlet chez Ubu », rédigé par G.Dumur le même critique qui a publié un papier deux ans auparavant au sujet de la mise en scène d'*Yvonne* de Rosner au théâtre de l'Odéon.

<sup>307</sup> Cité par Bernard Sichère in Œdipe sans complexe : conférence du mercredi 11 avril 2012, Bibliothèque Nationale de France, image animée.

dehors de la cité. Il incarne la figure de l'exclu, dans sa solitude et il est au-delà de l'humain ; sa souillure n'est que l'envers de la puissance surnaturelle qui s'est concentrée sur lui pour le perdre.

Pour Foucault il s'agit des procédures de vérité et de justice : il met en avant la dimension du *symbolon* (un signe de reconnaissance en Grèce, d'identification, un morceau de pot cassé).

Foucault dit qu'Œdipe met en scène les trois grandes procédures ou processus de recherche de la *veritas rei*, utilisées par les pré-droits et le droit grec pour l'effacement de la souillure et la recherche du criminel.

- Consultation oraculaire
- Serment purgatoire<sup>308</sup>
- Enquête du pays (expression anachronique qui vient du Moyen Âge) : les gens du pays doivent dire ce qu'ils savent d'un litige.<sup>309</sup>

Chez Gombrowicz, la *fama* ou le soupçon viennent de l'Ivrogne et des parents, co-jureurs. La blessure qu'ils provoquent chez Henri ne pourra être guérie que à travers la mort du soupçonné.

Tout comme Œdipe, Henri est lui-même le *symbolon* : morceau du pot cassé manquant. Un double monstrueux. Il y a deux manières de voir et d'entendre qui sont socialement, religieusement et politiquement différentes. Aussi, Œdipe représente non pas le blason de l'inconscient mais la figure du souverain, porteur d'un savoir excessif. « Ce qui se joue dans Œdipe c'est une lutte entre le savoir et le pouvoir. »<sup>310</sup>

Lacan, quant à lui, va parler de la distanciation dans la tragédie grecque (Sophocle) : le spectateur voit l'horrible drame qui se déroule devant ses yeux, mais il y a des commentaires du chœur et toute une série de médiations entre nous et ce qui se passe sur scène : il y a la musique, les chants, les danses. C'est la fonction de l'art : un baume sur une plaie vive, à la fois révélation de l'inconscient et l'apaisement de cette plaie. La tragédie est un rituel actif, et

---

<sup>308</sup> « Le serment purgatoire par lequel l'accusé se justifie n'a d'ailleurs pas de valeur probatoire et se contente de montrer et de manifester plus qu'il ne démontre. À la différence en effet du droit germanique où ce serment peut être une preuve, il n'est requis, dans le droit canonique, que pour libérer l'accusé d'une rumeur, ce qui n'est tout de même pas rien dans une société fondée sur la *fama*, où le soupçon est assimilé à une blessure qu'il convient de guérir. Le refus de jurer étant considéré comme un aveu, l'objectif de ce serment est bien de se purger de toute infamie mais il n'a jamais qu'une fonction supplétive. D'ailleurs, la participation de co-jureurs renforçant la crédibilité de l'accusé manifeste plus une solidarité entre voisins que la réalité d'un fait et cette procédure souffre, aux yeux des réformateurs grégoriens, de ne pas être issue du droit romain et d'entraîner un parjure toujours possible, ce qui explique son déclin et son abandon. » in Vincent Challet, « L'enquête au Moyen Âge, C. Gauvard (dir.) », Cahiers de recherches médiévales et humanistes [En ligne], 2008, mis en ligne le 17 septembre 2009, URL : <http://crm.revues.org/11637>

<sup>309</sup> Le procédé de l'enquête est largement étudié par Claude Gouvard. Il dit, à propos de ses origines : « À l'origine même de la grande faveur dont jouit l'enquête pendant l'époque médiévale, figure en effet le précédent vétéro-testamentaire commenté par Grégoire le Grand dans ses *Moralia in Job* et rappelé ici par plusieurs auteurs. Dieu, pourtant omniscient, n'hésite pas, suite à la *clamor* parvenue jusqu'à lui contre Sodome et Gomorrhe, à descendre sur terre pour s'enquérir de la vérité et acquérir, par le biais de l'enquête, un véritable savoir (Genèse, 18, 20-21). C'est poser d'entrée l'une des questions fondamentales, celle du rapport de l'enquête à la vérité. » in Vincent Challet, « L'enquête au Moyen Âge, C. Gauvard (dir.) », Cahiers de recherches médiévales et humanistes [En ligne], 2008, mis en ligne le 17 septembre 2009, URL : <http://crm.revues.org/11637>

<sup>310</sup> Bernard Sichère in *Œdipe sans complexe* : conférence du mercredi 11 avril 2012, Bibliothèque Nationale de France, image animée.



aussi une sorte d'apaisement, « à la fin il reste la beauté du texte, des vers. »<sup>311</sup> Cette distanciation utilisée dans les tragédies grecques est valable pour les textes de Gombrowicz, grâce à la présence des médiations telles que le grotesque, l'humour, la langue (interjections, injures, patois), et enfin la musicalité du texte (présence du chœur, des chansons), le rythme. Son théâtre est donc fortement enraciné dans la tradition romantique, shakespearienne et aussi grecque. Mais ce qui constitue la charpente de la pièce c'est le thème de l'individu et de l'identité à soi-même, ce qui nous renvoie également au théâtre, au jeu, à l'acteur qui n'est ni lui-même, ni le personnage qu'il interprète. L'acteur est totalement double, il n'est jamais vraiment lui-même et en certaine mesure il est ce que nous sommes tous : inauthentique. A ce sujet Artaud s'est exprimé dans son premier manifeste sur le théâtre de la cruauté :

L'ACTEUR : L'acteur est à la fois l'élément de première importance, puisque c'est de l'efficacité de son jeu que dépend la réussite du spectacle, et une sorte d'élément passif et neutre, puisque toute initiative personnelle lui est rigoureusement refusée. C'est d'ailleurs un domaine où il n'est pas de règle précise ; et entre l'acteur à qui on demande une simple qualité de sanglots, et celui qui doit prononcer un discours avec ses qualités de persuasion personnelle, il y a toute la marge qui sépare un homme d'un instrument.

L'INTERPRETATION : Le spectacle sera chiffré d'un bout à l'autre, comme un langage. C'est ainsi qu'il n'aura pas de mouvement perdu, que tous les mouvements obéiront à un rythme ; et que chaque personnage étant typé à l'extrême, sa gesticulation, sa physionomie, son costume apparaîtront comme autant de traits de lumière.<sup>312</sup>

Aussi, Henri est à la fois acteur et metteur en scène. Il entretient des rapports doubles avec les personnages de son rêve, il les met en scène et à son tour est mis en scène par eux.

Gombrowicz	Na co Ci Bóg, jeżeli masz mnie tutaj ? Przecież widzisz, że jestem taki jak ty ! Po diabła przejmować się majakami Jeżeli ty i ja jesteśmy z krwi i kości I jeśli ty jesteś taki jak ja, a ja taki jak ty !
Koukou/Sédir	Et que t'importe Dieu, puisque je suis ici ? <u>Ami</u> , ne vois-tu pas que je suis tel que toi ? A quoi bon te tourmenter de chimères Si toi et moi sommes en chair et en os, Si je suis tel que toi, si tu es tel que moi ?

<sup>311</sup> Bernard Sichère in *Œdipe sans complexe* : conférence du mercredi 11 avril 2012, Bibliothèque Nationale de France, image animée.

<sup>312</sup> *Le théâtre et son double*, ibidem, p.95

Schubert/Martin           A quoi bon Dieu, puisque je suis là ?  
Pourtant tu vois que je suis tel que toi !  
Pourquoi diable se soucier de cauchemars  
Si toi et moi sommes en chair et en os  
Et si tu es tel que moi, et moi tel que toi !

Koukou et Sédir ont rajouté « ami ». Etoffement pour doubler ce que le texte dit déjà. Henri et Jeannot sont amis, ils sont mêmes. Pythagore a dit en premier « Mon ami est un autre moi-même ».<sup>313</sup>

Pour compléter le portrait du protagoniste principal du *Mariage*, je propose également d'entrevoir sa personnalité à travers les recherches d'Erik Erikson que j'ai mentionné précédemment.

Henri se trouve alors dans ce moment très délicat de la vie appelée « moratoire », une période de délai accordé à quelqu'un qui n'est pas encore prêt à faire face à une obligation ou imposé à celui qui aurait besoin de prendre son temps. C'est le moment où tout est possible et tout peut basculer. Un no mans land. Son statut de novice à l'armée et de fiancé dans la vie, fragilisent la situation. On peut dire que le jeune Henri se trouve au tournant de sa vie, une période cruciale de vulnérabilité accrue et de potentialité accentuée de force créatrice, mais aussi de déséquilibre. En parlant d'Henri dans « O szekspiryzmie, historii i tradycji » (de Shakespeare, de l'histoire et de la tradition), Głowiński a, à juste titre, évoqué le dédoublement de personnalité<sup>314</sup>. Or, comme nous le montre Erikson :

voilà donc Hamlet à l'intérieur d'Hamlet [...] alors que d'autres conduisent les hommes et changent le cours de l'histoire, il déplace avec beaucoup de réflexion des acteurs sur l'estrade (jeu à l'intérieur du jeu) ; en bref là où les autres agissent, il joue l'action<sup>315</sup>.

Henri, en apparence, ressemble beaucoup à Hamlet, accompagné d'un ami comme le héros

---

<sup>313</sup>In *Les vers dorés de Pythagore, expliqués et traduits pour la première fois en vers eumolpiques français par Fabre-d'Olivet*, Treuttel et Würtz, Paris, 1813.

<sup>314</sup> „Główny bohater jest także bohaterem szekspirowskim, jest Hamletem, rzuconym w świat nieszekspirowski, ale przecież jakoś do szekspirowskiego podobny. Henryk nie tylko uczestniczy w pewnej serii wydarzeń, nie tylko jest ich — w takiej czy w innej formie — sprawcą, przede wszystkim problematyzuje swoją sytuację, jest ona przedmiotem nieustannych jego pytań (bardzo zasadniczych). I czyni to niezależnie, na jakim etapie swej metamorfozy się znajduje; zarówno jako żołnierz we Francji, jak i następca tronu, aż wreszcie — jako tyrański król. Mamy tu do czynienia ze swoistym rozdzieleniem osobowości: problematyzacja swej sytuacji i działanie na scenie wypadków przestało być u Gombrowicza jednością (u Szekspira była to jedność niewątpliwa), refleksyjny komentarz może nie przylegać do czynu” (« Le héros est aussi un héros shakespearien, il est Hamlet, jeté dans un monde non shakespearien, mais pourtant d'une certaine manière ressemblant au shakespearien. Henri non seulement prend part à une certaine série d'événements, il n'est pas seulement leur auteur — dans une telle ou une autre forme — il problématise avant tout sa situation qui constitue l'objet de ses questionnements incessants (tout à fait fondamentaux). Et il le fait indépendamment à l'étape de métamorphose dans laquelle il se trouve : aussi bien en tant que soldat en France, que l'héritier du trône et enfin en tant que roi tyrannique. Nous avons affaire à un réel dédoublement de personnalité: la problématization de sa situation et l'action sur scène des événements ont cessé de constituer chez Gombrowicz une uniformité (chez Shakespeare ce fut sans aucun doute l'uniformité), le commentaire réflexif ne peut adhérer à l'action »), Michał Głowiński: *Komentarze do „Ślubu”*, in *Gombrowicz i krytycy*, red. Zdzisław Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Warszawa, 1984.

<sup>315</sup> Erik Erikson « Adolescence et crise », Flammarion, 1972, p.253

shakespearien, au lieu d'agir réfléchit sans cesse sur son destin, ce qui retarde le but soit le mariage. On peut supposer qu'Henri est au meilleur de sa troisième décennie, il n'est plus tout jeune et se trouve sur le point de perdre son droit au moratoire. Il se trouve dans un conflit intérieur tragique. Tout comme Hamlet il doit accomplir un acte ; chez Gombrowicz il s'agit des noces à travers le couronnement et la sanctification de sa fiancée/trainée et de la protection de son père (ses parents) contre l'Ivrogne. Pourtant ce qu'il accomplit à la fin est exactement ce qu'il voulait éviter au début. Il réussit seulement à actualiser ce qu'Erikson appelle « identité négative », en devenant exactement ce que son sens éthique ne pouvait supporter : un meurtrier « innocent ». Ainsi la réalité intérieure et l'actualité historique conspirent pour refuser à l'homme tragique son identité positive pour laquelle il semble parfaitement choisi.

Les horreurs d'un conflit militaire qui s'ajoutent à son statut plus que friable s'avèrent être une réalité atteignant les limites de la tolérance pour le jeune soldat. Cette réalité a donc été suspendue. Le refus du réel a revêtu chez Henri une forme radicale. La suppression du réel abusif et trop déplaisant s'est effectuée sous forme de l'illusion : Henri ne refuse pas de voir et ne nie en rien le réel qui lui apparaît (la maison transformée en auberge, les parents en aubergistes et sa fiancée en trainée) ; sa complaisance s'arrête là et il persiste dans son comportement comme s'il n'avait rien vu. C'est une perception inutile, elle constitue un des caractères les plus remarquables de l'illusion.

A la mise à l'épreuve des rites de passage et du réel trop insupportable, s'entremêlent les images du passé et une désespérante quête du futur au détriment du réel. Il semblerait que ce réel soit radicalement refusé par Henri et considéré comme non-être. L'illusionné (Henri) ne voit pas. Il est aveuglé et attentif aux seuls fantasmes de son imagination et de son désir :

Gombrowicz	Gdy stanę się panem, sam dam sobie ślub i najczystszy i najprzypoitszy. Ja wtedy będę ustanawiał prawo. I ustanowię sobie świętość i czystość, i sakrament jak będę chciał ! Boże ! Gdybym mógł zapanować ! (p.165)
Koukou/Sédir	Quand je deviendrai le maitre, je pourrai me donner tout seul le sacrement de mariage. C'est moi qui ferai la loi. <u>C'est moi qui serai la loi</u> . Et c'est de moi seul dépendra ce qui est sacré, ce qui est vertu et sacrement, moi seul déciderai de tout. Dieu ! Si je pouvais dominer ! (p.206).
Schubert/Martin	Quand je deviendrai le maître, moi-même je me donnerai le mariage, et le plus pur, le plus décent. <u>Alors ce serait moi qui établirais la loi</u> . Et je me ferais la sainteté et la pureté et le sacrement – comme je voudrais ! Dieu ! Si je pouvais régner ! (p.35)

La différence des deux versions est très significative. Pourquoi dans sa version le tandem des traducteurs K/S supprime « i najczystszy, i najprzyzwoitszy. » et étoffe le texte en rajoutant « C'est moi qui serai la loi » et « moi seul je déciderai de tout » ? Ils introduisent également une supposition (je pourrais) absente du texte source.

Gombrowicz	<u>I jeśli ty jesteś taki jak ja, a ja taki jak ty !</u> Ha ! Wszystko jedno ! Niech tam ! Jak to dobrze, żeś tu się urodził, Władzio ! Z tobą to zupełnie co innego.
Koukou/Sédir	<u>Si je suis tel que moi, si tu es tel que moi !</u> Ah mais oui ! Comme c'est bien que tu sois apparu ici, Jeannot ! Avec toi tout change...(p.137).
Schubert/Martin	<u>Et si tu es tel que moi, et moi tel que toi !</u> Ha ! Peu importe ! Soit ! Comme c'est bien que tu surgisses ici Fanfan ! Avec toi c'est tellement autre chose. p.16

La performativité de la scène ressort dans la version de S/M. La version de KC/S contient une erreur de traduction « si je suis tel que moi », et elle continue dans le registre du langage soutenu. Là où la langue de Gombrowicz est cinglante et théâtrale, la langue de KC/S est simplifiée et en quelque sorte appauvrie : « Ha ! Wszystko jedno ! Niech tam ! » est traduit par un simple « Ah mais oui ! », alors que le rythme est là : « Ha ! Peu importe ! Soit ! » puis dans le texte de S/M Fanfan « surgit », même registre que Gombrowicz « urodził » (CNRTL : Surgir II. – Naître, apparaît brusquement à la vue en s'élançant, en s'élevant.), tandis que la première version le fait tout simplement « apparaît ».

## 2.6. L'intersubjectivité ou église terrestre

« Dans cette église terrestre l'esprit humain adore l'esprit inter-humain ». En invoquant cette adoration de l'humain, l'œuvre se positionne dans une continuité philosophique que Gombrowicz revendique à plusieurs reprises. Sans la nommer, l'intersubjectivité constitue une des préoccupations majeures de l'écrivain et s'inscrit dans les courants de pensée développés par les philosophes juifs : Buber, Husserl, Levinas et plus tard Finkelkraut.

Gombrowicz	Bo wszystko rozstrzyga się między ludźmi ! Wszystko z ludzi ! (p.198)
Koukou/Sédir	Car tout se décide entre hommes. Tout (p.243)
Martin/Schubert	Car tout se décide entre les gens ! Tout vient des gens ! (p.45).

Là encore, le tandem Jeleński/Serrau ne traduit pas « Wszystko z ludzi », pourtant c'est là, la question de transcendance qui émane « des gens ». Ce concept husserlien d'intersubjectivité

retrouve son écho dans ce que Gombrowicz appelle « l'église interhumaine ». Il s'agit là de ce sentiment originaire de coexistence qui fonde toute expérience possible, c'est-à-dire que le sujet n'apparaît pas tout seul et reconnaît toujours immédiatement l'existence d'autres consciences ; on parle alors de communication des consciences. Selon Ricœur qui reprend le terme husserlien, il existe un principe transcendantal selon lequel l'autre est un autre moi, un moi comme moi, semblable à moi. Comme moi mes contemporains, mes prédécesseurs et mes successeurs peuvent dire « je » et c'est de cette manière que je suis historiquement relié à tous les autres. Levinas appelle cette communication de consciences la transcendance.<sup>316</sup> Elle est vivante dans le rapport à l'autre homme. Henri s'exclame: « Donnez-moi l'homme ! » (; 223) dans la situation où il est entouré des hommes. C'est une des plus grandes apories mise en avant par Gombrowicz dans ses pièces. Il touche ici à la notion de la rencontre au sens de l'acte total, vu par Buber. Selon Buber, précurseur de la philosophie de dialogue, dans l'attitude je et tu que nous appelons l'attitude relationnelle, la conscience se tourne effectivement et activement vers autrui ; et ce mouvement actif fait surgir à la fois la présence forte de l'autre et la conscience de soi comme sujet ; on entre ainsi dans le monde vivant de la relation. C'est à ce moment et en ce lieu que surgit la réciprocité. L'acte total chez Buber est cet acte de la rencontre par lequel l'autre est affirmé et connu dans l'unité et la totalité de son être. « Au commencement est la relation.<sup>317</sup> » s'inscrit dans la philosophie de l'intersubjectivité telle que vue par Levinas. Mais l'acte total ne peut être réel que dans la présence. La rencontre est l'acte immédiat par lequel surgit la présence. La réalité de l'autre surgit avec éclat parce qu'il entre dans la présence. Etre là c'est être présent, actuel et réel. Pourtant la dichotomie entre rêve et réalité, l'illusion et le réel ne permet pas à Henri de nouer cette relation avec l'autre :

Non. Personne ne peut parler normalement avec personne. C'est en vain que tu vas essayer de sortir de toi pour me rejoindre, et moi, de même, en vain j'essaie de sortir de moi pour te rejoindre<sup>318</sup>

Nous retrouverons donc l'éclat de la philosophie du dialogue à la manière habituelle de Gombrowicz en passant par le grotesque, les répétitions et ce dédoublement du réel aussi bien à l'intérieur du héros qu'à travers les événements. Cette utilisation du grotesque n'a pas toujours été comprise par ses contemporains comme le témoignent les échanges épistolaires

---

<sup>316</sup> La première partie d'*Altérité et transcendance, L'autre transcendance*, contient trois textes qui ont pour fonction de définir la notion de la transcendance, en la rattachant à son lieu originel : l'altérité de l'autre qui se donne à voir dans l'exposition du visage, c'est-à-dire l'exposition de l'autre à la mort : sa fragilité.

<sup>317</sup> Martin Buber, *Je et Tu*, Abier Philosophie, Paris, 1969, p.51

<sup>318</sup> *Le Mariage*, op.cit., p.272

entre Gombrowicz et Buber même. Ce dernier, constate après la lecture de la pièce qui lui a été adressée par Gombrowicz : « Il n'y a pas de drame où la résistance de l'Autre n'est pas réelle ; le « psychodrame » n'est pas un drame parce que l'Autre qui se trouve au fond de l'âme, comme mirage ou comme image, n'est pas et ne peut pas être une personne. » Dans sa réponse, Gombrowicz écrit « [...] *Mariage* est certes un rêve... mais un rêve à propos de la réalité. On pourrait dire en quelque sorte que les inquiétudes et les angoisses véritables du héros confronté à son époque trouvent leur expression dans ce rêve, si bien que rien ici n'est au fond arbitraire, tout découle du contact réel avec la vie. »<sup>319</sup>

comme Dostoïevski, Gombrowicz souffre face à ce sujet de relation

Je n'ai jamais pu comprendre comment on peut aimer son prochain. C'est précisément le prochain qu'il est à mon avis impossible d'aimer, peut-être seulement le lointain [...] Pour qu'on puisse aimer un homme, il faut qu'il se cache, mais sitôt qu'il montre son visage, finit l'amour.<sup>320</sup>

Ce concept de l'autre se rapproche de la philosophie du visage de Levinas, bien évidemment traité d'une manière perverse aussi bien par Gombrowicz que par Dostoïevski ; nous sommes à l'inverse du principe de la responsabilité de chacun devant le visage de l'autre homme : l'altérité d'autrui selon Levinas est la pointe extrême du « tu ne commettras pas d'homicide ».

La proximité de l'autre est signifiante du visage. Signifiant d'emblée d'au-delà des formes plastiques qui ne cessent de le recouvrir comme un masque de leur présence dans la perception. Sans cesse il perce ces formes. Avant toute expression particulière – et sous toute expression particulière qui, déjà pose et contenance donnée à soi, la recouvre et protège – nudité et dénuement de l'expression comme telle, c'est-à-dire l'exposition extrême, le sans-défense, la vulnérabilité même. Exposition extrême – avant toute visée humaine – comme à un tire « à bout portant ». Extradition d'investi et de traqué – de traqué avant toute traque et avant toute battue. Visage dans sa droiture du face-face-à..., droiture de l'exposition à la mort invisible, à un mystérieux esseulement. Mortalité – par delà la visibilité du dévoilé – et avant tout savoir sur la mort. Expression qui tente et guide la violence du premier crime : sa rectitude meurtrière est déjà singulièrement ajustée dans sa visée à l'exposition ou à l'expression du visage. Le premier meurtrier ignore peut-être le résultat du coup qu'il va porter, mais sa visée de violence lui fait trouver la ligne selon laquelle la mort affecte de droiture imparable le visage du prochain ; tracée comme trajectoire du coup asséné et de la flèche qui tue.<sup>321</sup>

Chacun peut ressentir une crainte pour tout ce que notre « exister », malgré son innocence intentionnelle, risque de commettre de violence et d'usurpation. La mort d'un autre homme

---

<sup>319</sup> Correspondance entre Gombrowicz et Buber dans *La revue Règle du jeu*, janvier 1995, n°15

<sup>320</sup> Les frères Karamazov, F. Dostoïevski, poche classiques, Paris, 1972 p.271

<sup>321</sup> Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, Fata Morgana, Paris 1995, p.44-45

remet en cause notre je, comme si de cette mort, invisible à l'autre homme qui s'y expose, nous devenons le complice.

Pouvons-nous dire que ces différents aspects du double nous renvoient chez Gombrowicz toujours à une même fonction, à une même structure et à un même échec : protéger du réel (trop insupportable, la tolérance est suspendue), dédoubler le réel et non pas refuser de le percevoir, et enfin reconnaître trop tard dans le double protecteur le réel même dont on croyait s'être gardé...une fois de plus il se peut que le mécanisme d'interactions chez Gombrowicz soit ancré dans la relation première du je et de tu.

## Conclusions

A travers divers exemples se font jour des similitudes entre deux traductions plus anciennes et deux autres épreuves effectuées plus tardivement par les metteurs en scène. Au début de cette partie nous nous questionnions sur l'audibilité des éléments musicaux dans les textes. Ce que je préfère nommer le rythme. Dans *Le Rideau*, Kundera parlait de l'atelier de l'écrivain que constituent tous les éléments qui rentrent en jeu lors de l'écriture d'un texte. Pouvons-nous considérer que les traducteurs à leur tour disposent eux aussi, d'un atelier de traduction ? L'enjeu de ce chapitre était de dire oui. Autant que l'écrivain, les équipes disposent d'un vaste atelier composé de leur propre culture, de leur horizon, du filtre et des moyens dont ils disposent pour traduire.

Il me semble que comme pour la première version d'*Yvonne princesse de Bourgogne*, et du *Mariage* nous sommes confrontés à la même problématique. A l'analyse des textes, il s'y note un fait révélateur : le souci primordial des traducteurs de rendre ces pièces compréhensibles en France. D'où le phénomène de **surtraduction**<sup>322</sup>. Pouvons-nous affirmer que l'œuvre théâtrale la plus difficile à traduire était *Le Mariage* ? La structure du mythe a bien été conservée dans les deux versions. Les différences viennent plutôt de la langue de Gombrowicz. La présence du patois utilisé par les parents d'Henri et de la langue d'Ivrogne constituait sans doute un défi de taille pour les équipes de traducteurs. La difficulté est plus palpable pour la traduction de Koukou Chanska et Sédir qui ont essayé de contourner ce problème en employant des rimes et des répétitions. La langue de Martin et de Schubert était plus vive et flexible. La deuxième version du *Mariage* a su rendre le rythme et la spécificité de la langue de Gombrowicz, mais pas tout à fait. « Palic » reste intraduisible, sur l'imprimé

---

<sup>322</sup> Selon Mounin la surtraduction vient de « la peur de ne pas traduire assez poussant à traduire trop » (op.cit.p.,191). De nombreux exemples de surtraduction sont donnés par Vinay et Darbelnet dans *Stylistique comparée*.

on aurait peut-être pu procéder à une transcription du langage grossier en utilisant le procédé d'écriture avec des fautes d'orthographe ; cependant à l'oral, cela resterait probablement inaudible. La question se pose : la perspective adoptée par les premiers traducteurs change-t-elle la lecture du métatexte ? En composant ces analyses avec la présentation de la réception immédiate dans le chapitre suivant, nous espérons obtenir quelques éléments de réponse.

### 3. Extraits de correspondance (traduits par nos soins) à propos des traductions des autres œuvres.

L'éditeur de Gombrowicz, Christian Bourgois parle de « plus qu'un investissement dans les travaux de traduction » de l'écrivain. Comme nous l'avons vu pour *Yvonne* et pour *Le Mariage*. Je propose de passer en revue les extraits de correspondance entre Gombrowicz et Jeleński relatifs aux traductions des autres œuvres. Les échanges ayant lieu en polonais, je propose ma traduction de ces textes.

Wiadomość, że Kosko będzie tłumaczył *Banbury* i *Dziwictwo*, raczej mnie zaniepokoiła, niż ucieszyła – bo on, mam wrażenie, z tym tłumaczeniem *Dziennika* nie wydoła i za 5 lat. Trzeba by KONIECZNIE podsunąć Nadeau (który sam nigdy tego nie zrobi) innych tłumaczy, przecież, do licha, poza Koską i Lisowskim jeszcze muszą być inni. W przeciwnym razie trzeba będzie znów cztery lata albo dłużej czekać na ukazanie się następnej mojej książki. Trzeba by tłumaczyć *Bakakaj*, *Ślub*, wkrótce *Kosmos* oraz drugi tom *Dziennika*...jak w tym tempie pójdzie, to i za 15 lat nie będą gotowe. To jest bodaj NAJWAŻNIEJSZA SPRAWA. Czy masz adres do Koski ? Proszę, prześlij. Ja do niego już ze cztery razy pisałem, ale nie raczył odpowiedzieć, zupełnie jak Lisowski. Może adres zły, a może to są takie maniery tych bęcwałów...Bóg raczy wiedzieć. Przyznam, że wybrałbym inną nowelkę, nie *Dziwictwo*, na pierwszy ogień. *Banbury* tak, ale zamiast *Dziwictwa* wolałbym *Bankiet*, *Szczura*, *Kotlubaj* i kilka innych.<sup>323</sup>**L'information que Kosko va traduire *Banbury* et *Virginité*, m'a rendu plus inquiet que joyeux ; j'ai l'impression qu'il n'y arrivera pas avec la traduction du *Journal*, même dans 5 ans. Il faut ABSOLUMENT proposer à Nadeau (qui ne pourra pas le faire lui-même) d'autres traducteurs, mis à part Kosko et Lisowski il doit y en avoir d'autres, que diable ! Sinon il faudra encore attendre quatre ans ou plus pour la parution de mon prochain livre. Il faudrait traduire *Bakakaï*, *Le Mariage*, bientôt *Cosmos* et le deuxième volume du *Journal*...Si ça avance à ce rythme, ce ne sera pas fait même dans quinze ans. C'est une affaire de PLUS HAUTE IMPORTANCE. As-tu l'adresse de Kosko ? Envoie-la-moi, s'il te plaît. Je lui ai déjà écrit à quatre reprises, mais il n'a pas daigné de répondre, tout comme Lisowski. L'adresse n'est peut-être pas la bonne, ou alors ce sont les manières de ces crétins...Dieu sait. J'avoue que j'aurais choisi une autre nouvelle que *Virginité* pour le début. *Banbury* oui, mais je préférerais *Le Banquet*, *Le Rat*, *Fritouille* ou quelques autres à la *Virginité*.**

---

<sup>323</sup> Walka o sławę, op.cit., p.93



Proszę przepatrz tłumaczenie Arlety pod kątem, czy da sobie radę z całością<sup>324</sup>.

Cieszę się, że tłumaczenie Arlety Cię zadowala<sup>325</sup>.

Drogi Witoldzie,

[...] Kwestina następna : jak wiesz, Suzanne Arlet, która jest sukkubem Aragona, wskutek przesądów politycznych nie chciała przetłumaczyć paru urywków Twego tekstu. W tym kretynizmie posunęła się tak daleko, że żąda ode mnie, bym je przełożył sam i włączył do tekstu, pod warunkiem, że będzie on podpisany « częściowy przekład S.Arlet ». Wydaje mi się, że po prostu niedorzeczne ! co to znaczy « częściowy » ? Proponuję więc (jeśli się zgadzasz), żebyśmy podpisali : « przekład S.Arlet i autora », albo « przekład S.Arlet i K.A. Jeleńskiego ». Decyzja należy do Ciebie./[...]<sup>326</sup> **Question suivante : comme tu le sais, Suzanne Arlet, qui est la succube d'Aragon, ne voulait pas traduire certains passages de ton texte à cause de ses convictions politiques. Elle est allée tellement loin dans son crétinisme, qu'elle exige que ce soit moi qui les traduise et qui les intègre dans le texte, à condition qu'il soit mentionné « traduction partielle de S.Arlet ». Cela me semble tout simplement absurde ! Que veut dire « partielle » ? Je propose alors (si tu es d'accord), de noter : « traduction de S.Arlet et de l'auteur », ou « traduction de S.Arlet et de K.A. Jeleński ». La décision t'appartient.**

Co do Arletki : przecież tylko dla niej proponowałem to rozwiązanie. « Traduction partielle » jest niemożliwe, to nic nie znaczy, żadna redakcja tego nie przyjmie ! Oczywiście, najlepiej by było, gdyby Suzanka przestała się tak bać Aragona i podpisała sama.<sup>327</sup>

Teraz co do *Preuves* - zmieniły się wiatry (tymczasowo). Członkom komitetu redakcyjnego (kretynom) tak się nie podobał *Dziennik*, że nie mogliśmy go z Bondym przeforsować. Bondy chce go dać do « Expressu » - co byłoby znacznie lepiej.<sup>328</sup> **Pour Arlette : ce n'est que pour elle que j'ai proposé cette solution. « Traduction partielle » est impossible, cela ne veut rien dire, aucune maison d'édition ne l'acceptera ! L'idéal serait bien évidemment que Suzanka cesse d'avoir peur d'Aragon et qu'elle signe elle-même.**

**Bien, quant à *Preuves* - le vent a changé de direction (temporairement). Les membres du comité de rédaction (crétins) n'ont pas aimé *Le Journal* à tel point que nous n'avions rien pu faire avec Bondy. Bondy veut le donner à « l'Express » – ce qui serait nettement mieux.**

Drogi Witoldzie,

Strasznie mi przykro, że przekład swojego *Dziennika* uznałeś za tak niedobry. Ja nie odniosłem takiego wrażenia po przeczytaniu kilku stron, jakie Suzanne Arlet przetłumaczyła dla « Preuves ». Właściwie nie potrafię Ci zasugerować nikogo, kto by mógł doprowadzić ten przekład do porządku. Sądzę, że koniec końców powinien

---

<sup>324</sup> Op.cit. p.12

<sup>325</sup> Op.cit.p.16

<sup>326</sup> Op.cit.p.15

<sup>327</sup> Op.cit.p.20

<sup>328</sup> Op.cit.p.28

się tym zając Julliard.<sup>329</sup>/Cher Witold, je suis sincèrement désolé d'apprendre que tu trouves la traduction de ton *Journal* si mauvaise. Je n'en ai pas l'impression après avoir lu quelques pages que Suzanne Arlet a traduites pour *Preuves*. Je ne suis pas en mesure de te proposer quelqu'un d'autre qui puisse mettre de l'ordre dans cette traduction. Je considère, au demeurant, que c'est le travail de Julliard.

Drogi Kocie

[to by oznaczało, że praca biednej Arletki zostanie odwołana bez odszkodowania, nad czym mocno boleję, bo ją bardzo polubiłem, ale co innego można zrobić? Dłubać w tym nieudolnym tekście, poprawiając każde zdanie-to nad moje siły i zreszta nie da dobrego wyniku. Sama sobie winna, że taką pracę rozpoczęła nie sprawdzwszy, o ile sił jej starczy, to jest brak autokrytycyzmu już gorszący. Finansowych zobowiązań nie mam wobec niej żadnych, bo z góry uprzedziłem, że jej zapłaci Julliard po przyjęciu tekstu./ **Cher Kot, cela voudrait dire que le travail de pauvre Arlette sera abandonné sans dédommagement, ce qui m'attriste énormément car je l'aime bien, mais que peut-on faire d'autre? Creuser dans ce texte maladroit et corriger chaque phrase, c'est au dessus de mes forces et cela ne donnera pas de bon résultat. Elle ne peut s'en prendre qu'à elle-même d'avoir commencé ce travail sans vérifier si elle sera en mesure d'y faire face. C'est un manque irrévérencieux d'autocritique. Je n'ai aucun engagement financier envers elle, car d'emblée je l'avais avertie que ce serait Julliard qui paierait après avoir accepté le texte.**

Zauważ, co mnie Nadeau pisze (który właśnie zapoznał się z *Dziennikiem* 1953-56, bo Kosko skończył tłumaczenie)/ **Regarde ce que Nadeau (qui vient de prendre connaissance de mon *Journal* 1953-56, car Kosko a terminé la traduction) m'écrit: « Ravi, Stupéfié. C'est mieux que d'un grand écrivain...on vous découvre mieux encore que dans vos romans... Je retiens le Journal Trans-Atl. Pour les Lettres Nouv. Je retiens tout ce qu'a écrit et écrira Witold G. : pour que les lettres Nouv. Soient accrochées à votre nom.**<sup>330</sup>

Kochany Witold, 3.IV.[1965]

Cieszę się, że, Cię zabawiła ta nasza dyskusja. Posyłam Ci ostatni akt *Operetki*. Jutro pierwsze posiedzenie z Geneviève Serreau. Jasne, że mam przygotowane wszystkie Twoje uwagi./**Cher Witold, Je suis heureux d'apprendre que notre discussion puisse te divertir. Je t'envoie le dernier acte de l'Opérette. Demain première réunion avec Geneviève Serreau. Bien sur que j'ai préparé toutes tes remarques.**

Drogi Kocie,

Akurat na wyjeździe nadszedł *Théâtre* i zapomniałem wziąć go ze sobą, tak iż nie rzuciłem dotąd okiem na ostateczną wersję *Iwony*. Stwierdziłem tylko, że i ta książka ukazała się bez notki informacyjnej, pomimo iż ze 3 listy napisałem naciskając Nadeau. Ten facet mnie zarzytna tym niechlujnym wydawaniem moich rzeczy. Serreau rozwiecyżyła mnie do białości nie odpowiadając systematycznie na moje listy i zerwałem z nią stosunki

---

<sup>329</sup> Op.cit. p.57

<sup>330</sup> Op.cit., p.100

osobiste. *Kosmos* się już ukazał. Czy Giedroyć przesłał Ci egzemplarz ?<sup>331</sup> / **Cher Kot, je m'apprêtais à partir quand Théâtre est arrivé, j'ai donc oublié de le prendre avec moi, et n'ai pas jeté un dernier coup d'œil à la dernière version d'Yvonne. J'ai juste constaté que ce livre-là a aussi paru sans note d'information en dépit de mon insistance auprès de Nadeau à trois reprises. Ce mec me tue avec sa manière si négligée d'éditer mes livres. Serreau m'a rendu furieux en laissant systématiquement mes lettres sans réponse et j'ai rompu mes relations personnelles avec elle. Cosmos est déjà édité. Giedroyc t'en a-t-il adressé un exemplaire ?**

Kochany Witold, 19.VI.1965

[...] Nie zgadzam się z Twoją pretensją do Nadeau, że Cię raz jeszcze nie « wprowadził » : jesteś już teraz tak znany (jeśli chodzi o publiczność « literacką »), że śmiesznie byłoby Cię « przedstawiać ». A popularności Sagan i tak nigdy nie osiągniesz.<sup>332</sup> / **Cher Witold, [...] Je ne suis pas d'accord avec ton ressentiment envers Nadeau parce qu'il ne t'a pas « introduit » une fois de plus : tu es maintenant si connu (parmi le public littéraire), qu'il serait ridicule de te « présenter ». Tu n'auras jamais la notoriété de Sagan.**

Kochany Witold, 30.X.66

Już dawno ani słowa od Ciebie. Czekam wciąż na maszynopis *Operetki*, który mi obiecałeś. Przyszło mi do głowy, że może nie masz ochoty, żebym to tłumaczył, może wolisz to powierzyć Kosce (Kosku ? Koskowi ?). Jeśli tak, to powiedz mi to-byłoby mi oczywiście dość przykro, ale moje stosunki osobiste z Tobą są dla mnie o wiele cenniejsze od wszelkich ambicji tłumacza (a nawet przyjemności, którą sobie po tym tłumaczeniu obiecywałem). W każdym razie-czy mi chcesz to tłumaczenie powierzyć czy nie-proszę Cię, przyślij mi rękopis-jestem szalenie ciekaw *Operetki* ! Tym bardziej, że byłem zachwycony tym, co mi dałeś do tłumaczenia w Vence.<sup>333</sup> / **Cela fait longtemps que tu ne dis mot. J'attends le texte d'*Opérette* dactylographié que tu m'as promis. Je me suis demandé si tu n'avais peut-être pas envie que je le traduise et que tu préférerais le confier à Kosko. Si oui, dis-le moi, j'en aurais été attristé mais nos relations personnelles sont pour moi plus précieuses que toute ambition de traducteur (et même que tout le plaisir que je me suis déjà promis après cette traduction). Dans tous les cas, que tu veuilles me confier cette traduction ou non, s'il te plait, fais-moi parvenir le texte de l'*Opérette* dont je suis extrêmement curieux ! D'autant plus que j'ai déjà été ravi avec ce que tu m'as donné à traduire à Vence.**

Kochany Witold, Paryż, 29 novembre 1966

Dzięki za Twoje słówko. Zacząłem już tłumaczyć *Operetkę* i robię to z wielkim rozbawieniem oraz przyjemnością.[...] Nie podzielam Twoich obaw co do postaci przedstawiającej Sartre'a. Może istonie należałoby zmienić nazwisko krawca, gdyż Dior publiczności francuskiej zbyttnio kojarzy się z okresem

---

<sup>331</sup> Op.cit., p.107

<sup>332</sup> Op.cit., p.109

<sup>333</sup> Op.cit.p.129

powojennym.<sup>334</sup>/Cher Witold, merci pour ton petit mot. J'ai commencé la traduction de l'Opérette et je le fais dans le plus grand amusement et plaisir.[...] Je ne partage pas tes doutes par rapport au personnage de Sartre. En effet, il faudrait peut-être songer au changement du nom du couturier, car Dior évoque irrémédiablement au public français la période d'après guerre.

Drogi Kocie,

Leżę w łóżku (rozpacz !) i przeglądam *Operetkę*. Sporo błędzików. Proszę popraw na swoim egzemplarzu./**Je suis alité (désespoir !) et je lis l'Opérette. Pas mal de petites fautes. Je te remercie de les corriger sur ton exemplaire.**

Str./p. 199, w 2 zamiast « Bankier » ma być « Prezes »/ à la place du « Banquier » il faut mettre « le Président »

214, w.12 " « poznała » " " « poczuła » « conn

225, w.22 " FIRULET " " SZARM

227, w.9 od dołu : wstawić V KSIĘŻNA A gdy się nie wie, że to diuk de Concombhe de la Cuille de Gondalaise, to jego d lubanie staje się zwykłym ohdynahnym dłubaniem...

204, w. 9 od dołu : zam. « dlaczego » « dlatego » /**204, v.9 d'en bas changer « pourquoi » « parce que »**

Przychodzi mi do głowy trudność, o której nie pomyślałem : że w tłumaczeniu trzeba zachować muzykę partii śpiewanych. Co nie będzie łatwe. Np. Początek/ **Je songe à quelque difficulté : dans la traduction il faudra garder la musique des parties chantées. Cela ne sera pas facile. Par exemple le début :**

Oh, hrabia, hrabia, hrabia Szarm

Oh, hrabia Szarm !

Co z tym zrobić ? Może:/**Que peut-on faire avec ? Peut-être :**

Oh, compte, oh, compte, oh le beau Charme

Oh, notre beau Charme !

Rita mówi, że krzeselka lorda Blotton można by przetłumaczyć « les petits pouffs de lord Blotton ».

Proszę napisz mi kiedy, na kiedy będzie gotowe, bo od tego zależą inne tłumaczenia.<sup>335</sup>/ **Rita suggère qu'au lieu des tabourets de lord Blotton on peut traduire « les petits pouffs de lord Blotton ». Dis-moi, s'il te plaît, pour quand ce sera prêt, car d'autres traductions en dépendent.**

---

<sup>334</sup> Op.cit.p.133

<sup>335</sup> Op.cit.p.135

**Deuxième partie : Gombrowicz et son  
milieu socioculturel. Généalogie  
littéraire de l'écrivain.**

## Introduction

La naissance ne saurait être biologique : on choisit toujours ses parents. Naître, c'est semer ses géniteurs. Ne pas tuer le père, mais tuer en nous le fils. Laisser son sang derrière, s'affranchir de ses gènes. Chercher, trouver d'autres parents : spirituels. Naître biologiquement, naître à soi-même, c'est à la portée du premier chiot venu, des grenouilles, des huitres. Naître spirituellement, naître à soi-même, c'est à la portée de ceux-là seuls qui préfèrent les orphelins aux fils de famille, les adoptés aux programmés, les déviances aux descendances. Toute naissance est devant soi.<sup>336</sup>

Écrire c'est réengendrer son nom, devenir le père de sa généalogie. Avec bien évidemment tout le poids de cette généalogie contre laquelle Gombrowicz s'érigait continuellement dans son œuvre, contre la forme. La recherche du « moi » chez Gombrowicz est, semble-t-il l'élément générateur de son œuvre. Pour poursuivre mon travail de recherche, il me semble important de présenter l'enfance et la jeunesse polonaises de Gombrowicz, puis ses voyages en Europe et en Amérique, pour essayer de comprendre comment son moi a été placé au centre de son œuvre littéraire.

Aussi, nous pouvons constater que Gombrowicz se positionne dans l'intertexte à travers l'élaboration de sa propre généalogie littéraire. Il se place pour ainsi dire dans une filiation déterminée, légitime de cette manière sa propre position dans le champ littéraire et prépare minutieusement une stratégie de lecture pour son œuvre en l'insérant dans un circuit communicationnel existant. Selon Maingeneau « pour se positionner, pour se construire une identité, le créateur doit définir des trajectoires propres dans l'intertexte<sup>337</sup> ». Ce geste est fondateur de l'identité littéraire de tout auteur. Nous verrons qu'à partir de là, Gombrowicz régira sa propre mise en scène. Cette stratégie n'est pas le propre des littératures périphériques mais s'applique à chaque époque et à chaque aire culturelle en ce que les écrivains se mesurent par rapport à l'héritage dont ils disposent. Voici donc l'héritage de Gombrowicz.

### Chapitre I : « je me trouvais toujours « entre », je n'étais inséré à rien »

#### 1. Retour vers l'enfance : le giron familial de Małoszyce (1904-1911)

Matka, snobizmy ziemiańsko-szlacheckie, nieśmiałość i źle rozwiązana pańskość (to, co Hegel nazywał „złą świadomością”) – to były główne elementy tego spaczenia, na które ja zanadto nie mogę się skarżyć, gdyż ono to zapewne dawało mi wrażliwość na formę.

<sup>336</sup> Yann Moix, *Naissance*, Le livre de Poche, Paris, 2015, p.

<sup>337</sup> Le discours littéraire. *Paratopie et scène d'énonciation*, op.cit., p. 127

W. Gombrowicz, *List do Stanisławy i Janusza Gombrowiczów z 3 grudnia 1962 roku*,  
w: tegoż, *Listy do rodziny*, opr. J. Margański, Kraków 2004, s. 311

Qu'est-ce la Forme, dans l'esprit de Gombrowicz ? Plus qu'un concept psychologique ou philosophique, c'est un sens socio-moral qui se présente à l'écrivain, pour désigner ensuite quelque chose de sclérosé, en fin de vie<sup>338</sup> :

La Forme c'est tout cela qui définit l'homme et chacun de nous sait très bien qu'il est quelque chose de plus, et qu'il se définit mal et qu'il apparaît d'une façon un peu déformée, surtout déformée par les autres, que l'homme n'est pas authentique, qu'il est toujours acteur et qu'en conséquence il doit avoir une conscience très forte du fait que ce qu'il dit, ne le définit pas.<sup>339</sup>

Une facette de cette forme en voie de disparition fut pour Gombrowicz, l'esprit de la noblesse dans lequel il a grandi. Même si depuis l'âge de sept ans il a habité à Varsovie, il continuait à se désigner comme « le paysan de Sandomierskie ». Cet état de suspension entre les deux mondes : celui de la petite noblesse terrienne et celui de la bourgeoisie, entre la tradition et la modernité, a conditionné de manière décisive la perception du monde de Gombrowicz, pour lequel l'idée d'entre-deux est devenue l'obsession majeure.

Né en 1904, dans un milieu de la noblesse terrienne, Gombrowicz connaît d'abord l'image de la Pologne traditionnelle. C'est contre cette « forme » qu'il va vite s'ériger.

Nous les Gombrowicz, nous nous sommes toujours considérés « un degré au-dessus » des propriétaires terriens de la région de Sandomierz, à cause surtout de divers liens familiaux qui nous sont restés de l'époque lituanienne.<sup>340</sup>

Cette généalogie lituanienne, il l'évoquera aussi à l'occasion de sa rencontre avec Miłosz, qui jouera un rôle important dans la réception de Gombrowicz non seulement en Pologne, mais aussi en France et aux Etats Unis où il a enseigné la littérature polonaise à Barclays University.

Gombrowicz grandit entouré de sa famille qu'il présentera à plusieurs reprises dans ses mémoires ou œuvres littéraires. Son père est un « grand et noble homme », la mère, « une femme constamment soucieuse et amoindrie par son entourage ». Son enfance est marquée par « une grande dissonance, qui ne cessa de déchirer mes oreilles d'enfant [...]

<sup>338</sup> Łukasz Tischner, *Gombrowicza milczenie o bogu*, WUJ, Kraków, 2013

<sup>339</sup> Journal d'un honnête homme, France Culture, 23.06.1967, interview avec Witold Gombrowicz à Vence réalisé par Jean-François Noël.

<sup>340</sup> Witold Gombrowicz, *Souvenirs de Pologne*, Paris, Editions Gallimard, 2003, p. 9

l'incompatibilité de tempérament et de caractère entre ma mère et mon père. »<sup>341</sup> le frère, Janusz (1884-1968), est dépeint comme un « vrai homme », l'autre, Jerzy (1895-1971) « le roi de la vie » et le maître du jeu de la convivialité, la sœur, Rena (1899-1961), – une fille très sérieuse et attachée à des principes catholiques. Mais cette respectabilité de la famille est doublée d'une incertitude relative à son statut social et à sa place dans la société. Gombrowicz est très attaché à sa famille, malgré l'existence d'une barrière « infranchissable » entre lui et sa fratrie qui juge ses comportements comme des aberrations, des chimères et une adoration de la provocation.

Ses premiers questionnements sur l'identité apparaissent lors des jeux d'enfants avec ses camarades du même âge issus de familles de paysans, qui, malgré leur plus grande agilité et force physique, donnent au « jeune seigneur » le commandement en reconnaissance de sa supériorité.

Ces premières expériences donnent au jeune Gombrowicz une leçon de démocratie. Dominique de Roux raconte une anecdote que Gombrowicz lui a confiée et qui grandira au rang du thème majeur : lors d'une journée pluvieuse, il aperçoit la beauté du corps humain grâce aux habits des palefreniers qui se collaient à leurs corps ; il en est profondément touché, c'est une révélation, un sillon dont il fera quelque chose. Cette obsession du corps nu s'inscrit dans les tendances de l'époque : il est très présent dans l'art et notamment chez un autre grand Polonais, Brunon Schulz, que Gombrowicz rencontrera dans les années trente à Varsovie où il déménage avec ses parents et sa fratrie en 1911.

## 2. À la découverte de la capitale (1911-1928)

En 1911 la famille de Gombrowicz emménage à Varsovie dans un quartier résidentiel près du Parc des Bains Royaux. Ils passent les vacances à la campagne dans le village natal de Małoszyce ou à la résidence de la famille de sa mère, à Bodzechów. A la déclaration de la Première Guerre mondiale, la famille est retenue à Małoszyce. De cette époque Gombrowicz retient :

Le front, je crois, est passé quatre fois par chez nous, aller, retour, le grondement lointain puis de plus en plus proche du canon, les incendies, les armées qui s'enfuient, les armées qui avancent ; la fusillade, des cadavres près de l'étang, et aussi les longues haltes des détachements russes, autrichien et allemands – nous les garçons, nous nous amusons à ramasser les cartouches, les baïonnettes, les ceinturons, les chargeurs. L'odeur de la

---

<sup>341</sup> Ibidem, p.12



brutalité devenait envahissante, excitante, quoique le monde des maîtres auquel j'appartenais me préservât du contact immédiat avec la guerre.<sup>342</sup>

A Varsovie il intègre le collège élitiste de saint Stanislaw Kostka qui cultive ce style de noblesse terrienne, mais dans une version bourgeoise. Gombrowicz est parfois complexé vis-à-vis des „karmazyn”<sup>343</sup> venus des grandes maisons aristocrates. C'est cette période là qui laisse chez lui cette empreinte d'entre, car très mal à l'aise parmi les Potocki, Radziwiłł et Tyszkiewicz. Le jeune Witold vit mal sa maladresse paysanne et le stigmate de la naissance « inférieure ». L'entrée au collège, pour ce jeune homme très complexé, s'avère une expérience assez traumatisante. Il fréquente le collège de saint Stanisław Kostka où le ton est donné par ses camarades, fils d'aristocrates. A son entrée à l'école il se souvient d'être « terrorisé » aussi bien à cause de sa sensibilité à fleur de peau que de sa timidité toute campagnarde, son manque d'aisance avec les gens, « *caractéristique des enfants de familles terriennes* »<sup>344</sup>. Gombrowicz évolue dans Varsovie qui change d'aspect. Cette évolution de la ville, l'écrivain la comparera avec la vieille forme en cours de disparition, dont un des derniers représentants fut son frère Janusz son aîné de dix ans :

Mon frère appartenait encore à la « jeunesse dorée », depuis longtemps en voie de disparition – il était, comme on disait, un « terrien », il en imposait par son élégance, il se promenait en balançant sa canne, il se retournait sur les femmes avec des mines de séducteur, au théâtre on le voyait toujours dans les premiers rangs et, de manière générale, il se donnait une allure noble de hobereau. Moi je n'utilisais pas de canne, j'avais du mal à me résoudre à porter un col rigide, je ne fréquentais pas les lieux à la mode, je n'avais pas d'affaires d'honneur, je ne faisais ni « ripaille », ni « bombance ».<sup>345</sup>

Dans le *Testament*, il soutiendra avoir mené une double vie à cette époque-là, en s'évadant dans la banlieue de Varsovie à la recherche de contact avec des gens simples et d'expériences érotiques non conventionnelles. Toutefois, pendant de longues années, il se lie d'amitié avec la famille de Balinski. Les après-midi passées chez eux permettent à Gombrowicz de connaître les milieux littéraires de Varsovie. Il est à l'affût de toutes les informations et anecdotes racontées par le jeune Balinski, concernant les provocations, les folies et les excentricités des futurs grands skamandrites comme Tuwim, Lechoń ou Słonimski.

Après l'examen de baccalauréat, il intègre la faculté de droit à l'université de

---

<sup>342</sup> Testament. Entretiens avec Dominique de Roux.

<sup>343</sup> Tischer, op.cit., p.53

<sup>344</sup> « [...] właściwe synom domów ziemiańskich », Wspomnienia Polskie, op.cit, p.14-15

<sup>345</sup> Souvenirs, op.cit., p.125

Varsovie. La construction de son intertexte passe par les lectures de Nietzsche et de Schopenhauer puis Pascal, Rabelais, Montaigne, Shakespeare, Dostoïevski, Mann et Jarry. Le *muthos* de ses œuvres s'établira principalement sur le rire et le non-sérieux rabelaisien et l'humanisme de l'auteur des Essais. Mais dès 1926 il écrira sa première œuvre qu'il présentera à une certaine Madame Szuch. Celle-ci, lui conseille de la détruire, ce qu'il fait immédiatement.

Sa généalogie littéraire commence ainsi dans la capitale polonaise où après la Grande Guerre, le pays indépendant tend à se reconstruire et puise l'inspiration dans de nouveaux courants culturels européens.

### 3. Varsovie et ses courants artistiques

To wszystko zaczęło się zmieniać w latach trzydziestych, nie tylko powstało nowe pokolenie o wysokim talencie, ale że dzięki wydawnictwom i przez rolę Prousta, Joyce'a, Gide'a, Giraudoux, Valéry'ego, Manna, żeby wymienić tłumaczenia onych, a także czytanych przez wyższą warstwę zawodów inteligenckich (literaci mało czytali) Joyce'a i nawet Kafkę, powstała możliwość partycypacji poetyckiej fundamentalnej, owa klasa, mała warstwa tych dla których poezja skamandrycka ujawniła się jako poezja swojska, ale banalna, jeżeli nie banalna to konwencjonalna, nie na poziomie, poniżej potrzeb i aspiracji.

Aleksander Wat, Publicystyka

L'esprit, lui, naît à force d'imiter l'esprit et il faut qu'un écrivain fasse semblant de l'être pour finir par devenir un écrivain. Dans la Pologne d'avant-guerre, notre littérature n'était qu'une piètre imitation de la littérature, et tout s'arrêtait là.<sup>346</sup>

Au moment où Gombrowicz commence à forger sa future stature d'écrivain, la culture polonaise est en train de vivre une grande métamorphose. Les traditions nationales cultivées depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle deviennent désuètes. Les aspirations littéraires visant à sortir du cadre traditionnel de la littérature au service de la patrie et de sa libération se manifestent fortement. Ce changement est directement lié au contexte politique de la Pologne qui depuis 1918 entre dans une époque nouvelle. Déjà au lendemain de la guerre les poètes polonais exprimaient leur volonté de rompre avec le pathos patriotique :

Au printemps je voudrais voir le printemps et non pas la Pologne<sup>347</sup>

---

<sup>346</sup> J I, p.35.

<sup>347</sup> « A wiosną niechaj wiosnę, nie Polskę, zobaczę! » Jan Lechoń, Herostrates,

écrivira dans *Herostrates* Jan Lechoń, et Jan Słonimski dans *Czarna wiosna* (Printemps noir) :

Ma Patrie libre, libre...

J'enlève donc de mes épaules le manteau de Konrad.<sup>348</sup>

Le précurseur du futurisme polonais, Alexander Wat écrivira à ce sujet dans son article *Wspomnienia o Futuryzmie*, publié dans « Miesięcznik Literacki » en janvier 1930 :

Poezja polska przeżywała wtedy okres bardzo silnego upadku. Oficjalna poezja pławała się w zwietrzałym estetyzmie młodopolskim. Pisarze przedwojennej generacji byli zupełnie bezradni wobec wymagań, z którymi wystąpił nowy czytelnik, odrzucający wysokie wzloty » i domagający się poezji bardziej współmiernej z jego rzeczywistością codzienną. **La poésie polonaise subissait à cette époque une période de forte décadence. La poésie officielle baignait dans l'esthétisme périmé de la Jeune Pologne. Les écrivains de la génération d'avant la guerre étaient totalement impuissants face aux exigences du nouveau lecteur, refusant « les hauts envols » et réclamant une poésie plus commensurable avec la réalité de son quotidien.**<sup>349</sup> [ma traduction]

Dans cette période de l'entre-deux-guerres, l'intelligentsia a remplacé les propriétaires terriens en tant que couche sociale dominante. La modernisation de l'Etat démembré pendant 120 ans et « recousu » après 1918, était une chose difficile, faute de moyens. Les jeunes administrations fonctionnaient depuis peu. La vie culturelle tentait de reprendre de l'élan.

Cette conscience intense de la nécessité d'un renouveau s'exprime fortement dans les œuvres artistiques : textes comme les programmes ou manifestes littéraires. La première moitié de l'entre-deux-guerres est leur royaume : Comme jamais jusqu'alors ces textes prennent un rôle particulièrement important dans la littérature polonaise. De nombreuses formations artistiques, dont les programmes sont différents et parfois totalement opposés, voient le jour. Le tableau littéraire de la Pologne libre se forme sous la vive influence des nouvelles tendances de la littérature, de l'art, de la science et de la philosophie occidentales. Gombrowicz, quant à lui, se tient à l'écart de ces mouvements qu'il définit ainsi :

Dans le camp opposé il y avait l'avant-garde qui, dans mon souvenir, prend figure de véritable cauchemar... Sous ce ciel dément, déboussolé, que de monstres ! Ah ! Ces feuilles volantes informes, ces petites revues incongrues, ces manifestes risibles ! Ces poètes mi-révolutionnaires mi-avortés ! Ces théories puissantes

---

<sup>348</sup> « Moja ojczyzna wolna, wolna, zdejmuję więc z ramion płaszcz Konrada » Jan Słonimski, *Czarna Wiosna*,

<sup>349</sup> Aleksander Wat, *Publicystyka*, Czytelnik, Warszawa, 2008, p.135

et puissamment comiques régnant sur les inévitables piles de plaquettes mort-nées ! Tadeusz Peiper et sa métaphore qui fleurit ! Stefan Kordian Gacki<sup>350</sup> et Braun<sup>351</sup>, et puis Ważyk, et les centaines de leurs adeptes se dédiant l'un l'autre leurs poèmes – tout cela pour moi était de l'avant-garde.<sup>352</sup>

Le fantôme d'*el pobre polaco*, le poursuivra dès le début de sa carrière artistique. Conscient de cette imperfection de la culture polonaise face aux grands génies occidentaux, il préfère opérer par la parodie, la déstructuration et la farce. A son écriture, il applique un filtre ; celui du grotesque et de l'humour grinçant. Comme ses amis artistes Witkacy et Schulz, auxquels il est apparenté esthétiquement, il préfère la diversion, le monde fantastique, la perversion. La seule manière de s'opposer aux courants classiques, largement préférés par les littérateurs polonais de cette époque. C'est ainsi qu'en 1933 il publie quatre nouvelles dans le volume intitulé *Mémoires du temps de l'immatunité* petit livre brillant et vibrant de « courts-circuits surprenants, de visions inattendues » pétillant d'humour et de jeu. La critique lui réserve un accueil réservé ; son style sort du cadre littéraire de l'époque ; Elle a beau chercher « le motif dans le tapis », elle ne le trouvera pas, ni maintenant, ni pour son premier roman *Ferdydurke*, incompris par la majorité de lecteurs. Selon le critique Jerzy Jarzębski le tableau littéraire de la Pologne de l'entre-deux-guerres est toujours tourné vers le passé et l'authentique avant-garde se compose de trois noms :

Paradoxalement la bataille pour la place dans les cœurs de la descendance a été gagnée par ceux qui la sollicitaient moins voire pas du tout. Les sommets de la littérature polonaise de l'entre-deux-guerres sont occupés aujourd'hui par trois noms : Witkacy, Schulz et Gombrowicz. Si les programmes de Jasiński ou de Peiper ont une dimension historique pour le lecteur contemporain, il ne cesse de se tourner vers les trois autres écrivains pour comprendre « l'esprit du temps », et continue à interpréter leurs œuvres auxquelles le contexte d'aujourd'hui ouvre de nouvelles significations pas encore pressenties avant.<sup>353</sup>[ma traduction]

<sup>350</sup> L'un des précurseurs du futurisme en Pologne, 1924-25 rédacteur en chef du magazine « Almanach Nowej Sztuki »

<sup>351</sup> Jerzy Braun, écrivain, poète, dramaturge, rédacteur en chef de « Gazeta Literacka » de Cracovie.

<sup>352</sup> J I, p.347.

<sup>353</sup> Jerzy Jarzębski, *W Polsce czyli wszędzie*, PEN, Warszawa 1992, p.7-8

La première décennie de l'entre-deux-guerres est donc marquée par ce mouvement de l'avant-garde qui veut rompre avec le passé. S'inspirant des grandes lignes de l'avant-garde qui s'est développée dans plusieurs pays d'Europe, les artistes avant-gardistes refusent toute affiliation à leurs prédécesseurs. Telle est surtout l'attitude des futuristes, comme Anatol Stern et Aleksander Wat, qui déployaient à Varsovie leur activité subversive en revendiquant la destruction du patrimoine littéraire polonais. Leurs slogans de rupture définitive avec la tradition, l'académisme et les mœurs conventionnelles, se référant à la stratégie du scandale, de la provocation, de l'excès esthétique ou moral. Ses représentants sont partisans de la vie urbaine, de l'aventure, de la rapidité, de l'agressivité et du danger. Ils aiment les manifestes, comme celui du « Couto dans le ventre » (Nuż w bżuhu) publié par Stern et Wat. Les manifestations très extravagantes et les soirées se terminaient généralement par des échauffourées. Mais leur activité est restée éphémère, le groupe a éclaté après quelques années et la majorité des poètes s'engageront dans la vie politique en optant pour la gauche communiste. Ce mouvement s'inspire directement du dadaïsme :

« U początków powstania dada stało nie życie, lecz wstręt » pisał jeden z założycieli dadaizmu, Tristan Tzara. Nuda i wstręt były też akuszerkami polskiej poezji futurytycznej. Nuda i wstręt przede wszystkim w stosunku do zastanej literatury i jej sentymentalnej koncepcji człowieka. Punktem wyjścia było proste proste odkrycie Marinettiego : że ani logika życia, ani logika pojęciowa, ani składnia, ani ortografia nie obowiązują w literaturze./ **« Le dada est né non pas de la vie mais d'un intense dégoût » a écrit l'un des créateurs du dadaïsme, Tristan Tzara. L'ennui et le dégoût furent les matrones de la poésie futuriste polonaise. L'ennui et le dégoût envers la littérature en place avant tout et sa conception sentimentale de l'homme. Le point de départ fut la simple découverte de Marinetti, que ni la logique de vie, ni la logique conceptuelle, ni la syntaxe, ni l'orthographe ne sont de rigueur dans la littérature.**<sup>354</sup>[ma traduction]

Nombreux sont ceux en Pologne qui s'identifient à ces nouveaux courants artistiques. Celui qui est considéré comme premier destructeur de l'orthographe et de la syntaxe est Jerzy Jankowski. Tuwim, quant à lui se proclame le premier futuriste en Pologne.<sup>355</sup> Aleksander Wat, lui, occupe une place importante dans ce tableau culturel. Linguiste, poète, écrivain, il est également traducteur de Bernanos ou de Giraudoux, grand admirateur d'Apollinaire et de Rabelais. Ses nombreux articles publiés à l'époque de l'entre-deux-guerres dans « Wiadomości Literackie », rendent compte de l'état de la culture dans le pays nouvellement reconstruit et des influences les plus prégnantes de la culture occidentale. Et puisqu'il est

---

<sup>354</sup> A. Wat, *Publicystyka*, op.cit., p.134

<sup>355</sup> « Będę ja pierwszym w Polsce futurystą »/ Je serai le premier futuriste de Pologne, a proclamé Tuwim dans le poème *Poezja* clôturant son premier recueil *Czyhanie na boga/En guettant le Dieu*. Cité par A. Wat in *Dziennik bez samogłosek*, op.cit., p.148

question de bataille dans cet espace culturel en quête d'authenticité, l'activité journalistique de précurseur de futurisme polonais constitue un précieux témoignage pour nos recherches. A l'époque de l'entre-deux-guerres Wat ne parle pas de ses relations avec Gombrowicz ; ce silence est éloquent, surtout que Gombrowicz est un débutant et la position de Wat dans les milieux littéraires bien établie. Entre 1932 et 1939, il est directeur littéraire des éditions Gebethner et Wolff, où il refuse la publication de *Ferdydurke*. Exilé en France à partir de 1956, il s'explique sur des raisons de ce refus et nous livre un portrait peu flatteur de l'écrivain.<sup>356</sup>

Le mouvement futuriste est fasciné par la production littéraire russe. Wat traduit Erenburg et Dostoïevski pour les éditions Rój. En 1922 Brunon Jasienski publie *Pieśń o głodzie* (Chant sur la faim) influencé par la poésie de Maïakowski. Le poème *Śpiew Maszynistów* (Chanson des Machinistes) relève la vraie tendance révolutionnaire de ce poète. Il édite avec Anatol Stern, ami de lycée de Wat, le recueil des poésies *Ziemia na lewo* (La terre à gauche). Parmi d'autres poètes de gauche la première place revenait incontestablement à Władysław Broniewski. Il débute en 1925, avec la publication en commun avec Wandurski et Stande, du recueil *Trzy Salwy* (Trois salves). La poésie de Broniewski est remplie de drames internes, de sentiments d'amertumes envers l'indépendance tant attendue et de conflit entre le révolutionnaire et le poète qu'il était. La presse gauchiste « Dźwignia » et « Miesięcznik Literacki », influaient fortement sur les opinions du milieu intellectuel. Parallèlement aux futuristes se développe un mouvement expressionniste, (groupe de *Zdroj* (la Source) réunissant les poètes de Poznan, influencé fortement par l'expressionnisme allemand. Mais c'est surtout au mouvement de *Zwrotnica* (Aiguillage) de Cracovie que l'art poétique devait le plus grand renouvellement. Tadeusz Peiper, son rédacteur en chef prônait le culte de l'urbanisme, de la technique, et de l'industrialisation. Au temps passé se substituaient la fascination pour le présent et l'abandon de la tradition. Les thèmes considérés jusqu'alors comme poétiques, ont été abandonnés et remplacés par des sujets proches de la civilisation moderne. Le groupe de *Zwrotnica* s'est opposé au rôle traditionnel du poète –

---

<sup>356</sup> Dans *Dziennik bez samogłosek*, Wat mentionne Gombrowicz à plusieurs reprises : « Gombrowicz jak cham, ale on w ogóle cham, to jego siła...[...] » p.133/**Gombrowicz comme un malotru, mais c'est en général un malotru, c'est sa force...** puis « sekshibicjonista bezczelny, programowy... » p.19/**sexhibitionniste indécent, emboîté dans des programmes...** Przech przez pierwszych czternaście lat lektur przeczytałem chyba więcej książek, niż przez następne pięćdziesięciolecie.[...] Przydało mi się to w siedmiu latach mojej pracy u Gebethnera : w lot oceniałem wartość prawdziwą oraz rynkową rękopisu, widziałem jak na rentgenogramie jego ukrytą strukturę, zapaści, niewłaściwe zdania. Popelnilem jedną gafę z *Ferdydurke*. Owszem uważałem ją za książkę wybitną, ale natrafiłem na trudności. Na upartego mógłbym wydać : dr Jan Gebethner miał pełne do mojego znawstwa zaufanie i w zasadzie miałem *carte blanche*. Ale nie uparłem się, zaważyły względy nieładne : przyglądając się z daleka autorowi wieczorami w « Ziemiance » strasznie go nie lubiłem./**Pendant les quatorze premières années, j'ai lu plus de livres que pendant le demi-siècle qui a suivi.**[...] **Cela m'a été très utile lorsque j'ai travaillé pendant sept ans chez Gebethner : d'emblée j'ai su apprécier la vraie valeur d'un manuscrit, j'ai vu sa structure cachée comme sur un cliché radiographique, les embûches, les phrases incongrues. J'ai fait une gaffe avec *Ferdydurke*. Bien sûr, je l'ai considéré comme une œuvre d'exception, mais j'ai eu quelques difficultés. En me forçant j'aurais pu l'éditer : dr Jan Gebethner avait une confiance absolue en moi et j'avais pour ainsi dire la carte blanche. Mais je n'ai pas forcé, pour des raisons moches : en regardant l'auteur de loin, les soirs au café Ziemińska, il ne me plaisait pas du tout** [ma traduction]. Ibidem, p.285

barde, qu’avaient connu et vénéré les poètes romantiques. La nouvelle formulation du terme poète fut l’artisan qui accomplissait bien son travail en se conformant aux règles strictes de cette discipline. Des poètes tels que Julian Przyboś, Jan Brzękowski et Jalu Kurek luttèrent contre l’inspiration poétique. Selon eux, il n’y avait rien de mystique dans la création, qui s’appuie uniquement sur le savoir-faire du créateur. Ce côté novateur est vivement contesté par Wat :

Tragikomiczne nieporozumienie « nowatorstwa » Przybosia polega właściwie na tym, że kontynuuje on intencje i kaligrafię młodopolszczyzny, zmieniawszy tylko znaki przestankowania i ozdobniki. Przeciwno kalkomanii – kaligrafia./**Le malentendu tragicomique de « l’innovation » de Przyboś consiste à sa continuation des intentions et de la calligraphie de la Jeune Pologne, en ne changeant que les signes de ponctuations et d’embellissement : Contre la calcomanie la calligraphie.** [ma traduction]<sup>357</sup>

Tout comme les futuristes, les poètes de *Zwrotnica* ont cessé leur activité de groupe aux alentours de 1926. Leurs recherches constructivistes ont traduit le mieux les aspirations utopistes de l’art qui devait coïncider avec le développement politique et social. Mais la première place dans la vie artistique et littéraire de l’époque revient à un autre mouvement, beaucoup moins radical d’ailleurs, il s’agit du groupe des poètes de Varsovie réunis autour de la revue « Skamander » (1920-1938) qui a accueilli quelques articles de Gombrowicz au milieu des années trente. Ces poètes, tels que Lechoń, Tuwim, Wierzyński, Iwaszkiewicz, Słonimski ont été liés au milieu universitaire où ils avaient d’abord publié une revue estudiantine au titre significatif « Pro Arte et Studio ». Le rôle de leur poésie, pendant la période de l’entre-deux-guerres et dans l’histoire de la littérature polonaise, est fondamental, ce qui est principalement dû au très bon niveau artistique de leurs œuvres et aussi à l’attractivité de leur activité journalistique, notamment dans l’hebdomadaire « Wiadomości Literackie » (Nouvelles littéraires, 1924) dont le rédacteur en chef Mieczysław Grydzewski fut un excellent impresario. C’est là que Gombrowicz écrira quelques papiers après l’édition des *Mémoires du temps de l’immaturité*. L’activité des scamandrites qui se réunissaient dans des cafés (notamment dans le légendaire « Pod Pikadorem »), prenait volontiers une tonalité humoristique et satirique et notamment sous forme de cabarets politiques comme par ex. « Cyrulnik Warszawski » (Le barbier de Varsovie) de Jan Lechoń. A propos du mouvement des scamandrites Wat dira :

---

<sup>357</sup> Ibidem, p.61

Bieda główna skamandrytów : oni z miejsca zdobyli nie tylko uznanie, ale powodzenie mondaine. Dwudziestoltniemu Lechoniowi w pokoiku na Nowym Mieście przy parafii składa wizytę ambasador amerykański. Tuwim, którego przyjacielem staje się Wieniewa, lew salonów warszawskich. Tenże Lechoń karmiony przez sławne aktorki. Rozrywani przez hrabiów i hrabiny – krawaciki z « Old England », podróże za granicę, dyplomacja, garnitury z Bond Street. Beau Monde zgubił ich, jak zgubił Cocteau, bo na samym wstępie ich poetyki. [...] A przecież przy tym ładunku talentów i dowcipu powinni by właśnie oni być awangardą poetycką, a nie my. Nieudolni gówniarze bez żadnych tradycji narodowych. Wielka szansa poezji polskiej została zwichnięta, stracona, zmarnowana i to się nie da odrobić, puste miejsce zajęli głupcy i dzikusy : Przybosie i Różewicze.<sup>358</sup>

Les skamandrites, selon leurs propres propos, n'ont pas eu de programme. La poésie des skamandrites ne se détache pas du passé, elle vit en symbiose avec les éléments de la tradition, elle donne aux lecteurs de fortes émotions esthétiques, évoque des sujets futiles et sans importance. Les skamandrites veulent être « les poètes du jour présent » qui est le jour de naissance du nouveau monde. Dynamisme biologique, maîtrise poétique, passion et érudition ou sentimentalisme ironique, caractérisaient les oeuvres de Lechoń, Wierzyński, Tuwim, Iwaszkiewicz ou encore de Pawlikowska–Jasnorzewska exprimant une sensualité féminine transmise avec une distance ironique. Mais à la fin des années vingt l'atmosphère de la vie littéraire change considérablement. L'euphorie de la libération s'éteint peu à peu. Les problèmes sociaux (travail des ouvriers, chômage, misère, rébellion) deviennent préoccupants. Cette tendance a donné naissance au groupe Kwadryga (Quadriga) à Varsovie (Dobrowolski, Maliszewski, Flukowski et pendant un certain temps Gałczyński) qui sera représenté dans le roman du jeune écrivain Zbigniew Uniłowski, ami de Gombrowicz mort prématurément. Dans *la Chambre en commun* (1932, Wydawnictwo współczesne) il raconte la vie de la bohème littéraire des années vingt et trente liée à ce groupe. Compte tenu de la description très naturaliste de la vie estudiantine et des éléments érotiques, le roman a fait scandale et la première édition a été confisquée par la censure. Cette thématique littéraire reflète la très mauvaise situation économique et sociale du pays. La condition sociale des Polonais, et plus précisément des couches ouvrières et paysannes, est des plus inquiétantes. La masse ouvrière combat incessamment pour subvenir aux besoins les plus élémentaires et maintenir les salaires au niveau de l'inflation, à l'époque galopante. Le pays est touché par une vague de grèves, très souvent d'une extrême violence.

---

<sup>358</sup> Ibidem, p.141



En 1926, le pays connaît une crise politique, avec le coup d'Etat mené par le Maréchal Piłsudski, accentuée par les premiers signes annonciateurs de la grande crise mondiale. Les tendances dictatoriales et fascisantes s'emparent de l'Europe. La littérature veut faire face à cette situation, elle veut rester libre et ne pas se laisser entraîner par ces tendances. A partir de 1930, une nouvelle génération d'écrivains se tourne de nouveau vers l'histoire. C'est la génération 1910, pour laquelle la guerre est un souvenir d'enfance terrifiant, contribuant à former le subconscient et l'imaginaire des futurs catastrophistes. La poésie des années trente est donc marquée par cette attitude philosophique dominante dans plusieurs courants poétiques. Les poètes, de cette génération, appelés poètes-messies, sont liés à la province, avec deux écoles principales : celle de Lublin (Czechowicz et Łobodowski) et celle de Vilnius (dont Czesław Miłosz). Jozef Czechowicz, créateur de l'école lublinienne, se détourne du formalisme constructiviste et de l'exubérance biologique futuriste en donnant le ton à une nouvelle poésie métaphysique, visionnaire et catastrophiste. Les angoisses catastrophistes se manifestent également dans l'œuvre lyrique des jeunes poètes de Vilnius, liés au magazine « Żagary » (Jerzy Zagórski, Aleksander Rymkiewicz). C'est l'époque durant laquelle commence à écrire Czesław Miłosz, le principal poète du groupe et le plus grand représentant de sa génération. Il édite deux recueils de poésies pendant la période de l'entre-deux-guerres. Le premier *Poemat o czasie zastygłym* (Poème sur le temps figé, 1933) porte encore les marques de l'avant-garde de Cracovie avec des accents de critique sociale, mais avant tout des poésies catastrophistes. Dans le deuxième *Trzy zimy* (Trois hivers, 1936), Miłosz rompt avec l'avant-garde et la poésie sociale et devient le prophète visionnaire solitaire, annonçant la Seconde Guerre mondiale.

Une autre réaction à ces angoisses est l'ironie et la fuite dans son propre monde de fantaisie et de grotesque, clairement exprimées dans la poésie de Konstancy Ildefons Gałczyński et de Julian Tuwim. Le premier a grandi dans la tendance de cabaret du groupe Skamander. L'association de la poésie, de la satire et de l'humoristique, devient sa qualité maîtresse. Il s'avère un excellent parodiste en publiant *Piekło Polskie* et *Koniec świata* (l'Enfer polonais et la Fin du monde) pour lequel il apparaît comme le visionnaire de la fin du monde et du cataclysme perçu à la manière du jeu populaire. Il est intéressant de mentionner aussi l'œuvre de Stanisław Ignacy Witkiewicz également qualifié de catastrophiste dont il sera question plus loin.

Mais ce qui marque les années trente c'est surtout l'épanouissement du roman qui s'enrichit de nouvelles formes, et donne priorité à un nouveau regard sur la problématique historique,

psychologique ou morale. Jerzy Jarzębski nous éclaire à ce sujet :

W czasie gdy awangardyzm święcił triumfy w poezji polskiej lat dwudziestych, proza rozwijała się w odmiennym rytmie. Cezura pierwszej wojny miała w jej wypadku mniejsze znaczenie, istotne eksperymenty formalne przeprowadził bowiem na tym terenie już na początku wieku Irzykowski, Miciński czy Roman Jaworski. Eseistyczność, poetyzacja języka, autotematyzm, eksperymenty psychoanalityczne nie były bynajmniej wynalazkiem prozaików okresu międzywojennego. Czerpali oni doświadczenia z twórczości starszych kolegów, a jeśli byli nowatorami, to nie przez negację wszystkiego, co w literaturze powstało przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości, ale przez twórczą kontynuację i krystalizację pomysłów swych poprzedników. Zarazem próżno by szukać u czołowych prozaików lat dwudziestych czy trzydziestych radoszej apoteozy nadchodzącej epoki. Eksperymenty z formą szły u nich w parze z daleko posuniętą nieufnością i sceptycyzmem wobec przyszłości. Jest więc tak, jak gdyby poszukiwanie środków wyrazu bardziej stanowiło wewnętrzną potrzebę twórców borykających się ze światem niż program rozwoju literatury dla synów czy wnuków.<sup>359</sup>

Cet essor de la prose dans la première moitié des années trente est influencé par la théorie de la relativité d'Einstein, mais aussi par les théories psychanalytiques de Sigmund Freud. La pensée scientifique change la vision du monde, le rang du déterminisme qui limite l'imaginaire de l'écrivain est remis en question, la place pour de nouvelles représentations de l'espace, du temps et du psychisme de l'homme devient prépondérante. Tout ceci se reflète dans les formes du roman qui se concentre sur l'individualisme avec une progression galopante du *psychologisme*. C'est ainsi que des écrivains tels que Z. Nałkowska, M. Kuncewiczowa, M. Choromański, J. Iwaszkiewicz, T. Breza, A. Rudnicki se laissent influencer par les concepts psychologiques et psychiatriques de H. Bergson, S. Freud, F. Adler, C.G. Jung.

En parallèle, on observe l'essor significatif de différents types du roman social (Helena Boguszewska, Jerzy Kornacki et leur formation « Przedmieście » créée en 1933), de la littérature documentaire et mémorialiste (les séries des mémoires de paysans, chômeurs et émigrés), du journalisme et du reportage (Ksawery Pruszyński et Melchior Wańkiewicz). La littérature populaire enfin (Ferdynand Antoni Ossendowski, Tadeusz Dołęga-Mostowicz, A. Fiedler, Janusz Meissner, Kornel Makuszyński, Magdalena Samozwaniec) jouira d'un grand succès auprès d'un public plus large.

Certains modèles de roman très populaires en Allemagne ou plus généralement en Europe occidentale, ne se sont pas développés en Pologne pour des raisons de contexte

---

<sup>359</sup> J. Jarzębski, *W Polsce czyli wszędzie*, op.cit., p.8

historique. La tradition de *Bildungsroman* par exemple n'a pas du tout fonctionné en Pologne, alors que selon Maria Delaperrière, *Ferdydurke* pourrait bien s'apparenter à cette tradition. La chercheuse explique que ce modèle n'a pas pu se développer en Pologne, car l'évolution sociale était plus lente ici et se déroulait de manière moins radicale qu'à l'Occident. Le développement industriel n'anéantissait pas les traditions patriarcales, de sorte que les expériences de la jeunesse prenaient appui sur le modèle sarmate renforcé par l'ethos héroïque<sup>360</sup>.

Dans cet enchevêtrement d'idées, d'aspirations, et de formes littéraires, les tendances majeures se discernent mal. Mais il est incontestable que les acquis les plus importants de la prose de cette période sont les romans traitant des problèmes de l'Etat ressuscité et les premiers règlements de comptes avec la réalité sociopolitique de la II<sup>e</sup> République. Tel est le cas du grand roman *Przedwiośnie* (Avant-printemps, 1924) de Stefan Żeromski, *Romans Teresy Hennert* (L'Histoire d'amour de Teresa Hennert, 1924) de Zofia Nałkowska, *Pokolenie Marka Świdry* (La génération de Marek Swida, 1925) d'Andrzej Strug, ou encore les romans de Juliusz Kadena-Bandrowski : *General Barcz* (1923), *Czarne skrzydła* (1925-26) et le recueil de nouvelles de Dąbrowska *Ludzie stamtąd* (Les gens d'ailleurs, 1925)<sup>361</sup>.

Dans son *Journal* Gombrowicz dévoile ses sentiments peu approbateurs à l'égard de la production littéraire d'entre-deux-guerres, qui rendent compte, comme les témoignages de Wat, de l'imperfection de la culture polonaise face à l'Occident :

Écrivains ? On s'épargnerait pas mal de déceptions en évitant d'appeler « écrivain » tout homme qui sait « écrire »...Je les ai connus, ces « écrivains »-là : pour la plupart des êtres d'une intelligence moyenne, d'horizons plutôt étroits, et comme nul d'entre eux n'est devenu quelqu'un, à ma connaissance...des êtres qui ne sauraient aujourd'hui renoncer au fond à quoi que ce soit.<sup>362</sup>

Or, il prend part à cette vie littéraire du pays, dès son retour de son voyage à Paris. Son œuvre d'emblée se démarque des tendances actuelles comme le souligne par exemple Bolecki :

---

<sup>360</sup> Dans *Ferdydurke czyli gombrowiczowska wersja Bildungsroman*, Maria Delaperrière tente d'apparenter *Ferdydurke* à la tradition de *Bildungsroman* et explique les raisons pour lesquelles ce genre romanesque n'a pas pris racine en Pologne. La tradition de *Bildungsroman* est réactivée dans l'œuvre de Gombrowicz à travers les rapports maître/disciple. C'est le cas des binômes : Józio/Pimko, Witold/Karol, mais également d'autres couples moins directement marqués par la notion d'apprentissage et qui induisent pourtant un rapport inégal au savoir visible notamment dans la relation de Lucien et de de son beau-père dans *Cosmos*, ou une série de doubles dans *Trans-Atlantique*.

<sup>361</sup> L'œuvre dramatique puisant ses sources dans le symbolisme représenté par Jerzy Szaniawski (*Żeglarz, Adwokat i róże*), ainsi que les pièces de théâtre psychologiques de Nałkowska (*Dom kobiet, Dzień jego powrotu*) occupent une place privilégiée pendant cette période. Il en est de même pour les comédies de Słonimski et de certains auteurs de l'ancienne génération comme Rostworowski (les cycles *Niespodzianka, Przeprowadzka, U mety*).

<sup>362</sup> *Journal I*, op.cit, p.34

Alors que les différentes générations des modernistes comme Witkacy, Miłosz, Nałkowska, Iwaszkiewicz, Wat, Herling et Szymborska, ont élaboré leur conception de l'homme dans la philosophie de la nature, prise dans son sens large, c'est-à-dire la nature en tant que phénomène de la vie en général, l'œuvre de Gombrowicz depuis son début témoigne d'une négation totale de cette philosophie centrée sur la nature. L'échange avec la nature n'a pas sa place dans l'œuvre de Gombrowicz.<sup>363</sup>

Il évolue dans son cercle d'amis intellectuels : les Mausersberger Adam et sa sœur Zofia future directrice du musée de littérature de Varsovie, Antoni Sobanski, le poète Jerzy Paczkowski, le futur rédacteur de « Szpilki ». Il fréquente également Grydzewski, le rédacteur de « Wiadomości Literackie » et fait connaissance d'Iwaszkiewicz qui, plus tard, sera le premier lecteur du *Mariage*.

Nous allâmes dans le restaurant de la place Teatralny – dont je ne me rappelle plus le nom – mais je me souviens que cette première rencontre avec le groupe des « Wiadomości » me laissa une impression désagréable. J'ai aujourd'hui des relations amicales avec Iwaszkiewicz, et il m'est difficile aussi d'oublier qu'il fut le premier lecteur de mon drame intitulé *Le Mariage* et que sa réaction enthousiaste me réconforta à un moment où je m'avachissais complètement dans le désert argentin...<sup>364</sup>

Quels étaient les écrivains qui ont marqué le plus Witold Gombrowicz ? D'ores et déjà il faut mentionner que la critique contemporaine lui a réservé une place exceptionnelle parmi deux autres écrivains d'avant-garde, à savoir Stanisław Ignacy Witkiewicz et Bruno Schulz :

J'en ai déjà parlé : nous étions trois, Witkiewicz, Bruno Schultz et moi, trois mousquetaires de l'avant-garde polonaise d'entre-deux guerres. On le voit maintenant cette avant-garde ne fut pas une quelconque éphéméride. Aujourd'hui, vingt-sept ans après la mort de Witkacy (c'est ainsi que nous l'appelions), qui se suicida en 1939, Schulz (également décédé, dans un camp de concentration allemand) est traduit en beaucoup de langues, et moi enfin, après des années d'anonymat, j'ai été « découvert».<sup>365</sup>

Witkiewicz, le plus âgé des trois, était philosophe, théoricien de l'art, dramaturge, peintre et photographe. Schulz, littérateur, peintre et graveur, le cadet des trois. C'est lui qui était le plus proche de Gombrowicz et avec qui l'auteur de *Ferdydurke* a entretenu une correspondance en partie perdue. L'écriture de Schulz était tout à fait nouvelle dans le paysage littéraire polonais.

---

<sup>363</sup> Włodzimierz Bolecki : Le bestiaire de Gombrowicz, dans Gombrowicz une gueule de classique ?, dir. Małgorzata Smoraǳ\_Goldberg, Institut d'études slaves, Paris, 2007.

<sup>364</sup> Souvenirs, op.cit., p.117

<sup>365</sup> Varia 1, p.159.

Il disait de la poésie qu'elle était comme des courts circuits de sens entre les mots, une régénération subite du mythe primitif ; La reconstruction du mythe du monde.

Schulz tout comme Gombrowicz et Witkacy, s'opposait au modèle classique de la prose du XIXe siècle qui régnait encore sur sa génération. Sa prose présentait des expériences individuelles, une réalité équivoque et grotesque. Son œuvre a été comprise par Witkacy et Gombrowicz. Les spécialistes littéraires disent que son œuvre puise les sources dans l'expressionnisme et le surréalisme. Il s'agit non seulement de la littérature mais également de l'art plastique. Il était professeur de dessin, et a étudié les arts plastiques à Vienne. Dès son retour il se rapproche des artistes de Lwów. Cent vingt sept œuvres ont été sauvegardées au musée de Varsovie. Selon Witkacy, certaines images inachevées de *Boutiques de cannelles* (1933) font penser tout de suite aux dessins magnifiques de Schulz où le masochisme psychique des hommes et le sadisme psychique des femmes est prépondérant, avec la représentation de la monstruosité métaphysique des sexes. Schulz est obsédé, par les femmes. Ces tourments sexuels se voient dans son art graphique. Il considère ses dessins comme contenu mythologique ; un mode d'expression utilisé dès son plus jeune âge alors qu'il ne sait pas encore écrire « mes premiers dessins se perdent dans un brouillard mythologique ».<sup>366</sup>

Le sujet de ses dessins et de sa prose sont les mêmes. Schulz considère les *Boutiques de cannelle*, comme un roman autobiographique, une généalogie spirituelle. Mais cette autobiographie se situe au delà de la naissance et de l'existence individuelle (se perdre dans une forêt vierge mythique). Elle embrasse le réel et le concret mais aussi l'irréel. Les leitmotifs tels que le landau, la voiture témoignent de la période de sa vie qui représente un paradis perdu, rêve fou, la nostalgie du paradis perdu de l'enfance mais aussi de l'âge d'or de l'humanité. Schulz en créant son œuvre adopte le point de vue de l'enfant (biographie écrite par Ficowski Jerzy « les régions d'une grande hérésie ») ; l'enfant joue le rôle d'un médium qui aide l'adulte à voir et à comprendre les choses inaccessibles à sa pensée, à découvrir toute la beauté du monde, l'exotisme caché derrière les choses insignifiantes de tous les jours. En se fondant sur l'imagination de l'enfant Schulz nous introduit dans le mode dont la métaphysique a été ébranlée et où l'ordre chronologique n'existe pas. Connaître cet univers n'est possible que grâce à l'intuition, dont l'existence est régie par les lois du rêve qui est une possibilité miraculeuse de la réalité. Schulz s'intéresse aux régions qui dépassent notre savoir empirique, son art explore le printemps, l'automne, le crépuscule et surtout la nuit. Associations oniriques à l'état de veille. Son œuvre s'oppose au modèle classique de la prose.

---

<sup>366</sup> Conférence du 27 juin 1983 au musée d'art moderne Georges Pompidou, Cycle : les absences polonaises, La mythification de la réalité, Witkiewicz, Schulz, Gombrowicz – Janusz Odrowąż Pieniążek

Il ne veut pas avoir affaire à un événement trop imparfait.

La réalité ne peut être mesurée, il y a les faits qui ne pourront jamais se produire dans une réalisation imparfaite et par opposition au modèle classique de la prose. L'identification du mental et du réel, le principe de puiser dans le mental était caractéristique des surréalistes mais aussi des œuvres de Schulz, Lesmian, Witkiewicz, Gombrowicz certains poètes du groupe Żagary. La poétique du rêve : présentation de la réalité à l'image d'un rêve : l'onirisme, plus vaste et plus élastique que le surréalisme devient le mot clé de l'époque. Interpénétration du réel et de l'imaginable.

Il est vrai que, par suite de son attitude perverse à l'égard de l'être (la question heideggérienne : « Pourquoi existe-t-il Quelque Chose plutôt que Rien ? » pourrait être mise en exergue à son œuvre), la matière était chez lui pénétrée de la lumière de l'esprit, et l'esprit s'incarnait, mais à ce processus hermésien se surajoutait chez Schulz un désir d'« affaiblissement » de l'être : la matière était pour lui corrompue, malade, ou perfidement méchante et mystificatrice, le monde de l'esprit se muait en une fantasmagorie tout à fait sensuelle, pleine de couleurs et d'éclat, et sa raison spirituelle subissait elle aussi une corruption.<sup>367</sup>

Le retour à l'enfance, l'indépendance à l'égard du temps, l'authenticité des émotions qui ne sont pas encore menacées par les conventions et les normes de la vie sociale. La spontanéité des réactions et l'acuité du regard. Ce retour fut le point de départ de nombreuses œuvres littéraires et arts plastiques de notre siècle. Les souvenirs d'enfant ne sont jamais subordonnés à des fins didactiques. Au-delà de l'enfance l'homme ne dispose plus de son laisser passer.

Quant à Witkacy, Gombrowicz s'explique longuement sur leurs relations et nous livre son point de vue sur l'œuvre de l'auteur de *L'inassouvissement* dans *L'essai concernant Witkiewicz*.<sup>368</sup> Dans son *Journal* il dira que ses expériences sur la forme étaient trop intellectuelles et n'allaient jamais au delà de la grimace.

Mais nous formions malgré tout une trinité et même assez caractéristique. Witkiewicz : affirmation délibérée des folies de la « forme pure » par le biais de la vengeance et pour que s'accomplisse le tragique destin ; un fou désespéré. Schulz : absorption par la forme ; un fou noyé. Moi : tentative passionnée pour me frayer, à travers la forme, un chemin vers mon « moi » et la réalité ; un fou révolté.<sup>369</sup>

Aujourd'hui, on a coutume de traiter Gombrowicz, Witkacy et Schulz ensemble. Leurs œuvres ont atteint une dimension universelle. Dans notre travail, nous chercherons à percer le

---

<sup>367</sup> Journal II, op.cit.,p.213

<sup>368</sup> Witold Gombrowicz, *Varia I*, Christian Bourgeois éditeur, Paris 1978, p.159-165.

<sup>369</sup> Journal II, op.cit., p.219

secret de l'universalité de l'œuvre de Gombrowicz. La première question que nous allons nous poser est celle de savoir comment tout en restant écrivain par excellence polonais, tout en soulignant la polonité, il la dépasse finalement. Cette réponse, nous la chercherons tout d'abord dans l'attitude agonistique de Gombrowicz à l'égard de sa propre culture. Ses lectures de jeunesse auront ici une importance capitale. Les œuvres des auteurs tels que Mickiewicz, Sienkiewicz, Wyspianski, Zeromski, constituent sans aucun doute la source culturelle de chaque écrivain polonais. Ce qui les distingue entre eux, c'est l'attitude qu'ils adoptent à l'égard du patrimoine littéraire. Le cas de Gombrowicz est particulièrement intéressant. Considéré trop souvent comme iconoclaste de la littérature polonaise, il reste pourtant son lecteur très attentif.

#### 4. Contre Paris - premiers voyages en Europe

En 1928, après sa quatrième année de droit à l'Université de Varsovie, Gombrowicz part continuer sa formation à Paris à l'Institut des Hautes Etudes Internationales. C'est une période d'intense activité culturelle où Paris devient « le centre du monde », un lieu de débat artistique engagé, de crépitements d'idées, de grandes rencontres entre intellectuels Français et étrangers. Librairies, cafés, bistrot, salons, discussions engagées, échauffourées, groupes artistiques, programmes... ce climat d'effervescence intellectuelle a trouvé l'écho dans d'autres pays d'Europe et notamment en Pologne. Gombrowicz tout en restant « indifférent vis-à-vis » de Paris, reste à l'affût et prépare « une guerre implacable », « une offensive contre Paris ». Il ne faut toutefois pas négliger les conséquences d'une telle formation intellectuelle à l'euro-péenne, nourrie par les séjours à Paris, la fréquentation des milieux artistiques de la capitale française, ainsi que les lectures du patrimoine littéraire européen qui affectent de manière indélébile son œuvre. Nous verrons plus tard que la tentative de résoudre le conflit interne de la double appartenance (à l'Europe et à la Pologne) débouche sur une multiplication des postures identificatoires élaborées dans et par son œuvre : l'intellectuel, le poète, le philosophe, le romancier et le critique y trouvent leur place dans une cohabitation sans cesse renégociée.

Elle (la République des Lettres) tient toute dans quelques maisons de Paris, quelques étroits bureaux de rédaction ou d'édition, quelques salons, quelques cafés, quelques ateliers, quelques « galetas ». Il n'est pas facile d'y pénétrer. Le débat réel n'est qu'entre quelques dizaines d'écrivains qui se sont reconnus

les uns les autres, pas davantage...<sup>370</sup>

Quelque vingtaine d'années après la Grande Guerre apparaît à Paris un groupe restreint d'hommes et de femmes qui jouera un rôle majeur sur la scène internationale. Constitué des écrivains, des journalistes et des professeurs, pas tous français, il donne le ton aux discussions intellectuelles. Dans le monde entier l'élite intellectuelle s'intéresse à leurs faits et gestes. Certains voyagent aux Etats Unis, en Amérique latine, d'autres vont à Berlin ou en Union Soviétique. Ce sont les intellectuels de la rive gauche. Il convient de rappeler la situation politique et économique qui influence et nourrit les débats de ces intellectuels engagés. La France des années 30 est en dépression économique, le climat de crise internationale est sans aucune perspective d'amélioration.

C'est dans ce contexte notamment qu'une partie de ces intellectuels manifeste leur curiosité voire sympathie pour le communisme, comme ce fut le cas en Pologne avec le mouvement futuriste avec cette différence qu'ici en France, cet enthousiasme va perdurer longtemps après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Par fidélité à l'esprit de la révolte, les surréalistes étaient devenus communistes dans les années vingt. L'un des plus grands provocateurs de la bande était Aragon. Il a même désavoué ses amis en 1930 et quand Breton, Eluard et Crevel fut exclus du PCF, Aragon en devint le plus beau fleuron littéraire.

Quant à l'auteur polonais qui observe l'adoration des théories marxistes, il gardera ses distances face aux convictions politiques. Il s'en expliquera toutefois à plusieurs reprises dans le *Journal* ou plus tard dans *Cours de philosophie en six heures un quart*.

Si les communistes consentaient à aborder l'art d'une façon moins brutale et moins fermée, ils comprendraient qu'on ne peut pas le changer dans son essence, qu'il est comme certains arbres de haute futaie. Il y a peu d'hommes qui soient aussi inflexibles que les artistes. Le plus raisonnable serait donc de les laisser en paix, de les laisser entre aristocrates, comme jadis, selon leur vocation. Une telle aristocratie est pensable et acceptable dans le système de Marx. Mais les communistes ont préféré « égaliser » l'art en le défigurant. Tant pis.<sup>371</sup>

Si les communistes arrivent un jour au bout, ce sera porté par cette vague scientifique qui inonde tout. Mais le comportement de l'art dans cette guerre froide est bizarre ; comment a-t-il pu ne pas déceler que sa place est de l'autre côté de la barrière ? C'est vraiment surprenant. Il a pourtant tellement d'anticommunisme dans le sang...<sup>372</sup>

---

<sup>370</sup> Herbert R. Lottman, *La Rive gauche*, Seuil, Paris, 1981, p.27

<sup>371</sup> *Journal II*, op.cit., p.106

<sup>372</sup> *Journal II*, op.cit., p.176



Les intellectuels de la rive gauche fréquentaient les mêmes écoles, enseignaient aux mêmes universités, collaboraient aux mêmes revues et étaient publiés par les mêmes maisons d'éditions. Les Deux Magots, le café de Flore, la Rotonde, le Dôme et le Select, la brasserie Lipp étaient les lieux de rencontres préférés. Le succès de cette dernière devait beaucoup à la proximité de la « Nouvelle Revue Française », des éditeurs Grasset et Rieder, de la librairie le Divan, des revues « Voilà », « Marianne », « la Revue universelle », « la Revue critique », du théâtre du Vieux-Colombier, du Sénat, mais aussi au Front Populaire, aux librairies, aux bouquinistes. Paris était en ces années d'entre-deux-guerres le centre du monde littéraire et artistique. « Centre unique de consécration de la littérature<sup>373</sup> ». Les séjours parisiens semblent déterminants pour les écrivains étrangers, même si par la suite ils tentent de s'affranchir de cette influence voire se révolter comme c'était le cas de Gombrowicz, mais aussi d'Ernesto Sabato ou encore de Édouard Glissant.<sup>374</sup>

Le quartier général des artistes change en cette époque; de Montmartre ils se déplacent à Montparnasse et dès le milieu des années trente ils choisissent le quartier de Saint-Germain-des-Prés, avec sa singulière densité de maisons d'édition et de librairies, de galeries et de terrasses de café, le lieu de rassemblement privilégié pendant les vingt prochaines années. Contrairement à Albert Thibaudet, critique influent qui écrit pour la NRF et qui emploie le terme de « la république des professeurs », Jean Guéhenno, qui allait jouer un rôle important dans les guerres politiques de la rive gauche, décrit une « République des Lettres », « celle où se défont et se refont les idées »<sup>375</sup>

Il convient de rappeler le rôle majeur joué dans ce mouvement par la « Nouvelle Revue Française ». Créée en 1908 sous la direction d'Eugène Montfort, progressivement, elle devient la revue littéraire de référence et occupe un rôle phare dans les débats de la société française de l'entre-deux-guerres, publiant notamment les premiers textes d'André Malraux et de Jean-Paul Sartre. Dirigée jusqu'en 1914 par André Gide puis de 1919 à 1925 par Jacques Rivière et à partir de 1925 par Gaston Gallimard, elle constitue le pilier de la rive gauche.

Il y a toujours eu ce préjugé à la NRF, que quand on n'habitait pas rive gauche, du côté de la rue Vaneau, c'est-à-dire dans un quartier austère et un peu provincial, on était un type louche...Et pas un véritable écrivain.<sup>376</sup>

---

<sup>373</sup> Pascale Casanova, op.cit., p.191

<sup>374</sup> Voir la recherche d'Ewa Grotowska-Délin, *Discours romanesque, théorie littéraire et théorie du monde dans l'œuvre d'Edouard Glissant et d'Ernesto Sabato*, thèse de doctorat soutenue en 2014.

<sup>375</sup> Jean Guéhenno, *La foi difficile*, Grasset, Paris, 1957, p.

<sup>376</sup> Herbert R. Lottman, *La Rive gauche*, Seuil, Paris, 1981, p.29

disait Emmanuel Berl, créateur de « Marianne » en 1932. Cette revue joua par la suite un rôle dans la réception de Gombrowicz en France. En 2016, alors que Michel Crépu<sup>377</sup> est son directeur, la revue édite la traduction des lettres inédites de Gombrowicz.

Il existe également une rive gauche américaine. Elle est centrée sur le carrefour Dôme-Rotonde-Sélect et de la Coupole à Montparnasse, mais incluant les Deux Magots et le Flore à Saint-Germain-des-Prés. Les Américains à Montparnasse étaient déjà légendaires en 1925 ; Ernest Hemingway, F.Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, Ezra Pound. La Librairie Shakespeare & Company, au 12, rue de l'Odéon appartenait à Sylvia Beach, figure majeure de la culture américaine à Paris. Elle ouvre un café littéraire dans une autre librairie, strictement réservée aux œuvres en langue anglaise. Elle fut le premier éditeur d'*Ulysse* de James Joyce. Elle s'associe enfin avec Adrienne Monnier, une autre ambassadrice du livre et propriétaire de La Maison des Amis du Livre et entre en contact non seulement avec les auteurs américains mais aussi avec André Gide, Paul Valéry, Jean Paulhan, Jules Romains. Paul Valéry ou Valery Larbaud (traducteur d'*Ulysse*) lui doivent assurément la notoriété. Gustave Fuss-Amoré et Maurice des Ombiaux décrivaient pour le grand public le Montparnasse qu'ils connaissaient, « Montparnasse est le centre du monde » puis :

Il existait un esprit de la rive gauche, très nettement opposé à celui de la rive droite. Disons franchement les choses : l'existence d'une puissante colonie étrangère à Montparnasse, le respect qu'elle témoignait envers les plus hautes manifestations de la pensée et de l'art français, contribuèrent à fortifier cet antagonisme.<sup>378</sup>

Herbert Lottman, auteur de *Rive Gauche* souligne également l'importance des grandes écoles du quartier Latin et notamment l'Ecole Normale Supérieure, dans son rôle de creuset : Sartre, Raymond Aron (qui participe au premier comité de rédaction des « Temps Modernes »), Simone de Beauvoir, Nizan, Maurice Merleau-Ponty, Claude Lévi-Strauss, Jacques Monod, Simone Weil. Le romancier Henri Queffélec, qui avait émigré de sa Bretagne natale raconte « la géographie cordiale de la grande France » où les provinciaux se trouvaient mêlés à de jeunes parisiens sophistiqués, mieux habillés, plus désinvoltes. Au lendemain de la Grande Guerre, un vaste élan positiviste s'est répandu dans toute l'Europe et au-delà, visant à encourager la promotion du droit international comme moyen de pacification : c'est dans cet esprit que furent fondées la Société des Nations et la Cour permanente de justice

---

<sup>377</sup> Grand admirateur de Gombrowicz, Michel Crépu, écrivain et critique littéraire français est rédacteur en chef de la NRF depuis 2015. Il participe en 2016 à la soirée autour de *Kronos* « Gombrowicz intime », à l'Université de la Sorbonne.

<sup>378</sup> La Rive gauche, op.cit., p.27

internationale, et que plusieurs instituts dédiés à l'enseignement du droit international virent le jour en Amérique et en Europe. L'Institut des Hautes Etudes Internationales a été inauguré en 1922. C'est là que s'inscrit Gombrowicz. L'école ne se trouve qu'à quelques minutes d'ENS. Le futur auteur de *Cosmos*, qui passe quelques mois à Paris en 1928/1929 respire l'ambiance de la rive gauche, sans pour autant y participer activement. Il se pose en observateur attentif et au premier abord détaché :

Je me comportais avec une réserve extrême. Mon instinct me conseillait de rester en retrait, de ne pas me mettre en avant - j'étais content lorsqu'on me prenait pour un Anglais.<sup>379</sup>

Il fit plusieurs rencontres dans des cafés de boul'mich ou à côté du Panthéon et a participé aux discussions dans les salons littéraires. De sa rencontre avec Charles Du Bos<sup>380</sup> et Valéry Larbaud<sup>381</sup>, il mentionne quelques mots dans les *Souvenirs de Pologne*.

Le premier traducteur, directeur de collections, préfacier, auteur de notes pour la NRF et plusieurs revues littéraires, conférencier, auteur de cours publics partiellement improvisés, animateur des Décades de Pontigny, collaborateur de Jacques Schiffrin pour les éditions de La Pléiade qui sera reprise par les éditions Gallimard en 1933 et surtout connu pour son journal intime de plusieurs volumes. Le second acquiert la notoriété en partie grâce au salon littéraire dans la librairie les « Amis du Livre » d'Adrienne Monnier. C'est là également qu'il participe à la première traduction d'Ulysse de James Joyce effectuée par Auguste Morel, « assisté par M. Stuart Gilbert, entièrement revue par M. Valery Larbaud avec la collaboration de l'Auteur. »<sup>382</sup> Gombrowicz mentionne d'avoir croisé et côtoyé la future élite du pays et avoue ne pas avoir à l'époque prêté attention à leurs noms. Il fait connaissance de Jules, évoluant dans les milieux littéraires

Un de mes nouveaux amis était un garçon d'une culture artistique très raffinée. Il écrivait des poèmes, il évoluait dans les milieux littéraires, il connaissait bien Gide et lui rendait même visite chez lui, à Cuverville [...] Il amena un jour dans notre petit café quelques hommes de lettres parmi lesquels du Bos et Valery Larbaud. Nous ne connaissions pas Gide personnellement et ne pouvions donc pas nous rendre compte à quel point notre Jules était une création de plus de cet écrivain – tout en lui, sa façon d'être, ses opinions, ses centres d'intérêts, son langage, venaient de Gide.<sup>383</sup>

---

<sup>379</sup> Souvenir de Pologne, p.104

<sup>380</sup> Charles Du Bos (1882-1939) est un écrivain français et un critique littéraire. Son œuvre est essentiellement constituée de son Journal et de textes critiques.

<sup>381</sup> Valéry Larbeau (1881-1957) écrivain, poète, romancier, essayiste et traducteur. Il est auteur de *Sous invocation de Saint Jérôme* où il aborde les problèmes de la traduction littéraire.

<sup>382</sup> Postface de Jacques Aubert in *Ulysse*, James Joyce, Gallimard, Paris, 2004, p.1161

<sup>383</sup> Souvenirs, op.cit.,p.93

A l'époque de la rive gauche, les lieux de réunions étaient multiples. Tout d'abord il y eut les rencontres dans les maisons d'écrivains Malraux, Gide, Martin du Gard, Chamson, Halévy. Le terrain commun aux intellectuels de la rive gauche était constitué par les bureaux de leurs maisons d'édition et des revues auxquelles ils collaboraient. La plupart d'entre elles se trouvaient dans les cinquième, sixième et septième arrondissements, dont les plus prestigieuses à côté de l'Eglise Saint-Germain-des-Prés : Gallimard, avec la NRF, rue Sébastien-Bottin ; Grasset, rue des Saints-Pères ; Emile-Paul Frères, rue de l'Abbaye ; Flammarion, rue Racine, Plon, rue Garancière ; le Mercure de France, rue de Condé. Celle qui voyait « la littérature se faire » était la NRF « une usine à livre » comme la qualifia Chamson.<sup>384</sup>

Les lieux de réunions plus accessibles à tous étaient des cafés et bistrotis parisiens. Par opposition à Flore (Eluard, Zervos, Braque) et aux Deux Magots (André Breton, Pablo Picasso), traditionnels, à la mode, et relativement coûteux, la jeune génération choisissait de préférence un café modeste : Chez Capoulade, boulevard Saint-Michel, chez Lipp et Balzard, près de la Sorbonne, fréquenté volontiers par Sartre, qui se réfugia également au bar du sous sol de l'hôtel Pont-Royal. Au croisement du *Boul'Mich* et du boulevard Montparnasse, se trouvait la Closerie des Lilas volontiers fréquentée par les poètes depuis le temps de Baudelaire et de Verlaine et appréciée de Gide, de Max Jacob et plus tard Ernest Hemingway. Simone de Beauvoir avait pour habitude de travailler au prestigieux Dôme, lieu privilégié des artistes comme Albert Giacometti. Il y eut aussi la Coupole, sans doute le plus grand café-restaurant de Paris ouvert en 1927 et qui devint rapidement un lieu de rencontres favori des personnages politiques, des journalistes, des peintres, des sculpteurs. André Thirion membre du groupe surréaliste y rencontre Brancusi, Zadkine, Man Ray et Robert Desnos. Gombrowicz quant à lui préfère aussi un petit café afin de défendre sa souveraineté :

J'attribue une immense importance aux discussions acharnées qui se déroulaient à cette table, dans un coin d'un petit café du Boul'Mich – car c'est là que je pris pour la première fois par les cornes ce taureau auquel j'ai dû m'affronter plus d'une fois par la suite, le taureau de la supériorité occidentale.<sup>385</sup>

L'idéologie dominante de l'époque pouvait être décrite comme radical-socialiste avec comme figures majeurs Gide, Giraudoux et Jules Romains désigné par Jean Touchard comme

---

<sup>384</sup> André Chamson, Militant au côté du Front Populaire, il fonde en 1935 avec Jean Guéhenno et Andrée Viollis l'hebdomadaire *Vendredi* dont ils assureront une direction collégiale du journal jusqu'à sa disparition en novembre 1938

<sup>385</sup> Souvenirs, op.cit.,p.85

les garants intellectuels de cette idéologie. Ce fut également une période de fort engagement autour de Moscou. Les écrivains français s'y rendaient d'ailleurs assez fréquemment. Rappelons également que, les tendances nationalistes et fascistes se faisaient ressentir à partir des rangs de l'École Normale Supérieure avec le groupuscule de Robert Brasillach, Thierry Maulnier, Roger Vailland et Charles Maurras, figure majeure du mouvement Action française.<sup>386</sup> Avec les émeutes du 6 février 1934 aiguillonnées par l'Action Française, la France était sur le point de connaître la même situation que l'Allemagne ou l'Italie voisines. De ces événements naquit le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes (CVIA), premier regroupement réussi des communistes et non-communistes. André Breton, René Crevel, Paul Eluard, André Malraux, Jean Guéhenno, Jean-Richard Bloch, Paul Langevin, font partie du mouvement. Ainsi les travailleurs français et leurs philosophes se trouvaient désormais contre le fascisme intérieur aussi bien qu'étranger. Lottman conclut « Rarement dans l'histoire des gouvernements, le rôle des intellectuels aura été aussi décisif. »<sup>387</sup>

L'expérience que le pays est en train de vivre avait pour le monde la plus grande importance [...]. De la réussite ou de l'échec du Front populaire français peut dépendre, l'orientation politique du monde pendant cinquante ans.<sup>388</sup>

Tandis que la France s'opposait d'une manière significative au fascisme, d'autres pays d'Europe succombent à la vague noire. Gombrowicz ne cesse d'en parler dans ses Souvenirs de Pologne. Au cours de l'année 1936, il se rend en Italie « pour voir le fascisme de plus près ». <sup>389</sup> Son témoignage met en exergue l'extrême inquiétude de l'observateur qu'il était de cette Europe déchainée et clôt son récit sur le ton lugubre du souvenir de l'entrée d'Hitler à Vienne.

## 5. Retour à Varsovie et débuts littéraires

Gombrowicz rentre à Varsovie en 1929. La situation politique, sociale et économique de Pologne est alors très délicate. Gombrowicz est d'autant plus choqué, qu'il vient de rentrer de Paris et cet écart des niveaux sociaux lui paraît gigantesque « Je commençais à

---

<sup>386</sup> Fondée en 1898 par Henri Vaugois et Maurice Pujo sur une position antidreyfusarde, l'Action française devient monarchiste sous l'influence de Charles Maurras et de sa doctrine du nationalisme intégral, dite également « maurassisme ». Ainsi, l'AF, structurée avant tout par une idéologie nationaliste et antisémite, passe d'une rhétorique républicaine, à des positions contre-révolutionnaire, antirépublicaine et anti-individualiste, sur fond de positivisme et de transformisme. Après la défaite en 1940 l'Action Française se rallie au régime de Vichy.

<sup>387</sup> Herbert R. Lottman, op.cit., p.110

<sup>388</sup> Jean Guéhenno, Journal d'une « révolution » (1937-1938), Grasset, Paris, 1939

<sup>389</sup> Souvenirs de Pologne, op.cit, p.330

comprendre » disait-il dans les *Souvenirs de Pologne* :

En Occident il n'y avait pas de prolétariat, du moins au sens polonais du mot. Il y avait des travailleurs intellectuels et des travailleurs manuels, des gens plus ou moins pauvres, mais en général la misère n'était pas suffisamment grave pour créer vraiment une catégorie distincte d'hommes, une autre « classe ». Des domestiques nu-pieds dans les rues de Paris, c'était un spectacle inconcevable.<sup>390</sup>

Gombrowicz perçoit l'écart entre les différentes couches sociales, les injustices et la misère, combien plus flagrante qu'en Europe occidentale. Cette Pologne-là lui fait peur ; la « stabilité » précaire du pays, cache les profondes faiblesses et failles. Le gouvernement est « paralysé » et incapable d'accomplir des réformes profondes. A propos de Piłsudski, chef de l'état, il se prononce dans les *Souvenirs de Pologne* :

Ce Piłsudski ne me plaisait pas – peut-être parce que c'était un homme de gauche alors que mon milieu était conservateur et se méfiait de celui qu'on appelait « le franc-maçon » et qui, de surcroît, avait organisé des attaques contre des wagons postaux pendant la révolution de 1905 ! On disait : Piłsudski ! Mais c'est un bandit ! Je n'étais guère enclin à cette indignation qu'éprouvaient mes oncles et mes tantes et je m'y serais opposé non sans plaisir, mais il y avait un autre facteur, plus important : la propagande qu'on lui faisait, les adjectifs outrés qu'on lui attachait, tout le vocabulaire à la fois excessif et naïf de ses partisans – me choquaient. [...]. Il faut tout de même préciser que l'admiration des piłsudkistes pour leur leader était de la gnognote, si on la compare au culte qui entoura plus tard Hitler, Mussolini ou Staline. Les piłsudkistes étaient avant tout des soldats, amoureux « pour de vrai » de leur « Grand-Père » ; mais c'était souvent aussi des romantiques imprégnés des vapeurs malsaines de la tradition polonaise et de l'art polonais. C'est justement ce que j'avais le plus du mal à avaler, ce romantisme.<sup>391</sup>

Gombrowicz semble alors renouer avec les mouvements subversifs des années vingt, tels que les futuristes et les skamandrites, mais alors que les premiers se sont déjà bien dispersés, les seconds fréquentent encore les mêmes milieux artistiques et littéraires que Gombrowicz. L'endroit où il se fraye un chemin jusqu'aux cercles littéraires, est la maison d'Adam et sa soeur Zofia Mausersberg dans laquelle il est arrivé par l'intermédiaire de Tadeusz Breza. Zofia qui deviendra une amie très chère et avec laquelle il entretiendra une correspondance depuis ses lieux d'exil. C'est le lieu de rencontre des écrivains, peintres et comédiens. Il y a également les cafés varsoviens où les artistes se rencontrent le soir. Gombrowicz fréquente à l'époque les cafés Ziemianska ou Zodiak dans lesquels se rassemble

---

<sup>390</sup> *Souvenirs de Pologne*, op.cit, p.132

<sup>391</sup> *Souvenirs de Pologne*, op.cit, p. 22

le cercle de ses compagnons d'un côté et celui des skamandrites de l'autre. Rappelons que les poètes de Skamander héritent de la Jeune Pologne ; en 1955 dans son *Journal* Gombrowicz écrit entre autres :

Ce qui leur manquait c'est un visage. Aucune attitude face à la réalité.<sup>392</sup>

Professeur Jarzębski, spécialiste de Gombrowicz en Pologne fait état de ces situations burlesques.<sup>393</sup> Délibérément, plutôt que d'approcher la table de Skamander comme un courtisan en quête de reconnaissance, Gombrowicz anime sa propre table au rez-de-chaussée. Il attroupe d'abord les paumés, mais peu à peu sa table devient un lieu animé de discussions, jusqu'à intriguer les habitués. Gombrowicz fait le choix de ses « victimes » qui plus tard souvent se transforment en ses adeptes voire amis. C'est ainsi que se constitue le groupe auquel appartenrent plus tard Stefan Otwinowski, le poète Stanislaw Piętak, Lipiński, rédacteur de « Szpilki » (Epingles) avec Jerzy Pietrkiewicz.

D'autres rejoignent ce groupe : Adam Ważyk, la poétesse Zuzanna Ginczanka, Kazimierz Brandys, l'acteur Kazimierz Rudzki, le poète Janusz Minkiewicz. De ces provocations au cercle de compagnons est issu le conflit qui durera plusieurs années entre Gombrowicz et Andrzejewski.

Ces cadavres se signalaient de leur vivant par une singulière habileté à se fabriquer un masque idéologique et moral qui leur gagnait ainsi les plus vifs éloges de la critique et d'une partie non négligeable du public lettré. Pour ma part, je n'ai pu même cinq minutes ajouter foi aux sentiments catholiques d'un Jerzy Andrzejewski. Ayant lu quelques pages de son nouveau roman, je fis au café « Zodiaque » un tel accueil, si peu crédule, à son visage émacié de martyr que son propriétaire, offensé, rompit sur-le-champ tous rapports avec moi.<sup>394</sup>

C'est dans les dancings varsoviens qu'il fit connaissance de Zbigniew Uniłowski, auteur de *la Chambre en commun*, admiré par Piłsudski en personne. Gombrowicz se lie d'amitié avec ce jeune écrivain qui est à l'époque plus connu que lui car les « Wiadomosci literackie » lui faisaient de la publicité. Malgré les différences de naissance, Uniłowski « était le prolétaire qui a progressé au niveau sociale grâce à son talent et son intelligence », Gombrowicz lui réserve une vraie sympathie :

---

<sup>392</sup> Journal II, p.219-220

<sup>393</sup> Jerzy Jarzębski, Jarzębski Jerzy, *Gombrowicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, A to Polska właśnie, Wrocław, 2005

<sup>394</sup> Journal I, op.cit.p.24

Je l'admirais, j'admirais la façon dont il parvenait à déjouer tant de pièges, de difficultés – mais il n'y avait rien à faire, on n'arrivait pas à s'entendre. C'était plutôt entre nous une différence de nature que de culture et d'éducation.<sup>395</sup>

Avec Adolf Rudnicki, qui avait des lacunes comparables à celles d'Uniłowski, il m'était infiniment plus facile de parler et de discuter, car Adolf était expansif, lyrique, il communiquait facilement avec les autres. Zbyszek Uniłowski était d'un caractère difficile, fermé, toujours sur ses gardes, toujours tendu. Et, de surcroît, un révolté – un précurseur de Hłasko, peut-être pas dans ce qu'il écrivit, mais dans ce qu'il aurait dû écrire.<sup>396</sup>

Gombrowicz fréquente également les réunions littéraires chez Zofia Nałkowska. Sa maison est l'un des centres de la vie littéraire de Varsovie et la maîtresse de la maison le seul membre féminin de l'Académie des Lettres<sup>397</sup>. C'est probablement là qu'il rencontre Bruno Schulz devenu son grand ami littéraire et apologiste de son œuvre. Le cercle des relations de Nałkowska est très vaste. Ses hôtes sont les représentants du monde politique et principalement les pilsudskistes. Elle était étroitement liée avec le maréchal lui-même. Outre les milieux politiques, Zofia Nałkowska accueille chez elle les représentants du monde artistique et littéraire comme le grand pianiste Karol Szymanowski, Witkacy, Rudnicki, Breza, Schulz, Kuczynski. Gombrowicz n'est pas un hôte régulier chez Nałkowska, toutefois il apprécie cette femme intelligente et de culture éminente.

Gombrowicz est connu dans les cercles littéraires pour son sens de la provocation et son humour parfois caustique. Or, son compagnon littéraire, Tadeusz Breza, admirateur de la finesse de son humour, témoignera que celui-ci ne s'acharnait pas sur les gens faibles ou de plus basse condition, ce dont témoigneront les servantes ou les cuisinières pour lesquelles il réservait une grande amabilité. Gombrowicz ne se moque que des « bouffons ». Cette attitude lui attire des difficultés dans ses relations sociales. Plus que quiconque, il comprend ce mécanisme d'exclusion d'une communauté, si connu par tous les outsiders, sur lequel se base tout élitisme et la hiérarchie sociale. Toute provocation de Gombrowicz a pour but de sortir l'homme de la forme sociale et de démasquer le fait qu'il ne soit pas naturel mais toujours artificiel et conditionné par ce jeu interhumain, la situation sociale dans laquelle il se trouve et le rôle qu'il y joue.

En dehors de Ziemianska, il a d'autres contacts littéraires, notamment par le biais épistolaire de son ami Bruno Schulz. Il rencontre à cette époque Stanisław Ignacy Witkiewicz,

---

<sup>395</sup> Souvenirs, op.cit., p.222

<sup>396</sup> Souvenirs, op.cit., p.224

<sup>397</sup> L'Académie des Lettres fut créée à Varsovie en 1933. Elle compta parmi ses membres honoraires le Maréchal Jozef Pilsudski et le Président de la République Ignacy Moscicki (certains écrivains comme Andrzej Strug refusent d'en être membre).



qu'il qualifiera de despote. Il ne veut absolument pas être considéré comme l'un de ses acolytes et décide de jouer avec lui pour ne pas se faire dévorer. Voici le souvenir de leur première rencontre :

[...] « Forme pure », de ses pièces de théâtre, avec ses entrailles ouvertes à l'air, avec ses « éventraillées »-avec enfin ses collections inspirées de la plus macabre des pornographies. (Ma première visite chez l'écrivain : je sonne, la porte s'ouvre, et dans la pénombre de l'antichambre un nain monstrueux se met à croître...c'était Witkacy, qui m'ayant ouvert la porte accroupi, se redressait lentement.<sup>398</sup>

Outre l'antipathie envers Witkacy en tant qu'homme, Gombrowicz éprouve de l'admiration pour son œuvre :

Tachons tout de même de définir ce que, malgré toutes les oppositions et les animosités personnelles, nous avons en commun et qui décidait de notre valeur. A mon avis, c'était la volonté de dépasser le cadre étroit de la Pologne, de nous lancer sur de plus vastes eaux. Nous respirions l'air de l'Europe et du monde contrairement aux champions locaux tels que Kaden, Goetel, Boy, Tuwim, qui étaient cent fois plus polonais, mieux adaptés aux lecteurs du cru, et donc plus célèbres. Nous, nous connaissions la valeur de l'originalité, non pas à l'échelle locale mais celle de l'univers.<sup>399</sup>

C'est à cette époque que Gombrowicz prend réellement part à la vie littéraire, aux polémiques et critiques des nouvelles œuvres. Son attitude, en règle générale, va à l'encontre de tout ce qui est important pour des littéraires dans les années trente : dans ses textes, il consacre donc peu de place aux questions idéologiques et politiques – chose importante car c'est l'époque de l'arrivée au pouvoir d'Hitler, de la guerre en Espagne et du début de la terreur stalinienne. Sa quête du « moi » est donc considérée comme un luxe du moins indécent par rapport à la réalité. Il est d'ailleurs fortement critiqué, ainsi que ses collègues écrivains Jerzy Andrzejewski et Ignacy Fik<sup>400</sup>, accusé de se préoccuper de choses peu importantes touchant « à la biologie et au psychisme humains ». Il entretient les dialogues littéraires à travers une riche correspondance avec Bruno Schulz, ou encore Tadeusz Kępiński son ami d'enfance.

### 5.1. *Mémoires du temps de l'immaturation*

---

<sup>398</sup> Journal, T1, 1953-1958, Paris, Editions Gallimard, page 351.

<sup>399</sup> Souvenirs de Pologne, op.cit, p. 212-213

<sup>400</sup> Jerzy Andrzejewski, écrivain polonais avec lequel Gombrowicz entretient une vive polémique dans les années trente. Il est sérieux et dépourvu de l'humour absurde ce qui donne à Gombrowicz un parfait terrain pour la provocation.

Ignacy Fik critique littéraire gauchiste, s'exprimant violemment contre les jeunes écrivains de l'avant-garde.

En 1933, ses nouvelles, écrites depuis 1926, sont éditées sous le titre de *Mémoires du temps de l'immaturité*. Sept nouvelles font partie du recueil. Gombrowicz, le fou révolté, y revisite tous les genres littéraires : le récit russe avec *Le danseur de maître Kraykowski* (1926), le récit d'éducation avec *Mémoires de Stefan Czarniecki* (1926), le roman policier avec *Meurtre avec préméditation* (1928). Il y a aussi *Le festin chez la comtesse Fritouille* 1928, la nouvelle sentimentale *Virginité* (1928), *Aventures* (1930), *Événements sur la goélette « Banbury »* (1932).

La réaction de la critique fut équivoque. L'auteur même a été accueilli avec bienveillance, cependant son œuvre a été interprétée sous l'angle de la prose psychologique très en vogue à cette époque avec les auteurs comme Nałkowska, Kuncewiczowa, Breza et Choromański. La critique choisit de considérer son œuvre avec bienveillance : « Des ressources comiques utilisées avec une inventivité qui en impose » (Piwiński), « il étonne par la force de son humour original et macabre », « Par son sens de la construction, Gombrowicz atteint dans cette nouvelle des résultats extrêmement intéressants-une composition claire, ferme, un dosage habile des effets, une plasticité parfaite » (Andrzejewski), « Gombrowicz a pris d'emblée une place éminente et bien à lui parmi les romanciers contemporains » (Dudziński). La critique qui le blesse le plus est celle de Juliusz Kaden-Bandrowski, romancier populaire. Cet ancien officier de la guerre contre les bolchevicks et président du Syndicat des écrivains jusqu'en 1926 résume la première production littéraire de Gombrowicz de la sorte :

Novice dans son métier d'écrivain, ce jeune auteur n'est pas encore entré dans la période de maturation, ni même dans celle où se forment les moyens d'expression artistique.

Gombrowicz est réellement déçu par ces fausses analyses « C'est comme si on avait dansé sur mon visage. »<sup>401</sup> et mène parallèlement une polémique avec son meilleur ami, comme des années plus tard il le fera avec Giedryc ou encore Kot Jeleński depuis l'Argentine ou en France. Gombrowicz souffre de ces critiques erronées et simplistes. Aussi en 1933, il publie dans « *Kurier poranny* »<sup>402</sup>, l'article *L'attitude des nouveaux auteurs* qu'il signe des initiales de son cousin G.K Gustaw Kotkowski. Plus tard, il continuera d'utiliser cette forme d'autoprésentation, d'un commentateur extérieur, à plusieurs reprises. Pour présenter sa première production littéraire, il s'entoure de deux autres jeunes écrivains polonais, Michał

---

<sup>401</sup> *Testament*, op.cit.,p.30

<sup>402</sup> Le quotidien polonais publié entre 1877-1939

Choromański et Adolf Rudnicki. Gombrowicz commente *Médecine et jalousie* de Choromański, puis *Les rats et les Soldats* de Rudnicki, pour finir sur une autocritique des *Mémoires du temps de l'immatunité*. Il s'occupe de l'exégèse de son œuvre lui-même ; il n'en laisse soin à nul autre, car rares sont ceux à qui il fait confiance. Aussi l'exégèse des *Mémoires* commence avec une article de 1933 signé G.K puis continue avec Tadeusz Kępiński, dans leur correspondance. Gombrowicz lui expédie la première édition des *Mémoires* et lui demande d'en faire une analyse détaillée. Commence alors, ce que Gombrowicz a toujours adoré faire, une polémique autour de son œuvre alimentée par un échange épistolaire. Toute remarque ou critique de Kępiński, trouve immédiatement la riposte de la part du jeune Gombrowicz.

Je suis curieux d'avoir ton jugement détaillé et sincère sur ces récits et je te prie, si tu trouves un instant de libre, de m'écrire sans ambages ce que tu en penses.

Pour rebondir après les critiques de son ami :

Ce que tu écris là, tu aurais pu t'en dispenser. « un livre en retard de vingt ans quant aux moyens artistiques ». quels sont donc ces moyens nouveaux » ? Quel est cet art dont les moyens changent tous les vingt ans ? J'ose espérer que tu ne rends pas hommage à cette notion ridicule d' « actualité » des sujets et des moyens. Quant à moi, je préfère les « moyens » démodés de Poe ou de Dickens au reportage le plus véridique, répondant à ce critère moderne et stupide de l' « honnête » et de l' « authentique ». Ton reproche est ridicule et mesquin.

[...] Est-ce que tu connais quelqu'un dans IKC qui pourrait écrire quelque chose sur moi, car jusqu'à présent ils n'ont rien publié ? Et puis, qu'ils aillent au diable !<sup>403</sup>

Ce qui est sûr, c'est que cette première expérience littéraire est révélatrice des mécanismes qui continueront à se réitérer dans sa production littéraire postérieure. « Je me crée par l'œuvre. D'abord je combattrai et après j'apprendrai ce que je suis.<sup>404</sup> » Cette recherche du moi l'accompagna depuis l'écriture des *Mémoires* jusqu'à *Cosmos*. C'est là, au début des années 30 que se cristallise sa vision du monde et l'autoréflexivité contre les systèmes fermés (l'école, la nation, la famille, les idéologies, les classes sociales). Dominique Garand souligne que :

Gombrowicz a très tôt compris qu'il devait en premier lieu interroger le lieu et les conditions à partir desquels il produisait son propre discours de fuite ou de subversion, ce qui équivalait à interroger la place qu'il occupait

---

<sup>403</sup>Tadeusz Kępiński, Witold Gombrowicz et le monde de sa jeunesse, Gallimard, Paris, 1974, p.272

<sup>404</sup> T, p.35

dans le monde.<sup>405</sup>

## 5.2. *Yvonne, princesse de Bourgogne*

Je travaillais alors sur mon œuvre numéro deux, la comédie *Yvonne, princesse de Bourgogne*. Je ne sais pas si mes biographes accorderont de l'importance au fait que j'ai écrit une bonne partie de la pièce couché sur le tapis, dans le salon de la rue Sluzewska cette étrange position s'expliquait par la nécessité où j'étais de veiller du coin de l'œil sur mon père qui était couché dans la chambre voisine, déjà à demi inconscient et souffrant d'une grande excitation nerveuse.<sup>406</sup>

En 1933 Gombrowicz commence à écrire *Yvonne, princesse de Bourgogne*, les *Mémoires* venaient d'être publiés. Terminée en 1935 la pièce fut publiée dans la revue « Skamander » en 1938. *Yvonne*, passe inaperçue. Dans ce drame Gombrowicz poursuit son combat contre la Forme commencé dans *Ferdydure*. L'œuvre glisse du boulevard à Shakespeare.

J'écrivis *Yvonne* avec peine et à contrecœur. J'avais décidé d'exploiter au théâtre la technique que j'avais mise au point dans mes nouvelles, et qui consistait à dévider un thème abstrait et parfois absurde un peu comme un thème musical. L'absurde naissait sous ma plume puis se développait, virulent, et le résultat ne ressemblait guère aux pièces qu'on écrivait à l'époque. Je m'acharnais à lutter avec la forme...<sup>407</sup>

Suivant les conseils de son ami Adam Mauersberger, il montre la pièce achevée à la comédienne Mira Ziminska, qui ne l'apprécie guère. Gombrowicz explique « son horizon théâtral n'était pas suffisamment large pour lui permettre d'apprécier une pièce aussi novatrice qu'*Yvonne* ». Elle dit à l'auteur que mis à part le début, la pièce ne vaut rien. Gombrowicz, accusera le coup :

Après avoir terminé ma comédie, *Yvonne, princesse de Bourgogne*, qui avait certes été publiée dans « Skamander » mais qui, à cause de sa « modernité », n'avait aucune chance d'arriver jusqu'à la scène, je me mis à travailler à un roman dont je n'avais même pas songé qu'il s'appellerait *Ferdydurke*.<sup>408</sup>

*Yvonne, princesse de Bourgogne* fut publiée en volume pour la première fois en 1958 aux éditions PIW de Varsovie. A cette occasion Gombrowicz y apporte quelques modifications et notamment, il réduit les vingt cinq répliques du personnage d'*Yvonne* à sept. Notons que c'est en 1968 que Gombrowicz décide de rendre *Yvonne* totalement muette en enlevant les sept

---

<sup>405</sup> Garand Dominique, *Portrait de l'agoniste* : Gombrowicz, jeu, stratégie, passion (de l'entre-deux), Liber, Montréal, 2003

<sup>406</sup> Souvenirs, op.cit.,p.145

<sup>407</sup> Souvenirs, op.cit., p.145

<sup>408</sup> Souvenirs, op.cit., p.172

répliques de la traduction française de Konstanty Jeleński et Geneviève Serreau publiée en 1965 par Maurice Nadeau. L'auteur ajouta à côté de son nom : « Elle se tait. »

La pièce est mise en scène par Halina Mikołajska pour la première fois en 1957 à Varsovie au Teatr Dramatyczny, avec Barbara Krafftówna dans le rôle d'Yvonne. Elle est depuis la pièce de Gombrowicz la plus jouée au monde.

### 5.3. *Ferdydurke*

Après l'édition des *Mémoires*, Gombrowicz est repéré par les rédacteurs des journaux varsoviens, qui lui proposent l'écriture de feuilletons. Il s'agit de « Polska Zbrojna », « Gazeta Polska » et plus tard « Kurier poranny » où il s'installe entre 1934-1939. Il écrit occasionnellement pour « Wiadomości Literackie », « Skamander », « Studio », « Czas », « Świat », « Tygodnik ilustrowany », « Prosto z mostu », « Ateneum » et « Zwierciadło ».

A partir de 1935, il commence la publication de ce qui deviendra un chef d'œuvre - *Ferdydurke*, précédé par la publication de quelques nouvelles annoncées comme des parties de l'œuvre mais qui, finalement, n'y ont jamais été intégrées. Il s'agit de *Tośka* et *Apostrofa do Toski*. L'auteur décrit ces nouvelles de la manière suivante : *Tośka* doit être une satire fine et poétique sur la faiblesse et la misère de l'esprit humain...<sup>409</sup> Dans le même temps il publie une autre nouvelle *Mechanizm życia* (Mécanisme de la vie), laquelle fera partie de *Ferdydurke* mais sous le titre *Philidor doublé d'enfant*. Comme en France 25 ans plus tard, *Ferdydurke* n'eut qu'un petit comité de passionnés, aptes à ressentir la dimension de l'écriture de Gombrowicz. Le premier fervent défenseur et admirateur de *Ferdydurke* fut l'ami de Gombrowicz, Brunon Schulz. C'est lui d'ailleurs qui illustre la première édition du livre paru en 1937. Dès sa publication *Ferdydurke* est devenu une sensation littéraire, comme le décrit Jerzy Jarzębski dans *Gombrowicz* :

Les critiques de différentes orientations écrivaient sur ce livre, il n'a laissé indifférent personne. Ce qui est intéressant, c'est que d'emblée, l'auteur a été considéré comme ennemi par les représentants de la critique engagée politiquement, à droite comme à gauche. Un véritable dialogue avec l'auteur a été instauré par les représentants de sa génération littéraire : Tadeusz Breza, Artur Sandauer, Henryk Vogler, Ludwik Fryde. Il eut également des rencontres intéressantes entre le livre et les littérateurs qui se sont réalisés seulement lors de l'exil : Gustaw Herling-Grudziński et Konstanty A. Jeleński.<sup>410</sup>

---

<sup>409</sup> Jarzębski Jerzy, *Gombrowicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, A to Polska właśnie, Wrocław, 2005

<sup>410</sup> Op.cit.p.63

*Ferdydurke* secoue littéralement les milieux intellectuels polonais. L'hommage le plus important qui a été rendu à l'œuvre fut celui de Brunon Schultz. L'auteur des *Boutiques de cannelle* était également un illustre essayiste et entretenait une correspondance très riche avec de nombreux écrivains polonais et étrangers. Il écrit de nombreux essais critiques publiés en grande majorité dans « *Wiadomości Literackie* ». Schulz y analyse des ouvrages de littérature étrangère récemment parus en traduction polonaise. La plupart des livres analysés dans « *Wiadomości* » sont choisis par Schulz. Zofia Nałkowska célèbre protectrice et amie de l'auteur exprime son enthousiasme pour les livres de Schulz auxquels elle attribue une valeur exceptionnelle. Ses essais les plus remarquables sont : la poste face à l'édition polonaise du *Procès* de Kafka qui constitue une première tentative en Pologne pour analyser l'œuvre de cet écrivain et en démontrer la valeur exceptionnelle, des analyses détaillées de *Ferdydurke* et de *L'étrangère* de Maria Kuncewiczowa. L'ampleur de ses horizons philosophiques est perceptible dans ses « lettres ouvertes » à Stanisław Ignacy Witkiewicz et à Witold Gombrowicz. Dans les années 30, il noua des relations amicales avec l'auteur de *Ferdydurke* et avait une très haute opinion de son œuvre. Il publie alors un important essai sur *Ferdydurke*, mais les très nombreuses lettres que Schulz écrivit à Gombrowicz ont disparu pendant la guerre. En juillet 1938 il échange trois lettres avec Gombrowicz sous forme de correspondance publique. L'instigateur de cet échange entre les deux écrivains est le rédacteur en chef de « *Studio* », Bogusław Kuczyński. Elle constitue une sorte de triptyque épistolaire commencé et achevé par Gombrowicz auteur de la première et de la troisième lettre. Il reste également très sensible à la critique de son ami d'enfance Tadeusz Kępiński, avec qui il échange régulièrement à propos de sa production littéraire :

Je me réjouis de ta réaction positive à *Ferdydurke* et j'espère que Tu m'exposeras ton jugement de manière détaillée après avoir lu l'ensemble. Moi-même, je suis un peu désorienté, car l'échelle des appréciations est extrêmement large, en allant de l'enthousiasme total au plus grand scepticisme : cependant personne n'ayant jusqu'à présent dénié au livre ses qualités littéraires fondamentales, je pense que de toute façon cela ne peut pas me nuire.<sup>411</sup>

Craignant que la critique n'engage le livre que sur le terrain des problèmes sociaux et ne fasse de lui « un défaitiste et un nihiliste », Gombrowicz fait comme pour *Les mémoires*, c'est-à-dire il publie un article dans la presse avec ses explications où il combat d'avance ce type d'interprétations. Pour son ami Tadeusz, cette œuvre n'est qu'une revanche de Gombrowicz sur son enfance, sa jeunesse, sur sa gaucherie et sa timidité, sur son caractère composite aux yeux de sa famille, sur sa surprise devant le monde et sur l'inadéquation de celui-ci avec l'être

---

<sup>411</sup> Witold Gombrowicz et le monde de sa jeunesse, op.cit.,p.361

intérieur de l'homme, sa psyché, son âme. « Itek attise le feu en soufflant dessus de toutes ses forces. »<sup>412</sup> Dans l'article paru dans « Wiadomości » (Les Nouvelles) en 1937, que Gombrowicz a intitulé « pour éviter les malentendus en marge de *Ferdydurke* », l'auteur se défend de toute idéologie, politique. Il souligne l'importance des thèmes majeurs qu'il a voulu aborder dans *Ferdydurke* tels que l'infériorité, l'immaturation, l'infantilisme à travers son « univers personnel », l'expression de son « déséquilibre » et son « manque de cohésion intime ».

Voilà comment *Ferdydurke* est à la fois critique et autocritique, acte d'accusation et aveu, pamphlet et document psychologique ; tout en exprimant ma peur devant la « frange verte » de l'individu, il ne cesse pourtant de cacher un certain désordre en moi ; bref il s'agit d'un livre composé en quelque sorte dans l'optique d'une évolution encore inachevée.<sup>413</sup>

Il s'agit d'un ouvrage par excellence philosophique et psychologique. Il met en scène le conflit de l'homme avec l'homme et son milieu, ainsi que le conflit de l'homme avec sa propre immaturité, avec ce qui reste en lui des époques quasiment antédiluviennes. Il se propose de montrer le côté tragique de notre évolution. Il évoque les convulsions que subit notre pauvre « gueule » soumise à la pression des inéluctables processus de l'histoire.<sup>414</sup>

C'est à peu près ici que s'achève l'exégèse de *Ferdydurke* après sa parution en Pologne et jusqu'en sa réédition en octobre 1957 lors du bref dégel politique sous Gomułka. D'autres interpréteurs s'en saisirent en Argentine et en France puis dans le monde entier, et ce grâce aux traductions de la langue de Gombrowicz.

#### 5.4. *Les Envoûtés*

Le roman *Les Envoûtés* publié sous un pseudonyme Z.Niewieski, inventé pour Gombrowicz par son grand frère Jerzy, ne sera réellement compris que plusieurs dizaines d'années après, à l'étranger comme la majeure partie de son œuvre. En publiant ce roman sous forme de feuilleton, simultanément dans *Le Courier Rouge*, quotidien du soir de Varsovie, et l'express-*Matin* de Kielce-Radom, entre le 6 juin et le 30 août 1939. Le déclenchement du second conflit militaire mondial interrompt la publication de l'œuvre à travers laquelle Gombrowicz réalise son obsession de « littérature pour cuisinières ». L'œuvre ne sera reconnue par l'auteur que très tardivement dans la notice autobiographique publiée en 1969 en tête du *Cahier de l'Herne* et publiée sous le nom de l'auteur par *Kultura* en 1973. Pour écrire ce roman, Gombrowicz s'inspire directement de Tadeusz Dołęga-Mostowicz, auteur des romans populaires, dont les adaptations cinématographiques eurent un grand

---

<sup>412</sup> Op.cit., p.362

<sup>413</sup> Varia, Christian Bourgeois éditeur, 1973, Paris, p.67

<sup>414</sup> Op.cit. p.70

succès auprès des spectateurs. Gombrowicz admirait la capacité de son collègue d'atteindre des masses de lecteurs. Konstanty A. Jeleński, l'exégète de l'œuvre de Gombrowicz remarque :

Można by powiedzieć, że przygoda Gombrowicza podobna jest w jakimś sensie do przygody Krzysztofa Kolumba, który szukając Indii odkrył Amerykę. Nic lepiej nie mogło wówczas służyć formule « złej powieści » niż powieść gotycka [...]. Otóż ta powieść odcinkowa pisana z dnia na dzień, jak gdyby wstydliwie, wysnuwa na przekór autorowi zupełnie inną osnowę polegającą na tajemniczych pokrewieństwach i znakach, intuicjach z pogranicza fizyczności i psychiki. Znajdujemy tu już parę młodych, których urok rozbija monstrualność (urok i zbrodnia są ze sobą powiązane), parę, która odtąd odnajdywać będziemy w dziele Gombrowicza. Niewątpliwie znajdują się tu już wszystkie składniki jednego dzieła, jeszcze nieporządnie rozrzucone. Wystarczy mu wprawić je w ruch przy pomocy zmysłnych mechanizmów, by móc konstruować owe « maszyny piekielne », które Sartre odkrywał w jego późniejszych powieściach.<sup>415</sup>**On pourrait dire que l'aventure de Gombrowicz ressemble en quelque sorte à l'aventure de Christophe Colomb, qui en cherchant les Indes a découvert l'Amérique. Rien ne pouvait mieux servir alors la formule du « mauvais roman » que le roman gothique [...]. Or, ce roman écrit en forme de feuilleton, au jour le jour, un peu honteusement, tisse, en dépit de l'auteur une trame toute différente basée sur de mystérieux parentés et signes, intuitions à la limite de la physicalité et de la psyché. Nous retrouvons déjà un couple de jeunes, dont le charme est désarmé par la monstruosité (le charme et le crime sont interdépendants), le couple, que nous pourrions désormais retrouver dans l'œuvre de Gombrowicz. Sans doute, tous les ingrédients d'une œuvre dont déjà là, même si encore éparpillés. Il lui suffit de les mettre en mouvement à l'aide de mécanismes astucieux, pour pouvoir construire ces « machines infernales », que Sartre découvrit par la suite dans ces romans.** [ma traduction]

L'histoire de ce roman, entrecoupé et déchiré par la guerre et l'exil définitif de son auteur n'a fait que donner à cet œuvre oubliée de Gombrowicz, plus de notoriété lors de sa redécouverte. C'est le professeur Jarzębski en 1972, qui regroupe toutes les parties du feuilleton paru dans les journaux avant la guerre et en fait une première exégèse<sup>416</sup>. Le roman étonne le lecteur avec sa fin inachevée. A juste titre, car c'est en 1986 que Ludwik B. Grzeniewski trouve les parties perdues du feuilleton, parues dans la presse polonaise les premiers jours de septembre 1939 et procède à leurs publication dans « Argumenty ». Ce roman éblouissant est donc découvert par les lecteurs français dès sa publication en 1977 dans la traduction d'Hélène Włodarczyk et Albert Mailles, puis avec les parties retrouvées dans la version de Kinga Callebat en 1996. Les exégètes placent ce roman gothique et crépusculaire parmi les chefs-d'œuvre de Gombrowicz. Voici un extrait de préface de Paul Kalinine, dévoilant les chemins nouveaux d'herméneutique.

---

<sup>415</sup> Konstanty A. Jeleński in Jerzy Jarzębski, Gombrowicz, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław, 2004, p.69

<sup>416</sup> Voir J. Jarzębski, „Opętani” — zapomniana powieść Gombrowicza. „Twórczość” 1972, nr 4



Roman gothique, *Les Envoûtés* plonge ses racines dans les conflits qui innervent tout le discours gombrowiczien : opposition de l'Individu et de l'Histoire, de la Forme et de la Personnalité. Sur la nature du bien et du mal, sur l'amphibologie humaine, les pervers secrets de l'érotisme, la fatalité et le crime, il promène les étranges éclairages de ses crépuscules sans fin, de ses clairs de lune, de ses flammes vacillantes et de ses fluides spirites. Mais avant l'exercice de style, avant le renouvellement du genre, avant l'originalité de la réflexion morale, il convient de définir l'enracinement autobiographique, par quoi le modeste projet de feuilleton se trouve d'emblée intégré à l'histoire de la Pologne et aussi aux mythes et démons de l'antique lignée lituanienne des Szymkowicz-Gombrowicz.<sup>417</sup>

Adolf Rudnicki, son ami littéraire, révélera la vraie identité de l'auteur quarante-six ans plus tard soit en 1979, dans l'article intitulé *La blessure de Gombrowicz* paru dans *Literatura* et dans sa version française dans le « Nouvelle Revue Française » en 1981.

Une partie de la première édition contenait le commentaire de l'auteur supprimé par la suite. A ce moment Gombrowicz ne savait pas encore s'il devait éclairer le lecteur de ses notes. Rudnicki rappelle dans son article la méfiance de l'auteur à l'égard de la critique. « Mais qui pourra donc bien écrire ? Moi, je ne vois personne... », dira-t-il à Dominique de Roux préparant le cahier de l'Herne qui lui est consacré.

Il revient constamment à ses rares ouvrages et ne cesse de les commenter. Vague d'exégèses sur vague d'exégèse, panache après panache, encore une miette de panache, un soupçon de panache encore ! dans ce torrent d'exégèse quelle nostalgie d'un soupçon de confiance, d'ombre, de sagesse, de calme ! Comme s'il voulait imposer une muselière au monde ! Comme s'il voulait lancer le monde, tel un chien, dans la direction qu'il lui indique, lui ! Et comme s'il redoutait quelque chose en même temps ! Il a peur, donc il attaque ! Il sent constamment la blessure ! Mais quelle blessure ?<sup>418</sup>

## Conclusion

C'est dans ce contexte que Gombrowicz se forge une place dans le tableau littéraire de la Pologne entre-deux-guerres. Cette cristallisation de vision du monde et de son style est bien particulière. Dominique Garand, parle de l'agonistique, de l'existentialisme et du structuralisme. Il aborde les notions de la prise de position et prise de posture chez Gombrowicz, qui à mon avis, ont déjà été bien dessinés dans ses toutes premières œuvres écrites en Pologne. Si sa conception du monde et de l'humain dans *Ferdydurke* se rapproche de l'existentialisme, Gombrowicz a tout de même adopté une posture qui tranche avec celle

---

<sup>417</sup> Paul Kalinine in Witold Gombrowicz, *Les Envoûtés*, Stock, 1996, p.10

<sup>418</sup> Adolf Rudnicki, *La blessure de Gombrowicz*, Nouvelle Revue Française, Mars 1981, n°338

des maîtres à penser de ce courant intellectuel. Plus tard il fera des reproches à Camus à propos de *L'homme révolté*, en disant que sa pensée, trop parfaite, aboutissement de siècles d'abstractions, ne parvient plus à exprimer l'homme concret, ce que traduit bien son écriture désincarnée à force d'effacement de toutes ses aspérités. Gombrowicz volait l'homme, l'homme nu. Cette distante proximité de Gombrowicz à l'égard de l'existentialisme — et plus tard, du structuralisme — a donné lieu à du malentendu. D'après Garand on ne peut dépasser ce malentendu qu'en établissant une distinction entre prise de position et prise de posture.

La prise de position se traduit dans l'énoncé d'un discours, dans l'organisation de ses représentations et dans la fabrication des concepts qui lui assurent sa cohérence. Prendre position, c'est se situer verbalement par rapport aux objets du monde et aux autres, c'est établir nommément des distinctions, des hiérarchies, des jugements à partir de valeurs qui peuvent être implicites ou explicites. Il s'agit d'une activité par laquelle le sujet exprime ce qu'il pense, ce qu'il croit, ce que selon lui on devrait faire. Activité, donc, qui appelle à une action future, qui en appelle aussi à la bonne volonté des autres, qui leur propose des paramètres pour l'exercice d'une «saine raison», et en quelque sorte l'activité d'enseignement, professorale.

Toutefois, la prise de position est toujours accompagnée en sous-main d'un acte de discours qui, loin d'être différé dans un travail de construction conceptuel, est effectif dès l'instant de la prise de parole à travers l'énonciation. Telle est la prise de posture: à travers elle se dessine une attitude, un style, une manière d'entrer en contact avec l'autre, de rythmer l'énoncé, d'aborder les problèmes, d'exploiter les ressources matérielles (et non conceptuelles ou figuratives) du langage.<sup>419</sup>

La posture traduit la volonté, le désir, la pulsion, mais en deçà d'un énoncé qui dirait: je veux ou je désire. Elle est ce qui dans le langage est le plus près de la corporalité. La posture est éminemment pragmatique, performative et dialogique, elle est l'indice d'oralité du discours, sa pensée intrinsèque, mouvante parce que relationnelle et se définissant au gré des situations. Pour illustrer cette distinction, Garand prend pour exemple un discours qui, inspiré de la psychanalyse, soutiendrait que le sujet est fondamentalement divisé, ou clivé. Comme le sujet de psychanalyse qu'il décrit dans son article *Sigmund Freud, introduction à la psychanalyse*<sup>420</sup>. Gombrowicz s'interroge, se questionne, cherche une réponse. Fin psychanalyste lui-même. Le lecteur n'en sort pas plus éclairé mais plutôt interpellé. Garand présente le phénomène de l'autre côté. L'énonciateur de cette thèse la présente d'une manière

<sup>419</sup> Dominique Garand, *Portrait de l'agoniste: Gombrowicz*, Liber, Montréal, 2003

<sup>420</sup> Varia, p.35

particulièrement dogmatique ou autoritaire, à partir d'une posture héritée de la tradition universitaire, posture qui, contrairement à ce qui est dit, met en scène un sujet sans faille, pleinement assuré de l'autorité que lui confère son statut social et, donc, de la légitimité de sa prise de parole. La posture est un positionnement en acte, elle traduit sans la médiation d'aveux ou de déclaration d'intention la façon dont le sujet envisage son rapport au langage et à l'autre. Aussi, sa dénonciation de la bêtise ne passe généralement pas par une évaluation de la rationalité d'une proposition, mais plutôt par une perception de l'effet qu'elle peut avoir sur le corps et l'esprit du sujet.

N'ayant aucune compétence pour défendre la psychanalyse et ses méthodes scientifiques contre ceux qui la critiquent, je voudrais seulement mettre en lumière une étrange situation qui fait que certains de nos milieux conservateurs et bureaucrates se livrent à des attaques aussi virulentes que permanentes contre cette partie de nos belles-lettres qui, influencée par les divers courants de la psychanalyse, a du coup cessé d'être belle.<sup>421</sup>

Est bête ce qui abêtit, ce qui obscurcit et alourdit; plus précisément encore, est bête toute prise de position contredite pragmatiquement par la posture, toute proposition donc qui se fonde sur un déni de la situation réelle du locuteur : « plus c'est intelligent plus c'est bête ». Dans son ouvrage *Postures littéraires. Mises en scène moderne de l'auteur*, Jérôme Meizoz nous invite à faire un rapprochement avec le terme latin de *persona* (masque de théâtre), en précisant que « sur la scène d'énonciation de la littérature, l'écrivain se présente et s'exprime muni de la médiation que constitue sa *persona*, que l'on peut appeler sa posture. »<sup>422</sup>

Cette exposition me semble importante dans le sens où Gombrowicz a pris sa posture dès la parution de ses premiers œuvres en Pologne. Cette posture, si (a)typique, dont le rythme si particulier accompagnera son écriture, il la gardera pendant toute sa vie d'écrivain. Jérôme Meizoz met d'ailleurs un accent sur le lien entre la posture et la poétique d'un auteur :

C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.) ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme *l'ethos*. En parlant de « posture » d'auteur, on veut décrire rationnellement des effets de texte et des conduites sociales. Autrement dit, sur le plan méthodologique, cette notion articule la rhétorique et la sociologie. [...] La posture, c'est donc une façon de prendre la parole, d'énoncer un discours, d'assumer un texte.<sup>423</sup>

---

<sup>421</sup> Varia, p.34

<sup>422</sup> Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://journals.openedition.org/aad/667> ; DOI : 10.4000/aad.667

<sup>423</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, Slatkine éruditions, Genève, 2007, p.22

Ce n'est réellement qu'à Paris, capitale de la domination littéraire par excellence, que son œuvre a trouvé ses lecteurs 25 ans plus tard. C'est là également que sa figure auctoriale mise en scène à travers divers genres (journal, entretien, discours), va nourrir la critique. modalités je proposerai de présenter dans la troisième partie de ma recherche. Son premier contact avec la ville des lumières a-t-il été décisif dans sa prise de décision de quitter la Pologne ? L'exemple de Gombrowicz et de plusieurs autres auteurs exilés semble confirmer cette tendance. Son séjour parisien s'avère déterminant pour sa future trajectoire, même si par la suite il s'affranchira de cette influence voire même se révoltera contre la prééminence parisienne dans la « république mondiale des lettres ».

## Chapitre II : L'exil vers le « no mans land argentin »

### Introduction

J'étais parti en Argentine par pur hasard, pour seulement une quinzaine de jours, et si, par un verdict de destin, la Guerre mondiale n'avait pas éclaté pendant ces quinze jours-là, moi, je serais rentré en Pologne [...] Pourquoi cacher toutefois que les dés une fois lancés, l'Argentine une fois sur moi violemment claquée, ce fut là comme si j'avais enfin entendu ma propre voix.

Journal 1964

Bien que géographiquement parlant elle soit égarée et perdue quelque part dans un trou isolé de la carte et noyée entre deux océans, elle s'affirme en réalité comme un lieu largement ouvert au monde, oui, un pays international, maritime et intercontinental. Et nous, de quoi donc avons-nous l'air dans cette Argentine-là ?<sup>424</sup>

Si la réception en France de Gombrowicz ne commence qu'avec la publication de la traduction de *Ferdydurke* en 1958 chez Julliard, le mécanisme s'enclenche bien en Argentine. Gombrowicz bâtit, dirige, construit, lutte pour sa renommée en Europe et notamment en France, depuis son exil outre-Atlantique en passant par le petit îlot, centre de culture polonaise libre à Paris situé à Maison Lafitte.

Si Gombrowicz quitte la Pologne et part en Argentine c'est en quelque sorte grâce à Jerzy Giedroyc, futur rédacteur de *Kultura*, cadet de Gombrowicz de deux années. Giedroyc ne connaît pas personnellement l'écrivain mais est fasciné par *Ferdydurke*. Les chemins des deux hommes se croisent brièvement pour une première fois. Giedroyc travaille au Ministère de l'Industrie et du Commerce en Pologne qui inaugure une nouvelle ligne transatlantique ouverte en août 1939. Giedroyc propose alors la candidature de Gombrowicz pour participer à ce premier voyage à Buenos Aires. L'écrivain accepte, fait la traversée de l'Atlantique et reste en Argentine, après le déclenchement de la guerre. Pendant des années ils n'ont pas de contacts. La trajectoire de Giedroyc, alors diplomate, est conditionnée par les changements de situation géopolitique. En septembre 1939 il est envoyé en Roumanie où il devient le secrétaire de l'ambassadeur de la République de Pologne à Bucarest. Après 1940 il est évacué avec le personnel de l'ambassade en Turquie où il décide de s'engager. Il devient le soldat de la Brigade des Carpates. Il travaille ensuite dans le bureau de la Propagande du 2<sup>ème</sup> régiment (korpus) du général Anders et c'est là qu'il fait connaissance de son futur collaborateur à

---

<sup>424</sup> Witold Gombrowicz, *Pérégrinations argentines*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris, 1984, p.11

*Kultura* Józef Czapski. En 1946 il se retrouve à Rome où il crée l'Institut Littéraire, puis après avoir déménagé à Paris, il édite le mensuel de l'immigration polonaise, *Kultura* de 1947 à 2000 et « *Zeszyty Historyczne* » à partir de 1962 et jusqu'en 2010 (la mort de son frère Henryk).

Gombrowicz, quant à lui, décide de rester en Argentine. La reprise de contact entre les deux hommes n'a lieu que le 26/05/1950 quand l'écrivain adresse sa première lettre au rédacteur : « Cher Monsieur, on m'a informé que vous vous étiez enquis de mon adresse ; moi aussi, je cherchais depuis longtemps à vous contacter. » Après cette brève introduction Gombrowicz passe directement dans le vif du sujet : l'édition de ses œuvres avec des prérogatives très précises :

J'ai écrit récemment une pièce de théâtre intitulé *le Mariage*, qui a paru ici en espagnol (le texte original est en polonais). Par ailleurs, dès le mois prochain probablement, j'aurais terminé un roman intitulé *Trans-Atlantique*. Je me demande à présent ce que je pourrais en faire, attendu qu'ils n'ont aucune chance d'être publiés en Pologne. Je voudrais en principe éditer ces deux textes en un seul volume dans l'ordre suivant : une préface *Trans-Atlantique*, une préface, *le Mariage*. Je tiens à ce qu'ils paraissent ensemble ; [...] <sup>425</sup>

Je reviendrai sur cette étape de la réception parisienne dans la partie suivante de ma recherche. La période Argentine est richement relatée par l'écrivain lui-même dans son *Journal*, par sa femme Rita dans *Gombrowicz en Argentine 1939-1963* paru en 2004 et par la chercheuse polonaise, Klementyna Suchanow, auteure également de la biographie de Gombrowicz *Ja, geniusz*, parue en 2017. Ce qui nous intéressera particulièrement dans cette période d'exil argentin, c'est la façon dont Gombrowicz revient à la littérature et quels mécanismes se mettent en place pour que la réception de son œuvre démarre en France. En parlant de la période argentine Rita Gombrowicz la divise en trois parties <sup>426</sup> :

### 1. Première période de l'exil – vie « tzigane »

Chez les Argentins, en effet, c'est le « général Forme » qui règne et qui leur impose sa discipline de fer – chez nous, par contre, règne le genre de bohème, le vacarme, le cabotinage, le chiqué de la troupe de comédiens qui présente chaque soir un nouveau spectacle, mieux encore, qui ne sait jamais quel sera justement ce soir-là, le spectacle dans lequel elle « s'éclatera ». <sup>427</sup>

---

<sup>425</sup> Jerzy Giedroyc, Witold Gombrowicz « correspondance 1950-1969 » Fayard 2004, lettre du 26 mai 1950.

<sup>426</sup> France Culture, le 28/11/1996, Witold Gombrowicz poète de la forme, une vie une œuvre, l'atelier du savoir.

<sup>427</sup> Pérégrinations, op.cit., p.16

Pendant la guerre 1939-1945 Gombrowicz mène une vie de bohémien, il est libéré des entraves de la patrie et de la famille ; « l'enchantement s'intensifie », « érotisme croissant<sup>428</sup> », « au second semestre mon activité augmente et je commence à fréquenter le parc Retiro qui m'enchanté<sup>429</sup> ». Pour autant dès le mois d'octobre Gombrowicz entre en contact avec le monde littéraire argentin. Il est introduit par la lettre de recommandation d'un autre polonais Michał Choromański adressée à Arturo Capdevila<sup>430</sup>, qui recommande Gombrowicz à plusieurs journaux argentins. C'est dans sa maison que Gombrowicz donne des cours de philosophies à sa fille Chinchina et à ses amies, au sujet des nouvelles tendances dans la littérature européenne. En 1940, il fait une causerie chez Berni, peintre surréaliste argentin où il rencontre Cecilia Benedit de Debenedetti qui deviendra sa mécène et grâce à son aide financière il pourra effectuer la traduction de *Ferdydurke* et l'éditer. Sa conférence *Expériences et difficultés d'une Europe moins connue* du 28 août, prononcée en espagnol au Teatro del Pueblo a provoqué un scandale. On la jugea incompréhensible et anti polonaise. En 1941 Gombrowicz écrit huit articles pour « Aqui Esta » au sujet des salons littéraires des grandes mondaines françaises. C'est aussi en 1941 qu'il fait connaissance des premiers futurs ferdurkistes (Sabato, Obieta) au café Rex chez Paulino Frydman où il commence à jouer aux échecs.

## 2. Retour à la littérature 1945-1947

Gombrowicz commence à traduire *Ferdydurke* oralement avec un jeune auteur cubain Virgilio Piniera puis Humberto Rodriguez Tomeu. L'équipe ne disposait pas de dictionnaire polonais-espagnol, on est dans l'invention, l'imagination et l'amusement. C'est en 1945 que commencent les travaux de traduction de *Ferdydurke*. Ce travail d'équipe mis en lumière dans *Gombrowicz en Argentine* par Rita Gombrowicz a été présenté en détail dans le chapitre précédent. Ce qui est intéressant dans cette période c'est la reprise de l'écriture. Après la traduction de *Ferdydurke* Gombrowicz écrit *Le Mariage*, aussitôt traduit en espagnol avec son ami Alejandro Russovitch, qui évoque :

Puis Gombrowicz s'est mis à écrire *le Mariage*. L'idée d'écrire cette pièce venait de loin. Déjà, pendant la guerre, il y avait pensé. Mais c'est seulement après la traduction espagnole de *Ferdydurke*, que ce projet prit forme. Fatigué de *Ferdydurke*, il voulait écrire quelque chose de différent, dans un autre genre<sup>431</sup>.

<sup>428</sup> *Kronos*, op.cit., p.86

<sup>429</sup> *Kronos*, op.cit., p.87

<sup>430</sup> Arturo Capdevila est un poète, dramaturge, conteur, essayiste, professeur de philosophie et de sociologie, avocat, juge et historien argentin. Sa fille Chinchina s'occupe de Gombrowicz pendant les premiers mois de son séjour à Buenos Aires.

<sup>431</sup> *Gombrowicz en Argentine*, op.cit.,130

C'est également la période de Banco Polaco où Gombrowicz travaille de 1948 à 1955. Après la traduction du *Mariage*, il s'attaque à une autre œuvre « IX Je commence *Trans-Atlantique*<sup>432</sup> », pour finir le travail sur le roman en mars 1950. C'est aussi cette année-là, en juin qu'il écrit à Giedroyc et commence à publier à *Kultura*.

### 3. A partir de 1955- le dégel en Pologne

En Pologne, le dégel provoqué par Gomułka permet la parution de l'œuvre de Gombrowicz. Et à partir de 1957/58 – débutent les traductions dans le monde.<sup>433</sup> Gombrowicz était une figure pour les jeunes intellectuels argentins qui représentaient la rébellion « vous êtes des enfants imberbes et moi je suis un génie ». Il riait en même temps de sa supériorité (double jeu) « il nous traitait avec une sorte de mépris paternaliste<sup>434</sup> ».

Cette période est la synthèse de deux vies (Europe et Argentine) mal ajustée comme l'est la trajectoire de tout exilé. La découverte du monde bas latino-américain de Buenos Aires, Tandil, Santiago del Estro. Il prend part à la vie intellectuelle argentine ; il ne cessera de critiquer l'icône littéraire du pays Borges qu'il qualifia de :

L'écrivain le plus original et le plus autonome de l'Argentine, Borges, écrit un espagnol parfait et élégant ; c'est un styliste sur le plan littéraire (mais il n'apporte pas de solution spirituelle). Il pratique surtout la littérature sur la littérature, l'écriture sur les livres et, s'il s'abandonne parfois à l'imagination pure, elle l'entraîne très loin de la vie, dans la sphère d'une métaphysique tortueuse, faite de beaux rébus, dans une scolastique riche en métaphores.<sup>435</sup>

Celui qu'il appréciera pleinement en tant qu'ami proche et artiste, c'est Virgilio Pinera, un cubain qui présidera le comité de traduction de *Ferdydurke*. Son roman *La chair de René* qu'il commence à écrire en 1949, s'inspire directement de l'œuvre qu'il traduira avec une dizaine d'artistes argentins.

Pinera, tout en se sentant impuissant, rend hommage au Grand Absurde qui l'écrase ; dans son art, l'adoration de l'absurde est une protestation contre le non-sens du monde, une vengeance même, le blasphème d'un homme offensé dans sa moralité. « Si le sens, le sens moral du monde, n'est pas accessible, il ne me reste qu'à en plaisanter. » Telle est à peu près la forme que prennent la vengeance de Pinera et sa révolte.<sup>436</sup>

---

<sup>432</sup> *Kronos*, op.cit., p.119

<sup>433</sup> Dans l'entretien que nous avons eu avec l'épouse de Gombrowicz Rita, elle affirme : « Ce qui a lancé Gombrowicz en Pologne c'est le dégel de 1956, car avant les intellectuels en Europe étaient pour la plupart marxistes, on ne publiait pas les immigrés. »

<sup>434</sup> Alberto Yaccelli, Gombrowicz, l'Argentine et moi, [images animées], 1999, BNF.

<sup>435</sup> *Journal*, T.II op.cit., p.33

<sup>436</sup> *Journal*, T.II op.cit., p.33



C'est à cette époque qu'il fait connaissance des représentants du nouveau roman. Il échange quelques mots de politesse avec le jeune Butor, observe de loin Robbe-Grillet. Officiellement il n'est pas invité à la réunion du Pen Club.

Je les observe à la dérobée dans le hall en rendant visite à Weidlé. Eux – l'Europe. Je n'ai pas envie de faire leur connaissance, à quoi bon faire connaissance pour un inconnu ? Mais je les regarde, moi qui suis l'un d'eux et en dehors d'eux – c'est complexe – je les regarde d'un œil d'exclu et de méconnu. Rome. Paris. New York.<sup>437</sup>

« Cousu de la nuit de Retiro », le quartier portuaire où l'écrivain enchaîne les rencontres amoureuses. A ces jeunes amis argentins il dira : « L'homme ne veut pas être Dieu, il veut être jeune ». La jeunesse c'est le moment où on ne porte pas encore ce masque (les Churchill, les Picasso, les présidents). Toutes les puissances de la vie, tout le reste n'est que jeu, calcul soit maturité : « l'anti génial génie de l'Argentine ». Infériorité mais aussi fraîcheur et la nouveauté. Il découvre Tandil. La ville se trouve à 400km de Buenos Aires, il y rencontre de nouveaux amis : di Paola, Vilela, Betelu. Gombrowicz est admiré par tous ces jeunes Argentins. Alejandro Russovich dira après son départ : « Quand un Argentin est déconcerté il dit « ne voyons pas » au lieu de dire « voyons ce que c'est. Gombrowicz m'a compliqué la vie et je lui en remercie ».

### **Chapitre III : Lutte pour la gloire – retour en Europe**

#### 1. Contexte

Je n'ai pas eu beaucoup de temps pour me promener : amis anciens et nouveaux, écrivains français, affaires d'éditions, traducteurs...Mais à chaque fois que j'ai vu les rues de Paris j'ai cherché la laideur...et je l'ai trouvée. Cette recherche de la laideur était une sorte de témoignage d'amour pour l'Argentine abandonnée, mais je ne voulais pas seulement m'orner d'amour, je ne perdais pas de vue la nécessité de m'en prendre à Paris...<sup>438</sup>

Gombrowicz accoste en France en avril 1963. Son ascension vers la célébrité a d'ores et déjà commencé depuis le continent sud-américain. Une multitude de lettres échangées avec d'autres Polonais exilés, principalement à Paris ; premières rencontres avec des critiques et des littéraires européens (Bondy puis Bourgois se sont rendu en Argentine), premiers face-à-face passionnels, puisqu'impossible de sortir indemne après la rencontre de Gombrowicz. S'il

---

<sup>437</sup> Op.cit., p.291

<sup>438</sup> Journal, T.II op.cit., p.350

est certain que cette bataille pour la célébrité fut déclenchée en quelque sorte par Jerzy Giedroyc, rédacteur en chef de la revue de l'immigration polonaise *Kultura*, elle ne serait possible sans accueil des intellectuels et artistes français : Nadeau, Bondy puis Camus et Barreau, premiers lecteurs de la version française du *Mariage*. Il se rend à Maison Laffitte pour y rencontrer Giedroyc et ses collaborateurs, rencontre Maurice Nadeau et Geneviève Serreau avec qui il a entretenu une riche correspondance depuis l'Argentine principalement au sujet des traductions et des éditions de ses œuvres en France. C'est en avril 1963, après son arrivée à Paris qu'il rend visite au rédacteur de *Kultura* à Maison Laffitte :

Moi : - Georges, parole d'honneur, me voici déjà au niveau de Mickiewicz, il n'y a pas de doute : la voix des gens tremble quand ils me parlent au téléphone. Lui : - Euh...moi je n'aime pas beaucoup Mickiewicz...<sup>439</sup>

Cette parenthèse parisienne fut très brève. Gombrowicz ne reste dans la capitale française que quelques semaines avant de partir à Berlin où il bénéficie de la bourse de la Fondation Ford, fruit de la politique anti communiste des États-Unis. En pleine Guerre Froide le géant outre atlantique consacre d'énormes ressources à un programme secret de propagande culturelle en Europe de l'Ouest, réalisé par la CIA. Ainsi, entre 1950 et 1967 est fondé le Congress for Cultural Freedom (Congrès pour la liberté de la culture). A son point culminant, le Congrès avait des bureaux dans trente cinq pays (dont certains hors de l'Europe) et des dizaines d'intellectuels y émargeaient ; il publiait une vingtaine de revues prestigieuses, et notamment *Preuves*, avec François Bondy comme rédacteur en chef, organisait des expositions artistiques, des conférences internationales de haut niveau et récompensait des musiciens et autres artistes par des prix et reconnaissances variées. Sa mission consistait à dégager les intellectuels européens de l'étreinte du marxisme, en faveur de positions plus compatibles avec l'american way of life, en facilitant la poursuite des intérêts stratégiques de la politique extérieure étasunienne.

L'Europe, au lieu de m'éblouir par sa nouveauté après des années de pampa, des années passées loin d'elle, s'écroule en un tas de lieux communs déjà usés. » A Paris, il est admiré. A Berlin, Gombrowicz est entièrement tourné vers la Pologne, « Aller, ne pas aller en Pologne? Cette question m'avait hanté dès le bateau.<sup>440</sup>

---

<sup>439</sup> *Journal*, T.II op.cit., p.349

<sup>440</sup> *Journal*, op.cit., 350

Une certaine Barbara Witek-Swinarska, apprentie-journaliste qu'il avait rencontrée parmi ses amis berlinois, fait paraître à Cracovie le 22 septembre 1963 un entretien falsifié « A propos des distances ou une conversation avec le maître » (« Zycie Literackie »), où elle accuse Gombrowicz d'égotisme, de mégalomanie, d'antipatriotisme, et le compare à Curzio Malaparte. « Il devait parler ainsi en 1939 ».

Comme une houle, de part et d'autre du mur, devant un Gombrowicz ébahi, blessé, silencieux, s'échangent les diffamations et les réponses faites par la Pologne émigrée à la Pologne de Gomulka. Toute cette campagne de presse, qui dure plus de quatre mois, le dépossède de son sens tactique, le pousse dans l'absurde d'un exil absolu.<sup>441</sup>

Jeleński écrira ironiquement à *Kultura* à propos de ce séjour berlinois : « L'acceptation par Gombrowicz d'une bourse d'un an de la fondation Ford, c'est trahir la Pologne, brader la frontière de l'Oder-Neisse, devenir le laquais des Allemands! Des nazis!<sup>442</sup>»

Le 22 septembre 1963, Gombrowicz accorde un entretien à Tadeusz Nowakowski qui est en quelque sorte, le refus de toutes les réductions, des « maudits rapetissements », comme l'eût dit Gombrowicz. Le désir de compromettre politiquement l'écrivain est cousu de la menace d'une définition nationaliste. « Il est possible de tout supporter sauf de voir un écrivain polonais se libérer de sa polonité à Berlin-Ouest<sup>443</sup> ». A cette époque, la presse le rapproche d'Aleksander Wat (1900-1967), marxiste repentant qui finira par se suicider. Gombrowicz, lui, refuse la politique ce qui à l'époque n'est pas acceptable dans son pays natal ; ne pas annoncer la couleur c'est trahir la Pologne. Gombrowicz, lui, préfère continuer ses querelles intellectuelles. Lors de son séjour berlinois il prend part à la vie littéraire allemande et parisienne.

« Rien ne compromet plus un artiste qu'un autre artiste. Vraiment, un artiste apercevant un autre artiste devrait changer de trottoir », dira t-il après sa première rencontre avec Butor encore à Buenos Aires.

- *Vous êtes connu en France.*

Je plonge en lui un de ces regards dont j'ai le secret et derrière lesquels je demeure absent :

- *Mais vous ? Est-ce que vous me connaissez ?*

Pas de réponse. Il n'a jamais lu mes livres. Ni moi les siens.

---

<sup>441</sup> Witold Gombrowicz, *Quand j'écris je ne suis ni le Chinois ni le Polonais*, entretien avec Tadeusz Nowakowski du 22 septembre 1963, « La règle du jeu », janvier 1991, n°3

<sup>442</sup> Ibidem

<sup>443</sup> Ibidem

C'est à Berlin que les deux écrivains se sont rencontrés sans jamais vraiment pouvoir discuter littérature. Pour mieux comprendre le contexte artistique dans lequel l'œuvre de Gombrowicz va se poser dès son retour à Paris je trouve utile de présenter le tableau littéraire français.

## 2. Le roman français après la guerre

Je parle de l'écrivain français, le seul qui soit demeuré un bourgeois, le seul qui doive s'accommoder d'une langue que cent cinquante ans de domination bourgeoise ont cassée, vulgarisée, assouplie, truffée de « bourgeoisismes » dont chacun semble un petit soupir d'aise et d'abandon. L'Américain avant de faire des livres, a souvent exercé des métiers manuels, il y revient ; entre deux romans, sa vocation lui apparaît au ranch, à l'atelier, dans les rues de la ville, il ne voit pas dans la littérature un moyen de proclamer sa solitude, mais une occasion d'y échapper ; il écrit aveuglement par un besoin absurde de se délivrer de ses peurs et de ses colères [...]<sup>445</sup>

La centralisation nous a tous groupés à Paris ; avec un peu de chance, un Américain pressé peut nous joindre tous en vingt-quatre heures, connaître en vingt-quatre heures nos opinions sur l'U.N.R.R.A., l'O.N.U., l'U.N.E.S.C.O., l'affaire Miller, de Vercors à Cocteau, en touchant Breton à Montmartre, Queneau à Neuilly et Billy à Fontainebleau, [...]<sup>446</sup>

Kundera s'attache à dire à propos du roman, qu'il y a deux contextes élémentaires dans lesquels nous pouvons le situer : ou bien l'histoire de sa nation (qu'il nomme le *petit contexte*) ou bien l'histoire supranationale de son art (qu'il nomme le *grand contexte*)<sup>447</sup>. C'est à partir de cette double exergue que Gombrowicz construira tout son art épique, plaçant continuellement l'action de ces romans *entre* le petit et le grand contexte. Ses aspirations artistiques rejoignent-elles celles des romanciers en France ? Quelles sont précisément les préoccupations des artistes français au moment où l'écrivain polonais accoste en France ? Ce pays où comme le remarque Kundera, les gens ne sont pas habitués à distinguer la nation de l'État, Gombrowicz sera très souvent qualifié d'écrivain polonais et *Ferdydurke* devra attendre plusieurs années pour être édité. L'œuvre de Gombrowicz comme celle de Kafka, va devoir bénéficier des efforts gigantesques pour être connue, avec le soutien des plus grands éditeurs puis après la mort de Gombrowicz d'intellectuels français.

Dans ce chapitre je propose deux regards croisés sur la production littéraire en France de l'époque. Celui qui connaît la littérature française et Gombrowicz c'est Maurice Nadeau. Il

---

<sup>444</sup> *Journal II*, op.cit., p.295

<sup>445</sup> Jean-Paul Sartre, *Situations II, Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, 1948, p.202

<sup>446</sup> Op.cit., p.203

<sup>447</sup> Milan Kundera, *Le rideau*, Gallimard, Paris, 2005, p.49

écrit l'histoire du roman français au moment où Gombrowicz arrive en France. Un deuxième regard, plus distancié, celui de Charles Dantzig, nous donnera les clés pour une meilleure compréhension de cette production au vu des récentes préoccupations intellectuelles.

Paris d'entre-deux-guerres que Gombrowicz a connu en 1928 était le centre du monde. Mais quand la France sort de l'occupation étrangère et de la guerre, elle s'aperçoit qu'elle est passée au rang de la nation de « second ordre »<sup>448</sup>. Mais sa capitale demeure un des centres culturels aux côtés de l'Amérique du Nord, du Japon et de Berlin où de nouveaux courants littéraires prennent naissance. Ce climat parisien demeure toujours stimulant pour des artistes français et du monde entier qui passent ou s'y installent. Rita Gombrowicz rappelle que « La France était l'endroit de la reconnaissance universelle. C'est ici que tout a été lancé. »<sup>449</sup>

D'ores et déjà il faut remarquer que la volonté de rompre avec l'effacement artistique de l'écrivain au service de la réalité tend à se dissiper. L'auteur veut faire entendre sa propre voix, créant des atmosphères, « composées, colorées et savoureuses, pleines de finesse et d'intelligence », voire de poésie et d'humour. Ces tendances humanistes sont loin des préoccupations des débutants de 1930 « inquiets, pressés, excessifs et volontiers porteurs de messages » :

L'urgence qu'ils ont de parler. Leur genre s'adresse aux sens, aux passions, à l'imagination, qui peut toucher, émouvoir voire bouleverser. En 1930, la crise économique venue de l'Amérique pointe du doigt les faiblesses du monde d'entre-deux-guerres. Pour Gide, Valéry, Duhamel et Mauriac la guerre a été un accident terrible mais elle ne remet pas en cause des valeurs fondamentales sur lesquelles est bâtie la société française. Les nouveaux auteurs comme Malraux, Giono, Bernanos, Céline, Saint-Exupéry, Queneau donnent à leur façon l'image d'un monde instable, chaotique en proie aux passions à la fureur, insensé et dérisoire. Ils se posent tous la même question : « que peut l'individu jeté dans cet univers tragique et incohérent ? Quelle planche de salut peut-il saisir ? »<sup>450</sup>

Les réponses que chacun y apporte sont très différentes, mais elles visent un dépassement par l'homme de sa condition. D'après Nadeau, il s'agit là d'attitudes morales, sérieuses et méditées, qui engagent pleinement l'individu. L'imitation des anciennes formes du roman tend à disparaître, malgré la popularité des écrivains comme Yourcenar. Les nouveaux romanciers adaptent leur écriture à leur propos : reportage, prêche, confidence, réflexion en images ; la rupture avec une réalité et un mode unique est évidente.

Celui qui marque toute une génération de l'après-guerre c'est Louis-Ferdinand Céline.

---

<sup>448</sup> Maurice Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, éditions Gallimard, Paris, 1963, p.15

<sup>449</sup> Entretien avec Rita Gombrowicz réalisé en août 2017.

<sup>450</sup> Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, éditions Gallimard, Paris, 1963, p.21

Il revient en France après être parti en Allemagne en 1944 puis emprisonné au Danemark. Son roman *Voyage au bout de la nuit* publié en 1932 a influencé énormément d'écrivains (Sartre et Queneau) et a été ouvertement à l'origine d'une nouvelle façon de sentir et d'écrire. Une partie de littérature d'après guerre lui doit son existence. Dans son roman Céline formule un non à toute possibilité de dépassement de la condition humaine. Pour lui, dans ce monde voué à la « vacherie universelle » le salut n'existe pas. « La vérité de ce monde c'est la mort », et la vérité de l'homme, c'est la pure et simple sauvegarde de sa peau. Cette vue pessimiste du monde et de l'homme a influencé toute une littérature noire. « Elle vient de ce qu'il y a de plus animal en nous, de plus viscéral. » Or, son œuvre ne manque pas de poésie, surtout dans *Mort à crédit*. Selon Nadeau, Céline est le premier écrivain moderne à enfreindre les interdits du langage littéraire, à rejeter les tabous de l'expression policée, à écrire « comme on parle », à faire accéder en somme à la dignité littéraire de la langue de tous les jours. Son goût pour l'oralité, la répétition et l'injure est mise en exergue également par Charles Dantzig :

Dans le même livre, la tirade du comédien Courtial révèle son talent pour l'injure :

- Ferdinand ! Qu'il m'interpelle ! Comment ? c'est toi qui me parles ainsi ! A moi ? Toi, Ferdinand ? Arrête ! Juste ciel et de grâce ! Pitié ! Appelle-moi ce que tu voudras ! menteur ! Boa ! Vampire ! Engélure !

mais dure, hélas, une page. Comme Rabelais, Céline ne sait pas s'arrêter. La différence est que Rabelais ne pense pas basement. Quand il dit merde, c'est joyeux, enfantin, amical ; quand c'est Céline, c'est amer, adolescent, mal digéré.<sup>451</sup>

Ces deux noms de littérature française se retrouvent fréquemment à côté de celui de Gombrowicz. Céline, parce que Nadeau et Dominique de Roux furent également ses grands défenseurs.

Comme *il a l'air* de ne pas ressembler aux autres, il est content. S'agace de ce qu'on lui parle de sa ponctuation, mais en même temps, c'est cela qu'il vante. Et c'est cela qui le persuade qu'il est supérieur. [...]. Plus encore que hâbleur, Céline était coquet.<sup>452</sup>

Et Rabelais, si souvent évoqué par l'auteur de *Ferdydurke*, pour son humour et le rire. Nous y reviendrons dans le chapitre consacré à Kundera et à sa vision du roman européen. En effet, souvenons nous que l'auteur de la *Plaisanterie* consacre de nombreuses pages dans *Le rideau* et *l'Art du roman* à Rabelais et à Cervantès qu'il considère comme fondateurs de l'art épique,

<sup>451</sup> Charles Dantzig, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Grasset, Paris, 2005, p.148

<sup>452</sup> Ibidem, p.151

pour une simple raison que leur œuvre représente pour leur successeurs les premières grandes valeurs romanesques.

Gombrowicz est également assimilé par la critique à l'avant-garde et aux surréalistes<sup>453</sup>. Celui qui était en France l'un des animateurs du mouvement c'est Aragon. En 1945 cet ancien surréaliste devenu pendant la guerre le pilier littéraire de la France occupée, publie *Aurélien* et en 1947 donne l'édition définitive *des Voyageurs de l'Impériale*, ouvrages qui constituent la suite des romans publiés avant la guerre.

Aragon a des débuts éblouissants. Celui d'Aurélien : « La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide. » Et les huit ou dix pages qui suivent. Que c'est nerveux, que c'est andante, que c'est bien. On a envie de tout lire, de s'enthousiasmer. Ensuite hélas, il patine. Diderot vire à Romain Rolland. Aragon a écrit de gros romans qui sont en réalité des romans obèses, des romans de fond alors qu'il était un coureur de cent mètres. Je préfère ses essais, quoiqu'ils aient souvent le même défaut, *brillants morceaux* parmi les gravats.<sup>454</sup>

Dans son *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Charles Dantzig rappelle à quel point le communisme a envahi les intellectuels français. Il évoque le passé communiste peu glorieux d'Aragon, qui dans *les Communistes* publiés en 1949-1951 détourne la vérité historique à tel point qu'en 1968 ses convictions politiques ayant évolué, il recommencera l'écriture de cette œuvre. Un groupe de romanciers créant à partir de valeurs surréalistes se forme dans la période de l'après guerre. C'est un mouvement qui dans son histoire vivante appartient à l'entre-deux-guerres. Sans jamais devenir une école littéraire, il a profondément modifié le climat des idées et de l'expression artistique. Il a surtout inspiré les poètes et les peintres. Pour son théoricien et chef de file André Breton, le roman a toujours constitué un genre mineur. L'influence surréaliste s'y fait naturellement ressentir avec l'œuvre de Julien Gracq, Georges Limbourg ou Raymond Queneau. On retrouve chez eux le goût pour le merveilleux ou l'insolite, l'appétit de la libération, de changement de monde et de la vie et l'envie d'utiliser l'écriture comme moyen de transformation profonde. Raymond Queneau a longtemps été surréaliste. Il acquiert la notoriété en 1947 avec la publication des *Exercices de Style*. Il garde les aspects humoristiques et dérisoires de la vie quotidienne. Nadeau questionne par rapport à son œuvre « On peut se demander en effet si son œuvre s'établit comme une

---

<sup>453</sup> Dans l'émission *A propos du prix international de littérature 1967 : Sidibou Said*, France Culture, 04/05/1967, Michel Mohrt livre sa critique du *Cosmos* en comparant l'œuvre à des peintures surréalistes. Le théâtre de Gombrowicz est également assimilé au théâtre surréaliste par Eugène Ionesco dans l'entretien qu'il accorde à Lucien Attoun le 11/10/1969 dans « Présentation pour *Le Danseur de Monsieur Kraykowski* », Nouveau répertoire dramatique, France Culture.

<sup>454</sup> *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, op.cit., p.43

négligence de la littérature, ou comme sa dérision, ou encore comme un monument exagérément littéraire. » Ce qui est certain c'est que Raymond Queneau se trouve au cœur des problèmes qui agitent l'époque à propos des rapports entre la littérature et la vie, entre l'expression et la communication. Dans son article « Langage littéraire et langage parlé » il livre son point de vue sur l'évolution de la langue française et la nécessité de ce renouvellement. Nadeau remarque :

Les philologues et les linguistes n'ignorent pas que la langue française écrite (celle que l'on défend en général) n'a plus de rapport que assez lointains avec la langue française véritable, la langue parlée. [...] Mais le changement est profond. Le vocabulaire se modifie insensiblement, enrichi surtout par les actualités et les événements, mais c'est surtout la syntaxe du français parlé qui s'éloigne de plus en plus du français écrit. [...] Ce qui est étrange c'est que cette transformation ait échappé à la plupart des écrivains, disons à presque tous jusqu'à ces dernières années. [...] Un langage nouveau suscite des idées nouvelles et des penseurs nouveaux veulent une langue fraîche<sup>455</sup>.

Et souvenons-nous que c'est son style à lui que Gombrowicz évoque dans sa lettre à Jeleński, comme idéalement le plus adéquat pour ses traductions.<sup>456</sup> Lors de l'attribution du prix Formentor en 1967 pour *Cosmos*, Michel Mohrt trouve une ressemblance de l'auteur polonais avec Queneau « pour mots grossiers qui éclatent dans la société en pleine agonie. »<sup>457</sup>

Ce qui est certain c'est que dès 1940 une évolution de roman s'opère dans les esprits. Les grands maîtres tels que Gide, Claudel, Valéry, Giraudoux commencent à s'essouffler. En 1958 Marguerite Yourcenar publie *Mémoires d'Hadrien*, roman grâce auquel elle atteint la notoriété. Elle publie également des essais, des poèmes, des pièces de théâtre et traduit Virginia Woolf et Henry James. En 1968 son nouveau roman *L'œuvre au noir* connaît le succès comparable au *Mémoires d'Hadrien*. Pourtant elle a du mal à prendre place dans le grand courant qui porte les romanciers français après la guerre vers de nouvelles tendances et nouvelles manières d'expression littéraires. Dantzig considère qu'elle meuble ses livres en style XVIIe. « Antithèses, douche de points-virgules, imparfaits du subjonctifs appliqués, phrases de liaison et de commentaires où elle explique en style emphatique, latinismes, périodes. Elle calcule ses personnages au lieu de les sentir. »<sup>458</sup>

La nouvelle littérature doit alors trouver de nouvelles valeurs à défendre ; quelles sont donc ces valeurs si éloignées de l'humanisme de Gide ou du catholicisme de Claudel ? Deux

---

<sup>455</sup> *Le roman français depuis la guerre*, op.cit.p.258-259

<sup>456</sup> Jarzębski Jerzy, *Gombrowicz walka o sławę, korespondencja Witolda Gombrowicza z Konstantym A. Jeleńskim, François Bondy i Dominique de Roux*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1998, p.15

<sup>457</sup> *A propos du prix international de littérature 1967 : Sidibou Said*, France Culture, 04/05/1967

<sup>458</sup> *Ibidem*, p.951



courants s'entremêlent : un scepticisme qui se transforme en indifférence totale et un désespoir, marqué par un appétit pour la vie élémentaire, l'instinctif, la brutalité animale. Le renouveau vient principalement des Etats Unis avec les auteurs comme Theodore Dreiser, Upton Sinclair, Sherwood Anderson, Sinclair Lewis. Ce dernier obtient le prix Nobel en 1922 notamment pour *Babbitt*, œuvre inspiratrice pour Gombrowicz lors de l'écriture de *Ferdydurke*.<sup>459</sup> Bénéficiant des ces influences le roman français et mondial s'ouvre à de nouvelles techniques plus audacieuses et tend à renouveler son contenu : « il se peut que le roman, sous sa forme traditionnelle, soit condamné. Il se peut qu'un nouveau roman puisse naître. »<sup>460</sup> L'homme qui a fortement marqué le paysage littéraire français était Jean-Paul Sartre. Tout en rejetant genres et catégories, il se pose en tant que « conscience » devant une autre conscience : celle du romancier. Ce qui l'intéresse c'est d'examiner la conscience de Faulkner, de Dos Passos ou encore de François Mauriac, Proust ou encore Joyce. Sartre considère les rapports ambigus entre le roman, le romancier à l'intérieur de l'œuvre comme les rapports du romancier avec le lecteur qui à son tour « fait le roman par la lecture ». La nouvelle littérature romanesque s'efforcera de réduire ses ambiguïtés, soit par un excès de subjectivité, soit par une objectivité pointilleuse. Son œuvre est gigantesque. Voici le portrait du père de l'existentialisme brossé par Dantzig :

Sartre est un fatras. Je ne crois pas qu'il existe un seul livre de lui qui ne soit encombré de bouts, de restes, d'imperfections. Il ne trie pas, imprime tout ce qu'il écrit : c'est le type même d'écrivain duquel tirer une anthologie à l'américaine, un Portable Sartre. Ce serait son chef-d'œuvre.<sup>461</sup>

Après la publication des *Nausées* en 1938, il publie pendant l'occupation son premier ouvrage philosophique *l'être et le néant*, et en 1945 le premier volume d'une somme romanesque intitulée *les Chemins de la Liberté*. Ses idées philosophiques sont rapidement très à la mode ; l'existentialisme est à la mode comme l'a été le surréalisme après 1920. Les journaux se déchainent autour de la question de « l'engagement » de l'écrivain, ce qui veut dire que l'écrivain n'est pas un officiant de l'art. Il faut qu'il soit au monde et que, parmi toutes les significations que celui-ci lui propose, il devrait choisir celles qui aident l'humanité

---

<sup>459</sup> Gombrowicz trouve le titre de son futur roman en 1935 dans *Babbitt* :

« Sur qui pensez-vous que je suis tombé l'autre soir au De Luxe Restaurant ? Eh bien, sur Freddy Durkee, qui était un expéditionnaire maritime « mort ou vif » avec qui je travaillais autrefois – « M. l'Homme-Souris », comme nous appelions en riant le cher homme. À cette époque il était si timide qu'il était mort de trouille devant le patron et n'était jamais récompensé pour le joli travail qu'il faisait. Lui au De Luxe ! Et quel dîner il se commandait avec tous les raffinements, du céleri jusqu'aux noix ! » (Sinclair Lewis, *Babbitt*, Stock, Paris, 2010, p.96). Sinclair obtient le prix Nobel en 1930. Gombrowicz prend ce qui est déjà enchâssé dans le roman sur l'immaturité et la réussite sociale (comique, calembour). Le récit d'un personnage constamment pris entre l'immaturité et les vieilles structures dont il veut absolument se débarrasser. Le titre de *Ferdydurke* nous montre comment Gombrowicz prend la littérature.

<sup>460</sup> *Le roman français depuis la guerre*, op.cit.p.92

<sup>461</sup> *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, op.cit., p.803

à prendre conscience d'elle-même. L'artiste n'a donc pas le droit de se taire sous quelque prétexte que ce soit ; ce serait refuser de prendre en charge l'ensemble du monde que l'écrivain doit exprimer, c'est mutiler ce monde, et soi-même. Sa position est proche des écrivains prolétariens des années trente. Mais comme le fait remarquer Dantzig, Sartre à la manie de s'exprimer sur tout. « On pourrait le dire au bord de la graphomanie. » Pourquoi ? Pour l'entraînement et le goût de la célébrité car : « Pour la maintenir, il faut occuper le public en permanence avec soi. »<sup>462</sup>

C'est probablement pour cela que selon Nadeau la tentative romanesque de Sartre se solde par un échec :

On ne s'improvise pas romancier, surtout par décret : on n'écrit pas un roman par raison démonstrative. Toutes les qualités qu'on peut déployer d'autre part se changent perversément en autant de défauts pour celui qui entend les utiliser non en poète mais en philosophe. Le monde romanesque que Sartre porte en lui, il l'a exprimé dans ses pièces de théâtre, non dans *les Chemins de la Liberté*.<sup>463</sup>

En 1948, Sartre livre son regard sur l'état de la littérature en France et du rôle de l'écrivain après la guerre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*

Nous ne voulons pas avoir honte d'écrire et nous n'avons pas envie de parler pour ne rien dire. [...] Tout écrit possède un sens, même si ce sens est fort loin de celui que l'auteur avait rêvé d'y mettre. [...] L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi.<sup>464</sup>

Nous savons l'admiration que Gombrowicz réservait à l'œuvre de Sartre. Lecteur attentif de *l'Être et le Néant*, il polémique avec son auteur au sujet de la liberté, de l'engagement ou encore de l'existentialisme.

S'efforcer de nous convaincre que nous sommes libres ? Libres, nous victimes, martyrs, esclaves jusqu'au cou enfoncés dans la maladie, les vices, les passions, et toujours le harnais au cou, toujours forcés au travail, éprouvant la peur, et toujours ahuris, affairés ? Depuis le point du jour jusque tard dans la nuit, nous sommes soumis au plus ignoble des esclavages, et voilà qu'on nous parle de « liberté »...[...] Dire que nous gardons une possibilité fondamentale de liberté face à la souffrance [...] c'est à mon avis faire disparaître entièrement le sens même de ce mot. Souffrir est un état que je refuse

---

<sup>462</sup> Dictionnaire égoïste de la littérature française, op.cit., p.803

<sup>463</sup> Le roman français depuis la guerre, op.cit.p.107

<sup>464</sup> Le roman français depuis la guerre, op.cit.p.13

et qu'il me faut précisément « souffrir ».<sup>465</sup>

Il accuse de même Sartre de ne pas avoir compris le problème de la liberté lorsqu'il estime que l'homme peut choisir librement. Dans ses cours de philosophie donnés à sa femme Rita et à Dominique de Roux, il consacre plusieurs lignes à l'existentialisme et plusieurs pages à Sartre. Pour Gombrowicz l'aporie de l'existentialisme consiste à postuler une autoconscience maximale de la condition humaine qui conduit à dépasser justement l'existence et à se tourner vers des spéculations sur la possibilité de l'Être tout court. Gombrowicz prône une philosophie de l'existence concrète.

Sartre quant à lui, s'exprimera à propos de Gombrowicz une seule fois, après la mort de l'écrivain, dans le numéro spécial des « Cahiers de l'Herne », rapporté dans l'article de Renato Barilli *Sartre et Camus jugés dans le journal*.

Il existe aussi des romans d'un autre genre, de faux romans comme ceux de Gombrowicz, qui sont des sortes de machines infernales. Gombrowicz a une très bonne connaissance de la psychanalyse, du marxisme, et bien d'autres choses, mais il garde à leur égard une attitude sceptique, si bien qu'il construit des objets qui se détruisent dans l'acte même de leur construction – créant ainsi le modèle de ce qui pourrait être un roman à la fois analytique et matérialiste.<sup>466</sup>

L'écrivain français qui introduit le *Mariage* de Gombrowicz dans le circuit théâtral en France c'est Camus<sup>467</sup>. Comme Sartre, Albert Camus ne saurait passer uniquement pour un romancier. Il est également philosophe, essayiste et dramaturge. Il acquiert la notoriété en 1942 en publiant *L'Étranger* et le fait suivre par l'essai le *Mythe de Sisyphe*, où il exprime sa conception du monde qui devient populaire sous le nom de la philosophie de l'absurde. Les deux ouvrages reflètent l'état de la condition humaine et son désespoir. Dans *L'Étranger* Camus choisit la démarche narrative et l'écriture à la manière des romanciers américains comme Hemingway. Le romancier qui devient objectif, n'intervient pas dans le destin des personnages, et s'interdit de parler à leur place. Il se limite à décrire les faits et gestes de ses héros. L'accent est mis sur l'absurdité du monde et de la condition humaine, sur le déni de justice de tout temps fait à l'homme. En 1947 il publie *la Peste* qui connaît un succès foudroyant. Sur les pages de « La Libération » où il est éditorialiste il prêche le courage, la lucidité, la volonté de regarder les événements en face. Pourtant son style est jugé plat par

---

<sup>465</sup> *Journal*, op.cit., p.390

<sup>466</sup> Cahiers de l'Herne, Gombrowicz, Sous la direction de Constantin Jeleński et Dominique de Roux, Éditions de l'Herne, Paris, 1971, p.299

<sup>467</sup> Cet épisode est évoqué dans l'Entretien avec *Jorge Lavelli, la création au présent*, document audiovisuel INA, Mémoire du Théâtre une série proposée par Dominique Darzacq

Dantzig « rien de brillant, pas un moment où l'on s'exclame de surprise et de plaisir, aucun manquement enthousiasmant du français ». <sup>468</sup>

En 1951 il s'explique ouvertement dans *l'Homme révolté* essai philosophique qui prend forme de réquisitoire contre l'Histoire. Contre les écrivains comme Sade, La Fontaine et Rimbaud, qu'il s'agisse de Marx et de Lénine Camus considère qu'ils ont perverti et corrompu la « révolte » pour aboutir à des systèmes monstrueux en rendant l'humanité au fil des siècles un peu plus prisonnière. Gombrowicz s'exprime souvent au sujet de la philosophie marxiste et dans ce sens rejoint Camus. Jeleński soutenait même que l'auteur de *Ferdymurke* serait une sorte d'éclectique marxiste/existentialiste *ante litteram* :

Avant que les autres ne lisent Marx, Gombrowicz avait vu que le plus grand mensonge est celui des idéologies, et si aujourd'hui il se bat contre le marxisme c'est parce qu'il s'est transformé en une idéologie, cessant d'être un champ de la réalité ouvert et fécond.[...] Marxisme et existentialisme sont devenus : le premier, idéologie qui promet « scientifiquement » un futur radieux, et malhonnêtement masque l'horreur du socialisme réalisé ; et le second, souvent par désespoir, esclave du premier, ou « pensée à la mode et accommodant, pour l'Académie. <sup>469</sup>

Dans son œuvre, Camus se détourne de ces génies tombés dans la démesure et il leur oppose le génie grec et méditerranéen, a confiance en l'homme, en la raison, en la vie. *L'Homme révolté* de Camus fâche Breton, l'avant-garde littéraire et Sartre. Dans sa « Lettre à Albert Camus », celui-ci somme l'auteur de *l'Homme révolté* de prendre ses responsabilités et d'annoncer sa couleur. Réfutant tout choix, Camus décide de se détacher de la problématique politique et sociale et ne donnera pas non plus son opinion au sujet de la guerre en Algérie. Gombrowicz, quant à lui, réagit depuis l'Argentine à *l'Homme révolté*. Il soutient avec force que la conscience individuelle n'existe pas et attaque Camus dans ce sens :

Pour moi, lorsqu'il s'agit du salut de l'universel, la conscience, je veux dire la conscience individuelle, n'a pas la même puissance que pour Camus. Ne voyons-nous point à chaque pas que la conscience n'a presque rien à dire ? Est-ce parce qu'il s'est persuadé qu'il en a le droit que l'homme torture ou tue ? Il tue parce que les autres tuent. Il torture parce que les autres torturent. L'acte le plus atroce devient facile lorsque la voie qui y mène a été dûment frayée ; ainsi, dans les camps de concentration, le sentier de la mort était si parfaitement tracé que le petit-bourgeois, incapable chez lui de tuer une mouche, donnait sans peine la mort à son prochain. <sup>470</sup>

---

<sup>468</sup> *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, ibidem, p.141

<sup>469</sup> *Cours de philosophie*, op.cit., p.29

<sup>470</sup> *Journal*, op.cit.p.,101

En 1956, Camus publie son meilleur roman *la Chute* dans lequel il nous livre les confessions d'un salaud et où il trouve toutes les raisons d'absoudre sa conduite lâche et cynique. En 1957 il reçoit le prix Nobel de littérature et meurt tragiquement deux ans plus tard dans un accident de voiture.

Son génie littéraire s'est nourri de ces contradictions en attendant l'impossible accord, l'unité tant désirée. Il lui a fallu du courage pour refuser de jouer le rôle de professeur de sagesse (lui-même si peu assuré d'être un sage) que lui avait inconsciemment confié une époque avide de foi et de certitudes.<sup>471</sup>

L'existentialisme de Sartre et de Camus a inspiré quelques jeunes romanciers. On parle même du roman sartrien. Parmi eux Mouloudji, Boris Vian, Colette Audry, Marguerite Duras, Jacques-Laurent Bost et d'autres qui reviennent sur les pages des « Temps modernes ». Simone de Beauvoir s'impose comme une des plus douées. Amie de Sartre et longtemps professeur, elle partage ses conceptions philosophiques. Elle les expose dans ses essais *Pyrrhus et Cinéas* (1944), *Pour une morale de l'Ambiguïté* (1947). Elle débute par un roman en 1943, *L'Invitée*, suivi du *Sang des Autres* (1944) et *Tous les hommes sont mortels* en 1947. Les *Mandarins* publiés en 1954 obtiennent le prix Goncourt. Elle y met en scène les intellectuels de gauche, notamment Sartre et Camus, et débat sur la problématique de l'engagement.

L'artiste français avec lequel Gombrowicz s'identifie le plus souvent sur le plan littéraire est Jean Genet, que Nadeau qualifie d'outlaw : « écrivain en marge et homme en marge, rejeté dès son enfance dans les bas-fonds d'une société qui le traite en déchet. » Pupille de l'assistance publique, jeune délinquant, voleur qui passe son adolescence dans des maisons de redressement puis en prison. Il constitue pour Sartre un brillant exemple de ce qui devait être un écrivain. Dans *Saint Genet comédien et Martyr* Sartre montre comment son héros préfère incarner le mal et comment par ce choix sa littérature est sublime. Dans ses romans *Notre dame des fleurs*, *Miracle de la Rose*, Genet fait l'apologie de l'abjection, de l'homosexualité qu'il tient volontairement pour un vice, les richesses de la délation et du crime. Son premier roman que Gombrowicz lit en France est un succès et un scandale à la fois. Ce sera probablement la seule lecture de l'œuvre de Genet ; Gombrowicz ne s'en cache pas, mais il s'amuse à confronter les interprétations de Sartre avec sa propre stratégie artistique. C'est l'artiste français qui a sans doute le plus marqué l'auteur de *Cosmos* dès son retour de l'exil argentin. Cette relation du double comme l'a qualifiée la chercheuse Maria

---

<sup>471</sup> *Le roman français après la guerre*, op.cit.,p.116

Delaperrière trouve sa source dans les souffrances des deux écrivains.

J'avais seize ans...dans mon cœur, je ne conservais aucune place où put se loger le sentiment de mon innocence. Je me reconnaissais lâche, le traître, le voleur, le pédé qu'on voyait en moi...Et j'avais la stupeur de me savoir composé d'immondices, je devins abject.<sup>472</sup>

Delaperrière considère que la souffrance de Gombrowicz est « symétriquement opposée » à celle de Genet.

Cierpienie młodego Gombrowicza jest symetrycznie odwrotne ; jego bunt pochodzi z ekscesu nieautentyczności własnego środowiska, przeciw któremu buntuje się nie w imię zasad etycznych lub społecznej ideologii, ale dlatego, że jego sposób bycia wydaje mu się chorobą nierealności, o której dobitnie pisze.<sup>473</sup>

Dans la partie de son œuvre *Pod znakiem antynomii* (sous le signe de l'antinomie), intitulée *Maryginalność i transgresja*, l'hypothèse de Delaperrière est de dire que Gombrowicz trouve en Genet un allié contre Sartre, qui selon lui a enfermé l'auteur des *Pompes funèbres*, dans sa propre théorie.<sup>474</sup> Aussi la marginalisation peut être considérée dans l'œuvre des deux écrivains, non pas comme un défi jeté contre un milieu concret mais comme l'acte de la transgression et d'autodéfense « contre l'enfer du regard de l'autre ». Quant à Nadeau qui fait connaître cet écrivain en tenant la page littéraire au *Combat* après la Libération, il qualifie son verbe de « somptueux » et son langage qui « se prête d'avantage au théâtre ».

Celle qui publie également des récits existentialistes dans la revue de Jean-Paul Sartre c'est Marguerite Duras. Son écriture se caractérise par une dialectique de la présence et de l'absence, du silence et de la parole, de la vie et de la mort. Elle dit « Ecrire, c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. »<sup>475</sup>

En 1948 Sartre fait les comptes avec la littérature en France. Pourtant son mythe de l'écrivain engagé devient désuet dans les milieux littéraires où de nouvelles tendances, ancrées dans la littérature de Kafka ou de Joyce, se font ressentir. Le refus de certaines formes romanesques comme le roman psychologique ou d'analyse, de passion ou d'action au profit d'un discours qui se préoccupe d'une réalité particulière à exprimer se font ressentir chez un grand nombre d'auteurs. Ce mouvement a été appelé par les journalistes « nouveau roman » ;

---

<sup>472</sup>J-P Sartre, Saint Genet comédien et martyr, Gallimard, Paris 1952, s.79, cité par Maria Delaperrière in *Pod znakiem antynomii, studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Universitas, Kraków, 2006, p.212

<sup>473</sup> Maria Delaperrière in *Pod znakiem antynomii, studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Universitas, Kraków, 2006, p.212

<sup>474</sup> Ibidem, p.213

<sup>475</sup> Margueritte Duras, *Écrire*, Gallimard, Paris, 1993.

cependant les vues de ses principaux représentants, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Olivier sont très souvent différentes, car « le nouveau roman » ne forme « ni une école ni même un mouvement<sup>476</sup> ». Dans son recueil d'essais, *l'Ère du Soupçon*, Nathalie Sarraute rejette progressivement les composantes traditionnelles du roman du XIXe siècle ; la fabrication de l'intrigue, le souci de l'évolution du héros dans un espace temps bien défini. Les nouveaux auteurs témoignent de moins en moins de goût pour l'intrigue romanesque et se tournent vers la problématique de la manière « d'être au monde ». Le roman ne sert plus à décrire le monde et les passions mais à s'approprier le monde par un « individu privilégié », l'auteur, dans une dimension métaphysique, philosophique ou morale. Plus que sa création, c'est sa vision personnelle qui importe. Les précurseurs de ces tendances nouvelles étaient Joyce et Kafka. Je trouve intéressant de rappeler l'analyse de l'œuvre de Kafka de Sartre, qui n'est pas contradictoire avec ces tendances nouvelles :

De même pour l'écrivain : si vous dénombrez, par l'analyse, les thèmes que Kafka développe, les questions qu'il pose dans ses livres et si vous considérez ensuite, en vous reportant au début de sa carrière, que c'étaient pour lui des thèmes majeurs à traiter, des questions à poser, vous serez effrayés. Mais ce n'est point ainsi qu'il faut le prendre : l'œuvre de Kafka est une réaction libre et unitaire au monde judéo-chrétien de l'Europe centrale ; ses romans sont le dépassement synthétique de sa situation d'homme, de Juif, de Tchèque, de fiancé récalcitrant, de tuberculeux etc., comme l'étaient aussi sa poignée de main, son sourire et ce regard que Max Brod admirait tant<sup>477</sup>.

A cette limite, où triomphe la subjectivité, le roman s'évanouit en tant que genre, devient expression pure<sup>478</sup>.

Robbe-Grillet est d'accord sur ce point ; il considère qu'un roman ne peut se ramener à une intrigue et des personnages et il proclame « la mort du personnage » en même temps que celle des catégories psychiques et philosophiques comme temps et espace, dans lesquelles les personnages sont emprisonnés. Il veut rompre avec la subjectivité. Il demande à ce que l'auteur s'oublie voir s'élimine. Pour Robbe-Grillet le roman doit être un inventaire scrupuleux du monde qui existe en dehors de nous : monde pur de l'objet, monde de la « chose en soi ». Il exprime cette vision de la littérature objective dans ses romans. Dans *Les Gommages* les personnages n'existent qu'à travers des silhouettes ou des ombres. L'action du roman ressemble à celle d'un roman policier, comme pour *Cosmos*. Ses romans suivants *Le*

---

<sup>476</sup> *Le roman français après la guerre*, op.cit.174

<sup>477</sup> *Le roman français après la guerre*, op.cit., p.315

<sup>478</sup> *Ibidem*, p.177

*Voyageur* (1955), *La Jalousie* (1957) ont la même action fragmentée en une multiplicité de gestes et de conduites.

En 1963 il publie en quelque sorte un manifeste, l'essai *Pour un roman nouveau* (ensemble d'études littéraires écrites entre 1956 et 1963). Il y conteste le roman traditionnel de type balzacien et défend le nouveau roman.

La sacro-sainte analyse psychologique constituait, déjà à cette époque, la base de toute prose : c'est elle qui présidait à la conception du livre à la peinture des personnages, au déroulement de l'intrigue. Un bon roman depuis lors, est resté l'étude d'une passion – ou d'un conflit de passions, ou d'une absence de passion – dans un milieu donné.

[...] Pourquoi s'en étonner ? Le matériau – la langue française – n'a subi que des modifications bien légères depuis trois cents ans ; et si la société s'est transformée peu à peu, si les techniques industrielles ont fait des progrès considérables, notre civilisation mentale, elle, est bien restée la même. Nous vivons pratiquement sur les mêmes habitudes et les mêmes interdits, moraux, alimentaires, religieux, sexuels, hygiéniques, familiaux, etc.<sup>479</sup>.

Gombrowicz est très critique par rapport à l'attitude de ces intellectuels. Il s'oppose à toute création artificielle et trop intellectuelle. Pour l'auteur de *Ferdydurke*, tout cela est « trop gonflé » :

Il est certain qu'à partir du moment où l'homme en vient à perdre en lui-même l'adolescent, d'où saurait-il prendre quelque légèreté ? Y a-t-il une force qui puisse l'arrêter sur cette voie de l'embonpoint s'accroissant avec l'âge ? Même histoire avec les Parisiens : un atroce empêchement est entré dans leur discours ; certes, l'un ou l'autre avait bien quelque chose à dire, seulement voilà : un atroce empêchement est entré dans leur discours ; certes, l'un ou l'autre avait bien quelque chose à dire, seulement voilà, il ne peut : c'est trop subtil, et c'est finalement à coup de silence que chacun rend hommage à son empêchement personnel.<sup>480</sup>

Celle qui met en exergue l'existence, sous ses apparences banales c'est Nathalie Sarraute. Elle considère que la parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée et qu'il existe sous la surface de la communication une « sous-conversation » (gestes qui contredisent la parole, silences, sous-entendus, inflexions, attitudes de corps, expressions du visage), qui constituent la vraie communication. Elle écrit *Portrait d'un inconnu* (1949), *Martereau* (1953) et le *Planétarium* (1958) le plus brillant de ses romans suivi des *Fruits d'Or* (1963) pour lequel elle obtient le prix international des éditeurs Formentor, où Gombrowicz est également

<sup>479</sup> Cité par Maurice Nadeau dans *Le roman français depuis la guerre*, p.280-281

<sup>480</sup> *Journal II*, op.cit.,p.371



candidat avec *La Pornographie*, puis *d'Entre la vie et la mort* (1968). Dans son essai *L'Ere du soupçon* elle décrit ses préoccupations par rapport à ces nouvelles formes du roman. L'œuvre initialement parue à la revue « Temps modernes », *Conversations et sous-conversations* à la NRF en 1956 puis *Ce que voient les oiseaux*, est achevée en janvier 1956. Nathalie Sarraute tente d'expliquer ce mécanisme de méfiance mutuelle entre le lecteur et l'auteur dû d'après l'auteure à la psychologisation du roman depuis Proust, Joyce et Freud.

Selon toute apparence, non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur de son côté, n'arrive plus à y croire. Aussi voit-on le personnage du roman, privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses larges épaules tout le poids de l'histoire, vaciller et se défaire<sup>481</sup>.

Celui dont on a souvent accolé le nom à Robbe-Grillet c'est Michel Butor. Ils n'ont pourtant rien en commun et Butor le fait savoir en attaquant violemment les thèses de l'auteur des *Gommes*. Parmi la jeune génération d'écrivains c'est lui que Gombrowicz connaît le mieux car c'est avec lui qu'il fit un séjour à Berlin. Pour autant, ils n'ont pas vraiment d'occasion d'échanger sur la littérature. Leur première rencontre a eu lieu encore en Argentine :

Tenez, Butor, par exemple, que j'ai croisé à la soirée de cette comtesse, et à qui j'ai dit ma satisfaction de le revoir bientôt à Berlin – là, nous pourrions tous les deux discuter tout notre saoul, ne serait-ce que sur le Nouveau roman français. Pour toute réponse, le chef de l'avant-garde partit d'un grand éclat de rire, c'était, chez lui, le rire d'une politesse qui se retranche, parfaitement hermétique, le rire d'une boîte de sardines en plein Sahara...Dieu de miséricorde !<sup>482</sup>

Dans son recueil *Essais sur le roman* (1969), Michel Butor aborde le roman comme « une forme particulière de récit », celui-ci étant « un des constituant essentiels de notre appréhension de la réalité ». Le roman est le « laboratoire du récit » : sa spécificité réside ultimement dans sa capacité de se réfléchir, de s'interroger, de s'étudier lui-même en tant que récit, en tant que forme d'appréhension de la réalité. Malgré une affinité émotionnelle qui a uni les deux hommes, rappelons que Butor rendait visite à Gombrowicz alors que celui-ci était hospitalisé à Berlin, l'écrivain polonais n'épargne rien à son assidu visiteur :

Maudits ceux qui, tout doucement et sans émoi, cultivent comme lui la littérature pour la littérature, un

---

<sup>481</sup> Cité par Maurice Nadeau dans « Le roman français depuis la guerre » p.275

<sup>482</sup> *Journal II*, op.cit.,p.371

art raffiné, ésotérique, tandis que moi je m'ennuie, je me dessèche, tandis que j'agonise !<sup>483</sup>

En 1960 Philippe Sollers, après le succès d'*Une curieuse solitude* (1958), fonde la revue « Tel Quel » qui dès le début met l'accent sur ce qui importe le plus à l'écrivain : l'acte d'écrire. Les jeunes promoteurs de la revue (Huguenin, Matignon, Edern-Hallier) définissent l'écriture comme « une volonté de s'ajouter la réalité en la ressaisissant, et, plus qu'en la contestant, en la représentant ». Ils n'ont aucun désir de changer le monde, l'homme, la vie ; ils veulent le monde tel qu'il est.

Il y a également le mouvement littéraire de droite, les « Hussards » que Dominique de Roux<sup>484</sup> considérera comme le « fer de lance des ressentiments bourgeois ». Pourtant ils revendiquent, contre le manichéisme sartrien, la pleine liberté de création romanesque. Le courant est inspiré par Roger Nimier, Antoine Blondin et Jacques Laurent, sous l'égide du directeur des éditions de la Table Ronde.

Gombrowicz se pose dans ce mouvement, alors qu'il est encore en Argentine. Il participe à la vie littéraire en France en livrant ses analyses sur les pages du *Journal* ou dans sa riche correspondance avec Giedroyc ou Kot Jeleński . Il consacre plusieurs pages de son *Journal* à *l'Homme révolté*. La correspondance avec Maurice Nadeau témoigne de l'intérêt que Gombrowicz porte à la littérature française. La discussion peut-être la plus intéressante sera celle qui porte sur le marxisme. L'auteur polonais lui consacre plusieurs lignes dans le *Journal* et dans *Cours de philosophie en six heures un quart*. Alors que l'attachement des intellectuels français demeure très fort à cette philosophie, Gombrowicz démontrera à sa manière toute sa méfiance contre toutes les idéologies. Depuis l'Argentine, il entame déjà une polémique avec les intellectuels français et prépare le terrain pour s'établir dans l'espace littéraire français. Mais, avant d'examiner la manière dont il se forge cette place je propose également de rappeler l'état du théâtre français au moment de l'arrivée de Gombrowicz en France car c'est par le théâtre que le public français connaîtra son œuvre. Ce qui fait connaître Gombrowicz en France c'est le théâtre. Regardons de près.

### 3. Le théâtre en France après la guerre

Pour bien saisir les évolutions du théâtre français et ses tendances après la guerre, je propose de rappeler quelques faits importants dans son histoire.

---

<sup>483</sup> *Journal II*, op.cit., p.432

<sup>484</sup> L'attitude de Dominique de Roux envers le mouvement des Hussards est évoquée par son fils Pierre-Guillaume dans un entretien qu'il a accordé à Matthieu Giroux dans « Philitt » du 10 mai 2015 et dans l'ouvrage *Roger Nimier, Antoine Blondin, Jacques Laurent et l'esprit Hussard*, sous la direction de Philippe Berthelet et Pierre-Guillaume de Roux, Pierre-Guillaume de Roux, Paris, 2012

La nouvelle donne apparaît en 1887, avec la première mise en scène réalisée par André Antoine<sup>485</sup> qui a su le premier utiliser l'électricité au théâtre.

Antoine n'est pas seulement le premier metteur en scène : il est le premier homme de théâtre français moderne. Son œuvre déborde largement la stricte orthodoxie naturaliste et elle suscite encore, par son ampleur, notre étonnement.<sup>486</sup>

Avant l'arrivée de l'électricité, trois intervenants étaient primordiaux : l'auteur, le comédien, le chef de troupe ou le directeur de salle, qui pouvaient être une même personne (Molière). Le texte était alors déterminant, et le jeu du comédien consistait à le faire passer. Avec l'électricité, l'éclairage de la scène peut varier selon les moments, des significations peuvent être montrées par des lumières colorées. Le jeu des comédiens ou tel trait du décor peut alors être souligné ou non par une mise en lumière. L'importance de ces éléments a été notamment mise en évidence dans le travail de Brecht et Artaud.<sup>487</sup> Ce sont les choix qui exigent la présence de quelqu'un qui les assume et fasse une unité d'ensemble : le metteur en scène. Il y a également les scénographes qui conçoivent l'espace scénique dans lequel se déroulera le spectacle. Celle dont le rôle sera indéniable dans la réception du théâtre de Gombrowicz en France c'est la jeune Krystyna Zachwatowicz, plus tard l'épouse d'Andrzej Wajda. Venue à Paris au Théâtre des Nations elle collabore avec Lavelli et monte les décors pour les pièces de Gombrowicz.

Désormais le spectacle a un ordonnateur qui est l'interlocuteur majeur des auteurs comme des directeurs de salles. Nous verrons l'importance des metteurs en scène dans la réception de Gombrowicz en France : Lavelli, Rosner, Beaunesne, Martin, Bondy. Le premier est l'introducteur du théâtre de Gombrowicz en France, le second fait entrer Gombrowicz dans le répertoire de la Comédie Française, le dernier fils de François Bondy, premier journaliste européen qui a rencontré Gombrowicz à Buenos Aires et qui a écrit le premier article sur Gombrowicz dans la revue *Preuves*, a réalisé une éblouissante mise en scène d'*Yvonne, princesse de Bourgogne*, à l'Opéra Garnier de Paris.

De toute évidence, deux noms ont marqué le théâtre européen du XXe siècle : celui de Brecht et celui d'Artaud. Le lieu commun d'après lequel le théâtre rationaliste, politique et

---

<sup>485</sup> En 1887, il fonde, avec ses économies d'employé du gaz, le Théâtre-Libre et y applique la technique électrique. Il crée ensuite le Théâtre-Antoine, puis de 1906 à 1914, il est porté à la direction de l'Odéon.

<sup>486</sup> Barnard Dort, *Le théâtre français au XXe siècle*, Cahiers théâtre Louvain, 43, Paris, 1979, p.8

<sup>487</sup> Chacun des deux artistes, dans ses théories, a réservé une place spéciale pour la mise en lumière du spectacle. Brecht disait à ce sujet « Donne-nous la lumière sur le théâtre, électricien ! Comment pouvons-nous, auteurs et acteurs, présenter nos images du monde dans une demi-obscurité ? Une pénombre nébuleuse incite au sommeil. Or nous avons besoin que les spectateurs demeurent éveillés et même vigilants. Qu'ils rêvent dans une clarté éblouissante ! » in Martin Esslin, *Berthold Brecht ou les pièges de l'engagement*, Julliard, Les Lettres Nouvelles, Paris, 1961, p.175

sobre de Brecht s'opposerait au théâtre irrationnel, magique et mystique d'Artaud est devenu au vu de la recherche actuelle désuet. Aujourd'hui on a coutume de dire plutôt que le théâtre brechtien est revisité par Artaud ou :

On pourrait envisager une scène où Brecht et Artaud entrent, ensemble, dans une action spirituelle, cérémonielle et rituelle, sans confondre pour autant leurs démarches.[...]

C'est parce que le théâtre européen selon Artaud et Brecht est dominé par le drame psychologique, ils cherchent tous deux des modèles alternatifs dans le théâtre oriental : un théâtre cérémoniel et rituel, un théâtre défini par les gestes plutôt que par les dialogues.<sup>488</sup>

Rainer Nägele rappelle que c'est Brecht « dans sa phase la plus radicalement expérimentale et politique, le Brecht des *Lehrstücke*, le Brecht qui, d'après la convention critique bourgeoise, a « sacrifié » son imagination poétique à l'idéologie politique. C'est ce Brecht qui exige de l'action de son théâtre épique qu'elle soit « Spirituell. Zeremoniell. Rituell. »<sup>489</sup>, termes, qu'on pourrait apparenter à l'essence de l'action théâtrale d'Antonin Artaud. Celui dont le travail a été nourri par ces deux noms c'est Lavelli. Nous reviendrons sur cette proximité à l'occasion de la présentation de ses mises en scène, mais d'ores et déjà ce qui est important de retenir, c'est l'importance du geste, et du déplacement du corps accordé lors des représentations aussi bien par Artaud que par Brecht. Bernard Dort, le spécialiste du théâtre brechtien et l'admirateur de Gombrowicz rappelle dans sa *Lecture de Brecht* que la matière première de la dramaturgie épique brechtienne, c'est non l'individu ou la société considérés comme des entités mais les rapports que les hommes entretiennent entre eux. Théorie qui se rapproche de l'intersubjectivité et la philosophie du dialogue auxquelles on a l'habitude d'apparenter Gombrowicz.

Le théâtre épique s'intéresse avant tout au comportement des hommes entre eux, là où ce comportement présente une signification historico-sociale, autrement dit dans ce qu'il y a de typique.<sup>490</sup>

Pour comprendre les grands changements du théâtre après la seconde guerre mondiale et le contexte dans lequel le théâtre de Gombrowicz va être réceptionné en France, il convient de regarder l'histoire de ces grands changements depuis le début du 20<sup>ème</sup> siècle. L'apparition du metteur en scène eut un rôle primordial, mais pas seulement. Les pouvoirs, qui jusque-là

---

<sup>488</sup> Nägele Rainer, « L'Autre Scène : entre(nt) Brecht et Artaud », *Revue de littérature comparée*, 2004/2 (n° 310), p. 147-154. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2004-2-page-147.htm>

<sup>489</sup> *ibidem*

<sup>490</sup> Berthold Brecht, *Écrits sur le théâtre*, cité par Bernard Dort in *Lecture de Brecht*, Éditions du Seuil, Paris, 1960, p.194

veillaient davantage à contrôler qu'à aider, entreprennent une politique de soutien, conforme à l'idéologie républicaine de la culture pour tous. La censure est abandonnée en 1904 et ensuite, à l'exception de la Seconde Guerre mondiale, absente sauf quelques cas de scandale. Depuis le début du siècle le théâtre est de plus en plus pris en charge et les troupes aidées. La politique de décentralisation fait que les villes et les régions sont concernées. Cependant mieux vaut jouer à Paris, ou à défaut à Lyon ou à Nantes par exemple, le reste des expériences théâtrales est sans impact, à de rares exceptions près. Les festivals sont une autre invention du siècle. Au départ il s'agissait de donner accès au théâtre dans les provinces, sur les lieux de vacances. La fondation du festival d'Avignon en 1946-1947 par Jean Vilar va de pair avec les efforts qu'il mène au Théâtre National Populaire, où vont être représentées deux pièces de Gombrowicz.

Le rôle nouveau du metteur en scène aboutit à une configuration qui marque la première moitié du XXe siècle : un équilibre entre les exigences du spectacle et du théâtre commercial, d'un côté, et les recherches novatrices et littéraires, de l'autre. Il y a aussi chez les intellectuels un engouement pour les sciences occultes, le spiritisme, le paranormal. Le symbolisme est l'expérience poétique de cette passion. L'initiateur de la scène symboliste, Lugné-Poe, a débuté au Théâtre-Libre d'Antoine avant de passer au Théâtre d'Art, dirigé par Paul Fort, puis de fonder le Théâtre de l'œuvre. Fort et Lugné-Poe ont d'abord adhéré au langage théâtral proposé par le naturalisme, mais Lugné-Poe est le premier à mettre en scène le jeune auteur belge – Maurice Maeterlinck, avec *Pelléas et Mélisande* (1893) puis *Le Père* de Strindberg (1894). Il monte aussi des auteurs français comme Rostand, Romain Rolland, André Gide et Claudel (*L'annonce faite à Marie* 1912). Déçu par le manque de textes français, il fait comme Antoine et monte Gorki, Tolstoï, Schnitzler puis Shakespeare. En décembre 1896 il provoque un scandale avec la création d'*Ubu-Roi* d'Alfred Jarry, auquel Gombrowicz sera comparé plus tard par la critique française.<sup>491</sup>

Un moment charnière advient avec Jacques Copeau qui associe théâtre et littérature et forme une génération qui aura assimilé les apports nouveaux. Il s'installe en octobre 1913 dans une salle du Quartier latin, au 21 rue du Vieux Colombier et y inscrit son projet de « rénovation dramatique », en rupture avec l'activité commerciale des théâtres des Grands Boulevards Rive droite. Il y crée avant la guerre *L'Echange* de Claudel (1914), *Le Paquebot Tenacity* de Vildrac (1920), *Saül* de Gide et *le Testament du Père Leleu* de Roger Martin du Gard. Ce théâtre a beaucoup d'influence. Par la NRF (il participe en 1908 à la création de la

---

<sup>491</sup> L'article de G.Leclerc, Jorge Lavelli présente *Le Mariage* de Witold Gombrowicz (Jarry, Ionesco et Freud), paru le 13 janvier 1964 dans « l'Humanité »

revue avec Gide et Schlumberger) il est lié aux écrivains, Gide, Martin du Gard, Rivière. Il aboutit au concept du « tréteau nu », dénonçant les mises en scènes à grand spectacle. Dullin et Jovet ses collaborateurs, investissent des théâtres parisiens en prolongeant l'œuvre de leur maître.

Pendant la période de l'entre-deux-guerres, face à des publics plus exigeants, plus attentifs, les créations se répartissent en quatre domaines : un théâtre cultivé qui applique les principes des « grands aînés »-Antoine, Lugné-Poe, Gémier, Copeau – et fait découvrir de nouveaux auteurs aux classes moyennes en émergence ; un théâtre de recherche pour un public restreint d'intellectuels ; un théâtre de boulevard et enfin un théâtre révolutionnaire qui s'adresse au peuple. L'influence d'Antoine, Copeau, Gémier et Lugné-Poe reste forte. Antoine se tourne vers le cinéma. Copeau devient en 1940 l'administrateur général de la Comédie Française<sup>492</sup>, après avoir été sollicité en 1936 par le Front Populaire pour faire partie du comité de réorganisation de celle-ci. La prestigieuse Salle Richelieu accueille en 2001, la mise en scène du *Mariage* réalisé par Jacques Rosner. Gémier est le directeur du Théâtre National Populaire TNP<sup>493</sup> de 1920 jusqu'en 1933 l'année de sa mort. Lugné-Poe poursuit ses créations au théâtre de l'œuvre.

En juillet 1927 quatre metteurs en scène s'associent pour former une nouvelle institution théâtrale « association basée sur l'estime professionnelle et le respect réciproque qu'ils ont les uns pour les autres. »<sup>494</sup> Il s'agit de Cartel fondé par Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jovet et Georges Pitoëff, qui va servir de modèle dans plusieurs pays et notamment en Argentine où commence sa carrière quelques années plus tard un jeune Jorge Lavelli. En France les quatre metteurs en scène mêlent les auteurs à découvrir et les classiques, les Français et les étrangers, dont ils sont souvent les principaux introducteurs. Le principe est que les quatre se consultent et coopèrent pour promouvoir le « théâtre littéraire » de qualité. Cependant, chacun conserve sa personnalité esthétique.

Jovet qui est à l'initiative de la création de cette association, trouve son inspiration dans le travail de Copeau et privilégie le « tréteau nu ». Il monte entre autres *La journée des aveux* de Duhamel (1923), *Le pain de ménage* de J. Renard, *La machine infernale* de Cocteau (1934) et

---

<sup>492</sup> Initialement destinée à être un opéra, la salle Richelieu accueille depuis 1799 la Comédie Française. Au début de la Révolution, elle est investie par le théâtre des Variétés amusantes que rejoignent Talma et ses amis. Elle est le fruit des passions animant la France à la fin du siècle des lumières. Une de ses spécificités tient à la constitution du Répertoire de la Comédie-Française : tout un texte joué sur le plateau doit au préalable avoir été soumis au Comité de lecture afin d'être inscrit au Répertoire, qui compte aujourd'hui près de 3 000 pièces de toutes les époques.

<sup>493</sup> Fondée en 1920 par Firmin Gémier à Paris le TNP a pour mission de développer une politique de spectacle de qualité. Théâtre « élitaire pour tous » selon l'oxymore de Vitez. C'est aussi un Centre Dramatique National. Il est situé dans le palais du Trocadéro. En 1970, Jacques Rosner y monte *l'Opérette* de Gombrowicz, alors que l'institution est dirigée par Georges Wilson (1963 à 1972) qui reprend le flambeau après Jean Vilar. En 1984 une deuxième pièce de Gombrowicz y est montée ; il s'agit de la mise en scène de Daniel Martin du *Mariage* en mai 1984, alors que le théâtre est dirigé par Antoine Vitez qui allie la démocratisation culturelle et l'exigence artistique.

<sup>494</sup> Marie-Françoise Christout, *Le Cartel, Jovet, Dullin, Baty, Pitoëff*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1987.

les pièces de Giraudoux. Baty qui a la direction artistique du Studio des Champs-Élysées met en scène entre autres : *Mademoiselle Julie* de Strindberg, *L'homme du destin* de Shaw. En 1925, il fonde le Théâtre des jeunes auteurs destiné à promouvoir les nouveaux dramaturges français. Son plus grand succès est la mise en scène de *l'Opéra de Quat'sous* de Bertold Brecht au Théâtre de Montparnasse en 1930. Charles Dullin quant à lui crée le Théâtre de l'Atelier en 1921 où il monte *Chacun sa vérité* de Pirandello et il met à l'affiche aussi bien Molière que Musset. Georges Pitoëff est le metteur en scène le plus « poétique » des Quatre ; l'abstraction symboliste de ses décors, n'est pas toujours bien reçue par le public et la critique. Très inspiré par les étrangers il met en scène : *Henri IV* de Pirandello, *Sainte Jeanne* de Shaw et les deux premières pièces d'Anouilh. *Le voyageur sans bagages* (1937) et *La Sauvage* (1938). C'est dans ce théâtre que sera jouée en 1953 la pièce de Georges Neveux, farouche défenseur de Gombrowicz, intitulé *Zamore* créée par André Barsacq, successeur de Dullin depuis 1940, et qui révéla Jean-Paul Belmondo.

Le rôle d'avant-garde revient aux surréalistes. Dans son *Manifeste* publié en 1924 Breton définit le mouvement surréaliste comme une « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. » Deux créations ont fait entrer le surréalisme en scène en 1917 *Les Mamelles de Tirésias*, drame burlesque d'Apollinaire et *Parade*, spectacle des ballets russes de Diaghilev, sur un livret de Cocteau et une musique de Satie, dans un décor de Picasso. En 1918 paraît le *Manifeste Dada* de Tristan Tzara qui affirme la volonté de détruire les valeurs morales, esthétiques et philosophiques. Le public intellectuel, fait de minuscules groupes et chapelles marqués par une esthétique post symboliste. On y pratique des spectacles parathéâtraux, les « théâtres à côté ». Ainsi le Grenier jaune accueille le mouvement *Art et action* et la metteuse en scène Akakia-Viala, le mouvement qui vise à transformer le théâtre en reprenant de vieux mythes sous des formes inattendues. *Art et Action* est premier à créer *Partage de Midi* (1921) et *Tête d'Or* (1924) de Claudel. Ses activités ne prendront fin qu'en 1952, et c'est avec Akakia-Viala qu'Ionesco sera joué pour la première fois à Paris en 1948. On peut dire que ce milieu est la charnière qui articule les relations entre le symbolisme du début du siècle et le théâtre de l'absurde des années 1950.

Roger Vitrac préconise le « théâtre de l'incendie ». Son premier drame surréaliste *Mystères de l'amour* sera mis en scène par Antonin Artaud en 1927. Artaud est le metteur en scène et théoricien du théâtre surréaliste. Élève de Dullin à l'Atelier, il est comédien chez Dullin et Pitoëff puis joue au cinéma. Il entre dans le mouvement surréaliste en 1924 puis est exclu par Breton en 1928. Il développe un théâtre déconcertant à la fois sur scène et dans ses essais. Il y

cherche la manifestation violente des pulsions, les sensations brutales qu'il théorise comme « théâtre de la cruauté », dans *Le Théâtre et son double* (édité en 1938, cet essai passe inaperçu, mais connaît le succès lors de sa réédition en 1944). La critique en France avait coutume de faire un rapprochement entre le théâtre de Gombrowicz et celui d'Artaud ; rien d'étonnant. Jorge Lavelli, l'introducteur du théâtre de Gombrowicz en France s'apparente au théâtre de la cruauté et cette proximité se voit dans ses mises en scène des pièces de Gombrowicz.

Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur.

En d'autres termes, le théâtre doit poursuivre, par tous les moyens, une remise en cause non seulement de tous les aspects du monde objectif et descriptif externe, mais du monde interne, c'est-à-dire de l'homme, considéré métaphysiquement.<sup>495</sup>

Cette empreinte sera palpable dès la première mise en scène du *Mariage* de Lavelli, puis celle de Martin, jeune metteur en scène, qui retraduit le texte avec Boguslawa Schubert, la comédienne polonaise. Nous reviendrons à cette filiation à l'occasion de la présentation du théâtre de Jorge Lavelli qui fut également très inspiré par Brecht.

La période après-guerre est très propice à la découverte du théâtre du monde. Au début des années cinquante apparaissent les premières manifestations visant à faire de Paris le *Rendez-vous des théâtres du monde*<sup>496</sup>. Claude Pinson, un ami de Coucou Chanska, évoque le rôle des institutions culturelles de la IV<sup>e</sup> République dans le développement des théâtres en France de l'après guerre : création des Centres dramatiques de province, le T.N.P. de Jean Vilar et le Théâtre des Nations.

Vers les années 50-60, il y eut une époque où, chaque soir, l'on pouvait choisir entre le T.N.P. de Vilar, le Marigny de Barrault, les petites salles de rive gauche qui commençaient à faire connaître Beckett ou Ionesco – et le « Théâtre des Nations » où venait affluer la dramaturgie du monde entier...

Installé au Sarah Bernhardt, le « Théâtre des Nations » constitue à lui seul un événement. Un de ces événements qui ne se répètent pas et qui marquent en profondeur amateur et créateur comme le furent les représentations données par les comédiens anglais au début du siècle dernier, les tournées de Meiningen, de Stanislavski ou les Ballets russes.<sup>497</sup>

---

<sup>495</sup> Le théâtre et son double, ibidem.p.89

<sup>496</sup> Claude Planson, *Il était une fois le théâtre des Nations*, Maisons des Cultures du Monde, Paris, 1984, p.11

<sup>497</sup> Op.cit., p.5



Et c'est Claude Planson qui va mener un combat pour imposer son projet novateur : révéler au public des spectacles du monde entier dans leur langue maternelle et dans la forme même de leur création :

Certes, les ministres qui se succédèrent à la tête de Secrétariat d'Etat aux Beaux Arts (il n'était pas encore question d'un grand Ministère de la Culture) disposaient des moyens dérisoires et le temps leur était mesuré. Au moins eurent-ils le mérite de laisser travailler en paix un certain nombre de hauts fonctionnaires, parfaitement compétents, qui, au delà des fluctuations politiciennes, surent définir et imposer une véritable politique théâtrale. J'ai eu la chance d'être mêlé de près aux tractations qui aboutirent à la nomination de Jean Vilar à la tête de la plus grande salle de France, le Palais de Chaillot, et de la troupe chargée d'aller rechercher un nouveau public jusque dans les plus lointaines banlieues.<sup>498</sup>

Au cours des années cinquante, Planson crée le premier Festival International d'Art Dramatique qui devient en 1957 le Théâtre des Nations. Un des volets de cette entreprise était la recherche des nouvelles formes de l'art théâtral, mais avant tout comme l'a fait remarquer Bernard Dort faire tomber les barrières qui séparaient le théâtre français du reste du monde, de « tirer notre théâtre de ce « splendide isolement » dans lequel il se complaisait »<sup>499</sup>. Afin de leur donner un cadre où elles puissent s'exprimer, les lieux suivants ont été utilisés successivement : Théâtre Hébertot, le Récamier et le Théâtre du Vieux Colombier. L'une des activités annexes fut la création de l'Université du Théâtre des Nations. Fondée en 1961, elle réunissait, chaque année, des stagiaires de tous les pays et de toutes les disciplines pendant la saison du Théâtre des Nations. Ils pouvaient assister à tous les spectacles et rencontrer les metteurs en scène et les comédiens. Berthold Brecht, Peter Brook, Vittorio Gassman, Eugène Ionesco sont venus les rencontrer. L'un des stagiaires était l'Argentin Jorge Lavelli qui fait connaissance de la scénographe polonaise Krystyna Zachwatowicz (Wajda). Deux personnes dont le rôle était capital dans la création du *Mariage* de Gombrowicz. L'activité de l'institution s'arrête en France en 1975. A partir de là, le festival se déroule chaque année dans un pays différent.

Par ailleurs, la période entre 1950 et 1968 oscille entre le théâtre engagé et le théâtre de l'absurde, mais le théâtre d'après-guerre est avant tout politique influencé par la gauche, les idées marxistes... cependant la guerre froide favorise d'autres thèses des auteurs engagés

---

<sup>498</sup> Op.cit., p.11

<sup>499</sup> Bernard Dort, *Quinze ans...et après ?*, in Théâtre des Nations 1969, Paris, 1969, p.7

qui proposent un théâtre d'idées et du sens qui engendre un effet inversé : le rejet du sens, le non-sens ou l'absurde porté par de jeunes metteurs en scène qui révèlent des auteurs nouveaux.

Théâtre à thèse, théâtre de l'engagement. C'est Albert Camus lors de son Discours de Stockholm en 1957 qui donne l'explication de l'engagement :

Ces hommes, nés au début de la Première Guerre mondiale, qui ont eu 20 ans au moment où s'installaient à la fois le pouvoir hitlérien et les premiers procès révolutionnaires, qui ont été confrontés ensuite, pour parfaire leur éducation, à la guerre d'Espagne, à la Deuxième Guerre mondiale, à l'univers concentrationnaire, à l'Europe de la torture et des prisons, doivent aujourd'hui élever leurs fils et leurs œuvres dans un monde menacé de destruction nucléaire<sup>500</sup>.

Si Camus n'écrit plus pour le théâtre après *Les Justes* et Sartre ne donne plus de pièces à sujet politique, l'engagement se maintient chez d'autres et il provoque de violents affrontements.<sup>501</sup>

Les auteurs comme Arrabal traitent les sujets tournés vers l'intériorité par des créations qui montrent la cruauté du monde, notamment dans *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*. Arrabal met en exergue les nouvelles tendances du théâtre et principalement le théâtre baroque à travers la création de la nouvelle revue *Le Théâtre*. Au sommaire du premier numéro de cette revue il y entre autres *Opérette* de Gombrowicz, considérée par la critique comme une pièce baroque. Arrabal explique les raisons de la création de cette revue : la renaissance du théâtre, le théâtre baroque.

Depuis quelques années on voit les nouvelles formes du théâtre, un para-théâtre (contraire au théâtre qui s'est institutionnalisé depuis plusieurs siècles). Théâtre dans la rue, terroristes, banlieue. Phénomène d'ouverture du théâtre et de ses nouvelles formes. Le théâtre social s'est évanoui. On revient aux origines du théâtre : cérémonie, représentation, le théâtre vit à la pointe de nos contestations et de nos espoirs. On parle d'un effet physique du théâtre. Toute forme du théâtre figé est caduque. Pour sortir de son formalisme la révolution de mai aurait dû changer la représentation théâtrale. Il faut fuir l'industrie culturelle, les intérêts politiques. Dans le théâtre nous formons une grande famille. Le théâtre de la rue, les traditions avec ses poussières – exaltation.<sup>502</sup>

Le théâtre qui va le plus s'apparenter à l'univers gombrowiczien, nous l'avons dit, est celui de l'absurde. C'est par le biais du théâtre que la vision de l'Absurde a pu probablement le mieux

<sup>500</sup> Alain Viala, *Le théâtre en France*, PUF, 2009, p.474

<sup>501</sup> Jean Vilar monte en 1952 *Nucléa* d'Henri Pichette, au Théâtre national populaire (Palais de Chaillot). La pièce est chahutée et on reproche à l'auteur et à son metteur en scène qu'il serait mieux « dans le théâtre de recherche » qu'au TNP.

<sup>502</sup> Archives audiovisuelles de l'INA, 1968, « Nouvelle revue » *Le Théâtre 1968*, enregistrement audiovisuel TV.

s'exprimer. Cette appellation est empruntée à Camus qui, dans *Le Mythe de Sisyphe*, montre la vanité, l'incohérence et l'absurdité de la condition humaine, mais celui qui a su le mieux cerner cette notion de l'absurde c'est Martin Esslin.

Dans une des grandes et fécondes introspections de notre temps, *Le Mythe de Sisyphe*, Camus tente de faire le diagnostic de la situation de l'homme dans un monde où les croyances sont détruites : « Un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé de souvenir d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est probablement le sentiment de l'absurdité. »<sup>503</sup>

Samuel Becket, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet ou l'Anglais Harold Pinter auquel Gombrowicz sera apparenté après la représentation d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* en 1965<sup>504</sup>, sont associés à cet « aspect » du théâtre contemporain. On considère que le Théâtre de l'Absurde puise ses origines dans la littérature ésotérique des années 20, dans l'œuvre de Joyce, Kafka et le Surréalisme et aussi dans le cubisme et la peinture abstraite. Il montre les vacuités tragiques de la condition humaine, il propose une lecture par déformation grossissante des relations humaines. Une nouvelle génération des metteurs en scène porte ce théâtre au grand public : Roger Blin, Sylvain Dhomme, Jean-Marie Serreau, Nicolas Bataille, Michel de Ré, Roger Planchon. Il est intéressant de rappeler que ce dernier effectue un voyage en Pologne avec Jacques Rosner en 1963. Ils commencent par des petites salles de la Rive Gauche, leur créations sont destinées à un public intellectuel restreint. C'est la nouvelle avant-garde et Geneviève Serreau propose d'ailleurs d'appeler ce théâtre le « Nouveau Théâtre ». C'est à ce mouvement qu'est associé Jorge Lavelli, l'introducteur du théâtre de Gombrowicz en France. Les auteurs créés par ces jeunes metteurs en scène sont, eux, moins jeunes : Ionesco, Adamov, Beckett, Tardieu, Vian et le théâtre n'est pour eux qu'un mode d'expression parmi d'autres : roman, nouvelles, essais, poèmes. L'événement initial de la création de ce nouveau courant théâtral est la création de *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco le 16 mai 1950, mise en scène par Nicolas Bataille, au Théâtre des Noctambules. Après deux semaines la représentation de la pièce doit cesser, puis sera reprise en 1957 au Théâtre de la Huchette...D'autres pièces sont associées aux débuts de ce courant : *Un mot pour un autre* de Jean Tardieu et *Equarrissage pour tous* de Boris Vian puis *La Grande et la*

<sup>503</sup> Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1971, p.19

<sup>504</sup> Dans « L'Express » de 11 octobre 1965, J.Carat comparera le théâtre gombrowiczien à celui d'Harold Pinter.

*Petite Manœuvre* et *L'Invasion* d'Arthur Adamov.

En France la critique a coutume de comparer l'œuvre de Gombrowicz à celle de Becket et de Ionesco ; même si comme l'a dit Jorge Lavelli à propos du théâtre de Gombrowicz « Un univers très différent de Ionesco et de Becket ; totalement original. » Regardons quels en sont les traits communs.

En 1953, *En attendant Godot* de Becket est joué 200 fois avant d'être monté à Londres puis dans le monde entier. La dérision s'y révèle. L'usage du comique éveillant l'inquiétude et l'angoisse même est caractéristique de toute l'œuvre de Becket. Le théâtre de l'absurde séduit peu à peu le public plus large, justement parce qu'il fait rire. Le rire y est grinçant et parfois même on ne sait plus de quoi on rit ; il est pourtant décapant dans cette société marquée par les grands conflits mondiaux. Le théâtre de Becket illustre au mieux le paradoxe du théâtre de l'absurde : ne rien vouloir signifier en parlant néanmoins des fondements de la vie et des valeurs collectives. Il exprime en jouant sur des procédés théâtraux neufs : il travaille par réduction, opère par retour aux schémas les plus élémentaires, qui suscitent chez le spectateur l'émotion et non pas l'idée. Comme chez Gombrowicz il y a des gestes, quelques accessoires, mais les arguments des pièces se réduisent de plus en plus, tout comme le nombre de personnages impliqués, les didascalies prennent de plus en plus de place. René de Obaldia qualifie le théâtre de Becket comme le théâtre de mutilation, une fraction d'homme observé à la loupe<sup>505</sup>.

Nous attendons toujours Godot et continuerons à l'attendre. Quand le décor devient trop morne et l'action trop lente, nous nous laissons aller à nous traiter de tous les noms et jurons de nous séparer à tout jamais – mais alors, pour aller où ?<sup>506</sup>

Le 10 décembre 1969, le prix Nobel est venu couronner cette création exigeante et neuve. D'ailleurs ce Nobel-là était destiné à Gombrowicz, qui est décédé le 24 juillet 1969.

Après *Les chaises* (1952) et *Amédée ou comment s'en débarrasser* (1954), Ionesco vient vers un théâtre lesté d'un peu plus de réalisme et de fantastique. Avec *Rhinocéros*, en 1960, le théâtre de l'absurde s'allie plus clairement à la réflexion politique. La pièce prend partie contre les totalitarismes, symbolisés par des hommes qui se métamorphosent en rhinocéros et envahissent l'espace. Avec *Le Roi se meurt*, Ionesco glisse vers un théâtre plus conventionnel ; l'intrigue n'a plus rien d'absurde. René de Obaldia a dit du théâtre de

<sup>505</sup> France Culture, émission du 23/01/1967, Sept fauteuils d'avant-garde, entretien de Jorge Lavelli avec Jean Paget.

<sup>506</sup> Martin Esselin, *Le théâtre de l'absurde*, op.cit.p.17

Ionesco : « L'échafaudage théâtral de Ionesco est basé sur le rêve, un rêve éveillé. »<sup>507</sup>

À côté de ces figures majeures, deux auteurs font découvrir l'absurde à un public qui ne fréquente pas les petites salles de la rive gauche. Il s'agit de Jean Vautier (*Capitaine Bada* et sa suite *Capitaine Bada : Badadesque* en 1955, *Personnage Combattant* en 1957, *Le Rêveur* en 1961) et de Georges Schéhadé (*La soirée des proverbes* en 1953, *Histoire de Vasco* en 1956, *Le Voyage* en 1961). Dans les années 1960, de nouveaux auteurs renouvellent en quelque sorte le genre. René de Obaldia, fervent admirateur de Gombrowicz après la parution de *Ferdydurke* chez Julliard en 1958<sup>508</sup> et Roland Dubillard continuent le mouvement tout en se rattachant à un théâtre du quotidien. Le théâtre de de Obaldia est une réalité viciée, un décalage, partant des situations dites réelles mais l'éclairage fait que la réalité est légèrement décalée du coup on entre dans l'univers onirique, situations de rêve. Dérangement de la réalité qui nous pousse ailleurs. Dans Calderone *La vie est un songe*, on doit aller vers une autre réalité plus profonde, plus réelle. Dérangement perpétuel des situations et du langage.

Chez de Obaldia, tout ce qui a trait à la nuit est un aliment profond de toute création. *Genousie* (1960) pièce écrite avant la parution de *Ferdydurke* en France ; ce mot y est prononcé. Dans une émission de France Culture cette pièce est comparée à *Yvonne, princesse de Bourgogne*. Le langage d'Irène sont des mots qu'on ne comprend pas ; grandes différences de communication. La part du rêve dans cette pièce est extrêmement importante.

Mais celui qui a le plus marqué Gombrowicz par sa création, nous l'avons déjà dit pour la création romanesque, c'est Jean Genet. Aux confins de l'absurde, aux limites d'un engagement dont il récuse souvent la dimension politique, passé par la maison de correction, la Légion, la prison, Genet se met à écrire à l'âge de 30 ans. En prison. Ses personnages sont des victimes, des exclus de la société. Il débute avec *Les Bonnes* en 1947 (reprises en 1954 puis en 1961), *Les Nègres* (1959), *le Balcon* (1960) et *les Paravents* (1966 ; création à Berlin en 1961), il fait scandale. Les représentations de ces derniers tournent souvent à l'émeute et doivent être interrompus à la vingtième. Genet apparaît ainsi comme celui qui combine le théâtre du cynisme et la révolte.

L'œuvre dramatique de Genet est le produit d'un combat sans merci avec le théâtre. D'abord Genet consent au théâtre, il abonde dans son sens, il renchérit sur sa facticité. La scène devient le lieu d'une cérémonie où le jeu social se trouve exalté dans ses plus fragiles apparences. Tout est ennobli et transfiguré, jusqu'aux personnages les plus médiocres ou les plus dérisoires, figés dans leurs rôles. [...] Partie de la fascination du théâtre, sa dramaturgie est finalement négation du théâtre. Car ce qu'elle expose sur la scène, ce « lieu où non les reflets

---

<sup>507</sup> France Culture, émission du 22/04/1976, Le rêve et le langage, René de Obaldia.

<sup>508</sup> Archives INA, France Culture, Sept fauteuils d'avant-garde, entretien avec René de Obaldia, le 23/01/1967

s'épuisent, mais où des éclats s'entrechoquent » c'est le théâtre lui-même.<sup>509</sup>

C'est à cette période que les premières pièces de Gombrowicz sont jouées à Paris : la première le *Mariage*, avec une mise en scène de Jorge Lavelli a lieu au théâtre de Récamier en 1964. Celui-ci est inauguré sous la direction d'Élie Ferrier en décembre 1958, pour devenir en 1959 la petite salle du TNP. André Charpak devient son directeur artistique en 1963. Le Théâtre de France/Odéon accueille en septembre 1965 *Yvonne, princesse de Bourgogne*, mise en scène également par Lavelli. Depuis 1959 le théâtre est dirigé par Jean-Louis Barrault qui met à l'affiche le *Rhinocéros* de Ionesco en 1960, *Oh les beaux jours* de Beckett en 1963, *Des journées entières dans les arbres* de Marguerite Duras en 1965 mise en scène par lui-même, Jean-Marie Serreau ou Roger Blin, dont la mise en scène des *Paravents* en 1966, souvenons-nous, provoque un scandale. Roger Blin évoque :

C'était une période extrêmement libérale et nous avons le sentiment qu'il y avait dans l'air une espèce d'euphorie propice à notre projet. Pompidou était pour la modernité à tout crin. Malraux aussi voulait sincèrement être libéral et il avait, je crois beaucoup d'admiration pour Genet. Nous avons pu monter les *Paravents* à l'Odéon parce que nous avons su profiter d'une petite faille dans le système.<sup>510</sup>

En mai-juin 1968, des troubles secouent la France entière ; manifestations étudiantes, grèves générales. Ces mouvements marquent le réveil de la gauche politique pour revenir au pouvoir en 1981. Ils marquent surtout une évolution sociale : démocratisation de l'enseignement, désir de liberté et de remise en question des valeurs établies, des autorités, des interdits sexuels.

Gombrowicz sera proclamé par une partie de la critique comme annonciateur de ces troubles. Il s'en explique dans l'ultime interview accordé à François Bondy pour être édité dans le numéro spécial des Cahiers de l'Herne, édité après la mort de l'écrivain. Sur la jeunesse et la révolution de mai 68 Gombrowicz dit :

« la jeunesse est aveugle, spontanée, sauvage et inférieure en tout à l'âge mur. Plus sotté, plus faible, elle veut se débarrasser de son manque de maturité ce qui fascine les adultes.<sup>511</sup>

Au point de vue idéologique et politique les mouvements des jeunes ne l'intéressent pas car

---

<sup>509</sup> Bernard Dort, *Théâtres*, Éditions du Seuil, Paris, 1986, p.137

<sup>510</sup> [http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/histoire\\_odeon\\_textes\\_2016.pdf](http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/histoire_odeon_textes_2016.pdf)

<sup>511</sup> Witold Gombrowicz, *Les cahiers de l'Herne*, n°14 édition de l'Herne, Paris, 1971, La jeunesse est inférieure : Une conversation entre Witold Gombrowicz et François Bondy, p.281

ils sont imaginés préalablement par des vieux. Gombrowicz considère que les penseurs sont ridicules dans ce mouvement ; il évoque Sartre qui contribue à la surinterprétation de ce mouvement « je ne m'occupe pas de semblables bêtises. »<sup>512</sup> La jeunesse est en révolte contre un schéma préétabli comme dans *Ferdydurke*. Y-aurait-il un duel des grimaces entre écoliers ?

D'ailleurs la transposition de la posture sartrienne chez Gombrowicz est incarnée par le professeur-marxiste dans *Opérette*, sa dernière pièce écrite en France en 1965.

LE PROFESSEUR :

[...]Nausée. Vertige.

Haut-le-cœur. Débagoule. En long et en large. Et en travers. Dégueulis, dégueule, je dégorge et débagoule et dégobille et vomis ma vomissure dans un vomissement radical, absolu, universel, cosmique, physiologique, métaphysique, total, général, et tout-puissant, incoercible dégobillement dégobillé débagoulant dégueulis, dégobille, dégobille, dégobille !

[...]

Ah, Dieu merci ! C'est-à-dire merci, mais pas Dieu. Il n'y a pas de dieu. Il y a une situation.

Je suis en situation. Je dois choisir. Je choisis la

Révolution. Je me sens nettement mieux. Révolution !<sup>513</sup>

Sa pièce peut-être également en quelque sorte une réponse à un autre grand créateur de pièces de théâtre qui a influencé et révolutionné le théâtre contemporain, et c'est Berthold Brecht. C'est au « 1<sup>er</sup> Festival International de Paris » que le Berliner Ensemble est venu à Paris. C'est là qu'un public privilégié connaît ce que Roland Barthes a nommé plus tard « un éblouissement brechtien »<sup>514</sup> devant sa *Mère courage*.

Berthold Brecht, a Marxist, also regarded drama as a scientific method, the theatre as an experimental laboratory for the testing of human behaviour in given situation. 'What would happened if... ?' is the premise of most plays of his nature. Most of the social problems of the last hundred years were not only aired but worked out in the plays of writers like Ibsen, Bernard Shaw or Brecht ; many profound philosophical problems in the plays of Strindberg, Pirandello, Camus, Sartre and Beckett.<sup>515</sup>

---

<sup>512</sup> Ibidem, p.281

<sup>513</sup> *Opérette*, p.486

<sup>514</sup> Bernard Dort, *Quinze ans...et après ?* op.cit.,p.7

<sup>515</sup> *An anatomy of drama*, ibidem, p.22

Les théories de Brecht dont l'œuvre fut assimilée au théâtre épique ont évolué au fil des ans. La lutte que le créateur de *Mère Courage* mena toute sa vie pour que ses théories fussent considérées comme celles du véritable théâtre marxiste le conduira même à abandonner le nom de théâtre épique. Esslin remarque que « Ses derniers essais théoriques, intitulés *Dialectique au théâtre*, laissent prévoir qu'il songeait à lui substituer celui de « théâtre dialectique ». »<sup>516</sup> Gombrowicz évoque le nom du dramaturge allemand lors de l'entretien avec Jacques Rosner où il donne ses instructions pour la mise en scène de *l'Opérette* et ne cache pas son côté provocateur : « je ne vais jamais au théâtre, je m'en moque du théâtre. Ne pensez-vous pas que les gens vont dire que j'ai copié sur Brecht ? On m'a dit qu'il a fait *l'Opéra pour quatre sous*. »<sup>517</sup>

### 3.1. Jorge Lavelli

Ce qui fait connaître Gombrowicz en France au grand public c'est son théâtre, nous l'avons déjà évoqué. L'auteur a son introducteur en France, c'est le jeune Argentin Jorge Lavelli. Ce jeune Argentin arrive et s'installe à Paris en 1961 en passant par Vienne, Milan, Madrid, Berlin et Londres. Tout au long de sa carrière il met en scène. Il commence comme acteur puis metteur en scène à Buenos Aires. Il considère le spectacle comme un moyen d'expression totale c'est-à-dire, la mise en scène est pour lui une forme d'écriture et une forme de littérature « même si cette littérature est condamnée à la mort, à la disparition. Le geste qui ne peut pas exister, c'est une sorte de calligraphie qui se construit seulement sur un plateau. »<sup>518</sup> Derrière il y a une éthique, un but inséparable de sa vie. La mise en scène comprend la littérature dans le sens noble et est sensée raconter toujours une histoire. C'est aussi l'histoire de la dualité entre l'auteur et le metteur en scène « remplacé par une sorte de Créateur unique, à qui incombera la responsabilité double du spectacle et de l'action. »<sup>519</sup> Ce goût de raconter les histoires par le biais du théâtre vient de sa jeunesse à Buenos Aires qui était la ville du théâtre par excellence et où il abandonne ses études en sciences économiques au profit d'un mouvement artistique appelé le théâtre indépendant :

Indépendant de Quoi ? Indépendant de l'argent et indépendant d'une éthique d'une exigence, un théâtre anti-

---

<sup>516</sup> Martin Esslin, *Berthold Brecht ou les pièges de l'engagement*, Julliard, Les Lettres Nouvelles, Paris, 1961, p.185

<sup>517</sup> « Grandes figures européennes du XXe siècle littéraire » à la Bibliothèque Nationale de France, la conférence du 29 janvier 2003, archives audiovisuelles BnF.

<sup>518</sup> Jorge Lavelli, la création au présent, document audiovisuel INA, Mémoire du Théâtre une série proposée par Dominique Darzacq, Paris, 2013

<sup>519</sup> *Le théâtre et son double*, ibidem, p.91



commercial, anti-boulevard, un théâtre artistique. Le théâtre indépendant c'était un défi, une manière d'expression une forme de répondre à des tas de choses auxquelles les artistes ne pouvaient répondre autrement à la trahison politique, à la médiocrité artistique<sup>520</sup>

Né en 1930, il a été inspiré par Leonidas Barletta écrivain, directeur d'un journal de gauche et qui a créé un théâtre du peuple. A partir de là, beaucoup de théâtres se sont établis, des théâtres qui se sont construits. Les intellectuels et les architectes participèrent à la construction des théâtres partout en Argentine. Ce phénomène de décentralisation et du théâtre indépendant passe les frontières et s'installe également au Chili et va jusqu'au Mexique où pour la première fois on entend parler du théâtre artistique. Les écoles du théâtre, de la scénographie s'ouvrent même à Cuba ou des instituts au Brésil. Cela a mobilisé la partie dynamique du théâtre et c'est tout ce qui s'oppose à la commercialisation et la médiocrité. Ce théâtre là n'existe plus en tant que tel, bien qu'il y ait une autre forme, plus individualiste, moins sociale, moins politique mais la multiplicité en est toujours aussi grande, Lavelli considère qu'il n'y a pas d'ampleur ou de force de l'époque de sa jeunesse où chaque représentation du théâtre indépendant était un événement. C'était une période de péronisme en Argentine et le théâtre était une opposition directe à la politique ; il représentait tout ce qu'il y avait d'artistique et non pas démagogique et populiste. Le théâtre indépendant n'avait pas de mission, n'était commandé par personne. C'était des groupes de personnes sensibles qui se réunissaient et qui choisissaient leur répertoire. Le public était peut-être plus avisé, plus intéressé, plus sensibilisé à la littérature à des questions artistiques ; un public important qui suivait ces mouvements et qui y trouvait « une manière de respirer et de suivre les mouvements et les idées ». Le répertoire de ces théâtres était national et international. Avant d'arriver en France les pièces où il a joué en Argentine étaient entre autres : *Grand peur et misère du IIIème Reich* de Berthold Brecht en 1958, *Par la fenêtre* de Cocteau. Il joue également Treplev dans *La Mouette* de Tchekhov et se souvient : « ce personnage que j'ai joué pendant 3 ans était une sorte de révélation ». Ce rôle lui permet de décrocher une bourse de 6 mois qui l'emmène à Paris et qui lui permet de réaliser ses choix et notamment de voir ce qui se passe « ailleurs » « Pour moi c'était un passage ; j'avais une bourse de 6 mois ». Il est d'origine italienne, son choix pouvait naturellement être l'Italie, mais le panorama Théâtral de ce pays n'est pas très intéressant à l'époque comme il le dit lui-même et la France est pour un Argentin un choix significatif par rapport au théâtre. Les premières créations latino-

---

<sup>520</sup> Jorge Lavelli, la création au présent, document audiovisuel INA, Mémoire du Théâtre une série proposée par Dominique Darzacq, Paris, 2013

américaines dans le théâtre parisien des années 60 provoquent un véritable choc :

Elles apportaient toute une culture « différente », un peu magique, un peu vénéneuse, une source nouvelle de mythologies exprimées grâce à l'utilisation de tous les langages : gestes, sons, mouvements des corps, cris, modulation des voix<sup>521</sup>

La déclaration de Lavelli pourrait être une définition du théâtre de la cruauté :

Je veux ramener l'émotion à un niveau avant tout sensoriel, provoquer la peur, le rire ou l'étonnement, mais à un stade où la raison ne les digère plus [...]. Je voudrais que le spectateur ne se reconnaisse que dans les sentiments extrêmes, hors de toute contingence quotidienne, qu'il soit pris dans un kaléidoscope de sentiments, comme dans un rituel.<sup>522</sup>

Le paysage théâtral de l'époque est encore nettement partagé par des frontières idéologiques qui passent entre les grandes célébrations de Vilar à Chaillot et Avignon, la « décentralisation brechtienne », et « le théâtre de l'absurde » des petites salles de la rive gauche. Le débat ouvert dix ans plus tôt dans la revue « Théâtre populaire », dirigée par les brechtiens Roland Barthes et Bernard Dort, continue. Dans le numéro 15 (septembre-octobre 1955), Sartre prend ses distances à la fois avec le TNP, sigle dont il conteste le dernier terme, l'adjectif « populaire » (à quoi Vilar répliquera, dans l'Express du 24 novembre :

Mon théâtre s'appelle « Théâtre national populaire, et non « Théâtre national ouvrier »... »), avec Brecht, et avec l'avant-garde bourgeoise représentée par Beckett et Ionesco...<sup>523</sup>

Lavelli ne se situe dans aucun de ces « camps ». Pour parler de son style il évoque un « brechtisme » revisité par Artaud. D'emblée il occupera une place singulière et son parcours est considéré comme « intempestif ». Il explore une dramaturgie ravageuse de ce qu'on appelle alors le « nouveau théâtre », qui met en pièces intrigue et personnages, démonte les mécanismes du langage, dissout féroce tous les stéréotypes. Il monte Tardieu, de Obaldia, Ionesco (*Le Tableau, Jeux de massacres*), Arrabal (*La Princesse et la Communiant*, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*). Sa rencontre avec Vilar (*Le Triomphe de la sensibilité* de Goethe présenté au festival d'Avignon en 1967) contribue à la reconnaissance du grand public. Il rencontre Copi à Paris qui a écrit *Sainte Geneviève dans la baignoire* (bande

---

<sup>521</sup> Nicole Zand, *Le besoin de vivre*, in *Le Théâtre* (1968-1), Christian Bourgois éd., p.56

<sup>522</sup> *Op.cit.*, p.57

<sup>523</sup> Alain Satgé, *Jorge Lavelli, des années soixante aux années Colline, un parcours en liberté*, PUF, 1996, Paris, p.12

dessinée) en le faisant jouer dedans. Il demande à Arrabal de lui soumettre une petite pièce qu'il pouvait mêler à celle de Copi. En 1967 il monte au théâtre de la Lutèce *La journée d'une rêveuse*. Le compagnonnage avec Copi le confirme dans la voie qu'il a choisie : celle de l'exploration des limites ou des marges du théâtre (*l'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* à la Cité Universitaire en 1971 et *Les quatre Jumelles* au Palace en 1973).

Tout d'abord il y avait Jean Vilar, on connaissait bien Vilar en Argentine parce qu'il faisait des tournées, des longues et des longues tournées et puis le Théâtre National Populaire était quelque chose qui avait un rapport avec l'éthique de tous les théâtres indépendants. On parlait d'un théâtre d'art, on parlait d'un théâtre anti-bourgeois.<sup>524</sup>

Vilard était un mentor pour Lavelli. Il y avait également Barrault qui avait fait des tournées en Argentine et qui a suscité une grande admiration pour ses créations. Pendant la guerre il est venu jouer au Brésil et à Montevideo. Le théâtre français était donc très proche du jeune Lavelli ; son répertoire aussi. L'image de la France en Amérique Latine était très prestigieuse, conséquence de la Révolution Française. Grand prestige culturel, ses écrivains. Pour tous ceux qui s'intéressaient au théâtre dans cette période en particulier, par les équipes comme le TNP, et puis par la création de ces théâtres des Nations qui permettaient aux Parisiens de voir les choses qui se passaient dans le reste de l'Europe. Malgré les relations laborieuses avec l'Allemagne, on note depuis 1956 la présence de Brecht à Paris. Paris reste dans l'esprit des Argentins comme une ville mythique, une ville qui est une ville à choisir et par son passé et par ses idées politiques, par ce qui s'est passé pendant des siècles dans ce pays. Un endroit d'un grand intérêt artistique.

Lavelli arrive en France. Il a déjà commencé la mise en scène à Buenos Aires où il monte plusieurs spectacles dans un théâtre qui s'appelle Olat où ils étaient trois acteurs, metteurs en scène ; un critique littéraire d'origine russe, un comédien d'origine roumaine et lui-même d'origine italienne :

On était trois personnes avec des arrières plans littéraires différents, qui avons créé ce théâtre, qui était une salle comme le Théâtre de Poche, où on a joué Brecht, Audiberti, les auteurs plus modernes argentins de l'époque.<sup>525</sup>

Cette expérience est pour lui comme une tentation, presque un ordre. Lavelli distingue donc ce travail d'acteur et de metteur en scène. Un acteur/metteur en scène n'a qu'une vue partielle

---

<sup>524</sup> *Jorge Lavelli, la création au présent*, INA, document audiovisuel, Mémoire du Théâtre une série proposée par Dominique Darzacq,

<sup>525</sup> *Jorge Lavelli, la création au présent*, INA, document audiovisuel, Mémoire du Théâtre une série proposée par Dominique Darzacq,

de la scène. Alors qu'un metteur en scène c'est très différent. C'est une démarche complètement autre. Le travail de la mise en scène c'est un accord avec un auteur ou une idée sur un auteur, un point de vue sur l'histoire. Et ce point de vue exprime ce que l'auteur veut dire, donc une interprétation.

Dans la mise en scène il y a toujours une interrogation, il ne suffit pas de dire « il y a une chaise. Quelle chaise ? à quoi va servir cette chaise ? » La mise en scène est une manière de s'approprier le discours de l'auteur, son intelligence, sa sensibilité et d'y inscrire la sienne.<sup>526</sup>

Lavelli prend les cours chez Lecoq il se destine à être comédien. Il met en scène Jean Tardieu au Théâtre de l'Alliance Française et c'est Pierre-Aimé Touchard, administrateur de la Comédie Française de 1947-1953, qui vient voir ce spectacle et le rencontre après. Il l'incite à tenter sa chance au concours des Jeunes Compagnies s'il a un projet intéressant et qui lui tient à cœur. Il l'incite à continuer son travail artistique en France. Lavelli opte pour *Le Mariage* de Gombrowicz et apprend qu'il est sélectionné à ce concours avec cette œuvre. Il veut mener ce projet jusqu'au bout malgré les difficultés financières « il fallait subsister ». Après sa bourse argentine, il reçoit une bourse de douze mois du Fond National des Arts. Il travaille dans une librairie, écrit des émissions pour la radio espagnole et d'Amérique Latine. Il décide à tout prix de mener ce projet jusqu'au bout. Un an avant, en 1962 il fait connaissance de Krystyna Zachwatowicz<sup>527</sup>, scénographe et sa future collaboratrice, qui lui parle d'un auteur polonais qu'il devrait connaître. Il s'agissait de Gombrowicz. Lavelli le connaît de nom, il se souvient d'avoir lu en Argentine sa pièce qui s'est avérée être *Le Mariage*. Zachwatowicz lui parle d'une pièce qui a été envoyée à Barrault par intermédiaire de Camus. Il rencontre Jeleński qui fait partie de ce groupe de Polonais « à l'époque j'ai connu beaucoup de Polonais autour de moi » et j'ai lu le manuscrit avec la lettre de Camus qui disait à Barrault « je suis impressionné par la lecture de cette pièce, tu devrais en faire quelque chose ».<sup>528</sup> Lavelli lit donc les manuscrits, qui sont d'ailleurs mal traduits à l'époque par une professeure de français, une amie de Gombrowicz vivant en Argentine qui traduit l'œuvre du mot à mot :

---

<sup>526</sup> ibidem

<sup>527</sup> Krystyna Zachwatowicz – scénographe, depuis 1958 a collaboré avec de nombreux théâtres en Pologne et à l'étranger ; co-créatrice et actrice de la « Piwnica pod Baranami » de Cracovie. Scénographe du Slub en 1960 mis en scène par Jerzy Jarocki au Teatr Studencki przy Politechnice Śląskiej w Gliwicach et au Théâtre Dramatique de Varsovie (1974) ; scénographe du Mariage, mise en scène Jorge Lavelli en 1963 et 1964 (Chalon-sur-Saône, à Venise et à Paris) et d'Yvonne, princesse de Bourgogne en 1965. Gombrowicz évoque sa rencontre avec Krystyna Zachwatowicz au Royaumont (1964) dans son Journal v.III (Journal 1961-1969, WL, s.192).

<sup>528</sup> Entretien avec *Jorge Lavelli, la création au présent*, document audiovisuel INA, Mémoire du Théâtre une série proposée par Dominique Darzacq

C'est très difficile d'imaginer une pièce comme le *Mariage* aussi complexe que ça, traduite du mot à mot, mais j'ai détecté tout de suite quelque chose que j'ai adoré, immédiatement, c'est-à-dire une construction musicale d'un texte et puis une sorte de tension, de force qui nécessitait une énergie véritable pour s'exprimer. Et puis quelques idées de l'auteur qui dépassaient totalement le naturalisme et qui entraînent dans le sens de la transgression je dirais des idées, et aussi dans la transgression intellectuelle. Quelqu'un qui n'était pas formel, qui en même temps avait l'esprit suffisamment libre pour donner une dynamique à une pièce de théâtre, c'est comme ça que je l'avais compris, qui pouvait se métamorphoser en cours de route. Tout un air de liberté.<sup>529</sup>

Il crée donc *Le Mariage* de Gombrowicz en 1963, qui est ensuite joué au Théâtre de Récamier à Paris en 1964 puis à Berlin. Ce concours de Jeunes Compagnies s'est avéré une double révélation à Paris, c'est-à-dire celle de Gombrowicz et celle de Lavelli. Lavelli a introduit Gombrowicz en France, et lui-même suscite un quasi scandale : un metteur en scène qui ose maquiller les comédiens en blanc, chose qu'on ne faisait pas tellement avant, et qui se sert de la parole comme d'un instrument de musique. Y-avait-il une volonté précise par rapport à ce qu'il voulait provoquer par ce spectacle ? « Sur scène il y avait des restes de voitures et de camions abandonnés dans la rue, que nous avons brûlés pour l'effet oxydé. Cela n'a rien coûté, juste le transport. »<sup>530</sup>

La volonté était de représenter une idée de fin du monde quand le rideau se levait. Les costumes étaient élaborés de matériaux qu'on utilisait pour fabriquer des sacs à pommes de terre, les personnages avaient de gros ventres des jambes immenses qui les empêchaient presque de marcher, les hommes avaient les ventres proéminents surtout le roi et la reine. Malgré toutes ces déformations, les personnages étaient rasés et plâtrés par un blanc. Ils avaient un côté symbolique, c'était comme un opéra parlé ou une pièce de Shakespeare dérisoire mais en gardant toujours l'esprit tragique, l'esprit gombrowiczien. L'utilisation de l'énergie était un élément capital, tout passait à travers l'énergie, c'est-à-dire que les personnages étaient dans un choc permanent de rencontres. La dialectique était donc pratiquement physique, on était sur un fond de guerre, d'après guerre et de destruction et ces personnages se débattaient au milieu de cet esprit traduit en signes, de cet esprit tragique.<sup>531</sup>

Lors de l'entretien avec Danièle Darzac Lavelli évoque ce travail avec les acteurs. L'essentiel pour les acteurs était le contrôle de l'énergie, de la violence, mais aussi l'organisation musicale. Ce n'est pas une version formelle, c'était le contraire de la version formelle, c'est-à-dire la destruction de ce qui pouvait être formel. Les comédiens s'impliquaient dans un effort physique extraordinaire, comme l'histoire était racontée aussi par l'action, le geste. Peut-on

---

<sup>529</sup> ibidem,

<sup>530</sup> Krystyna Zachwałowicz contacte Gombrowicz alors qu'il est encore en Argentine. Elle lui envoie une lettre quand elle est en France en 1962 et lui parle de *Ślub*, mis en scène à Gliwice. Elle lui envoie des photos du spectacle qui plaisent à Gombrowicz et le sollicite pour une mise en scène en France par Jorge Lavelli. Dans sa lettre elle lui parle en détail de Lavelli et de son parcours artistique en Argentine. Gombrowicz à son tour en parle dans sa lettre à Kot-Jeleński du 17 août 1962.

<sup>531</sup> ibidem

dire que cette dimension musicale et gestuelle Lavelli l'a empruntée à Brecht :

Les « songs » de Brecht ont également ce même caractère « gestuel ». Ce sont même des modèles d'attitudes fondamentales, encore plus précis, encore plus clairement développés, car la musique vient de renforcer l'action exercée par la fusion des mots et des gestes. Brecht faisait souvent observer à ses interlocuteurs que les chanteurs des rues interprètent les chansons populaires les plus vulgaires avec des gestes larges et simples.<sup>532</sup>

L'action, les déplacements, les mouvements, l'artifice de la scène occupaient totalement le plateau et divisaient les personnages souvent par rapport à leurs oppositions intellectuels ou sentimentales. Les uns sont placés dans le présent et les autres dans le passé ou dans un présent déformé, car l'idée de Gombrowicz était aussi de raconter l'histoire d'un rêve : un rêve de mariage, un rêve de patrie, de nation et un rêve de vie et les personnages dépassaient dans cette projection leur côté naturaliste et ils devenaient plusieurs choses. L'expérience de cette pièce était pour Lavelli quelque chose d'extraordinaire ou « en tout cas d'en dehors de l'ordinaire. Ce travail représentait une expérience, une expérience qui n'était pas formelle. Cela demandait un engagement, un effort, donc une douleur finalement. « Ce cri tragique que j'ai sollicité c'est quelque chose qui demande aussi de la concentration, qu'on n'est pas toujours prêt à rendre, à montrer, parce que cela peut-être impudique. »<sup>533</sup> Lorsque Lavelli monte le *Mariage*, dans ces années là le paysage théâtral en France était un peu séparé entre Brecht et Artaud, la distanciation ou le théâtre de la cruauté. Lavelli se trouve plutôt dans le sillage d'Artaud d'une manière inconsciente comme lui-même le dit. Il explique que le théâtre d'Artaud était un théâtre de la liberté pour plusieurs raisons : Il dépassait et le naturalisme et le conformisme ; c'était l'interdit. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que la critique place les mises en scène de Lavelli dans le sillon d'Artaud, qui dans son première manifeste sur le théâtre de la cruauté définit précisément le rôle de chaque élément de mise en scène et notamment celle du geste, si important chez Gombrowicz.

De plus ces gestes symboliques, ces masques, ces attitudes, ces mouvements particuliers ou d'ensemble, dont les significations innombrables constituent une part importante du langage concret du théâtre, gestes évocateurs, attitudes émotives ou arbitraires, pilonnage éperdu de rythmes et de sons, se doubleront, seront multipliés par des sortes de gestes et d'attitudes reflets, constitués par l'amas de tous les gestes impulsifs, de toutes les attitudes manquées, de tous les lapsus de l'esprit et de la langue, par lesquelles se manifestent ce que l'on pourrait appeler les impuissances de la parole, et il y a là une richesse d'expression prodigieuse, à laquelle nous ne manquerons

---

<sup>532</sup> Martin Esselin, *Bertold Brecht*, op.cit., p.173

<sup>533</sup> Jorge Lavelli, *la création au présent*, ibidem

pas occasionnellement de recourir.<sup>534</sup>

Lavelli avoue être influencé par le théâtre brechtien qui était depuis toujours extrêmement important pour lui. *Berliner* la version d'*Artur et Mère courage* à Paris et *Galilée*. Entre Brecht et ses disciples, ils étaient nourris par les mêmes idées. Il y avait de l'énergie dans le travail de Brecht, qui en parlait d'ailleurs dans son *Journal*, cela faisait partie de ses exigences : ce que les acteurs pouvaient donner à travers l'énergie. La réflexion venait après. Son théâtre n'était pas formel ni intellectuel ; il était l'exécution des pensées, un théâtre qui avait une raison d'être, d'occuper les espaces et qui était alimenté par l'énergie. Mais Artaud c'était la liberté. Lavelli commence à lire Artaud quand il apprend que ce qu'il fait est inspiré d'Artaud. Il ne voulait pas avouer qu'il ne connaissait pas bien Artaud, alors il s'intéresse de près à ce qu'il fait. Le point commun qu'il trouve avec lui est notamment l'idée qu'Artaud se faisait du théâtre, l'intuition, les douleurs qui devaient se projeter et qui allaient au delà de ce qui devait se mesurer. Dans le travail sur Gombrowicz c'est l'organisation musicale qui le préoccupe beaucoup et qu'il ne voit pas chez Brecht ni chez Artaud, mais qui était pour lui en quelque sorte une conduite. « Il ne fallait pas simplement qu'il y ait cette violence, il ne fallait pas simplement qu'il y ait les sentiments, il fallait aussi qu'il s'inscrive une forme. Mais après. Et cette forme était donnée par les silences, par l'organisation musicale d'un texte. »<sup>535</sup> Dans le *Mariage* il y avait aussi cette participation de Diego Macon qui était importante parce qu'il construisait la musique au fur et à mesure. Il y avait comme une espèce de contrepoids musical qui soulignait souvent ce qui était en train de se dire et parfois faire, directement. Comme c'étaient des percussionnistes, il n'y avait pas les instruments à vent. Il y avait des décors pour taper souvent dessus. Le travail a été fait souvent comme une construction musicale. Gombrowicz parlait de messe quelque part et la pièce finit par une messe, c'est-à-dire la célébration de ce mariage se transforme en la célébration de la mort de Jeannot qui se suicide, donc le mariage devient des funérailles.

Il y avait quelque chose de solennel, de shakespearien, de fin de siècle, de fin de l'époque qui devait apparaître dans l'ouvrage. Je crois que la construction tragique aussi m'a semblée un élément important, mais après je l'ai vue en tant que spectateur non pas quand j'étais en train de travailler.<sup>536</sup>

C'était pour Lavelli un projet très important, car personne ne le connaissait, sauf quelques

---

<sup>534</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, op.cit., p.91

<sup>535</sup> Jorge Lavelli, *la création au présent*, ibidem

<sup>536</sup> Jorge Lavelli, *la création au présent*, ibidem

individus qui ont vu sa représentation au théâtre de l'Alliance Française. Il fait donc un maximum pour que son projet aboutisse : une nouvelle traduction. Remporter ce prix a fait entrer Lavelli dans le théâtre. C'est ça qui a fait que Jacques Fournier, à Beaune, lui a demandé de venir mettre Gombrowicz en scène. Du jour au lendemain il est devenu connu. Il se souvient qu'un jour au théâtre de Racamier quelqu'un lui a dit « Gombrowicz c'est une invention, c'est vous Gombrowicz, vous l'avez inventé ». Lavelli confie que plus tard on lui demande à plusieurs reprises de monter remonter le *Mariage*, en France ou à l'étranger, mais cette expérience a fait qu'il n'a plus jamais voulu toucher au *Mariage*. Il compare cette période d'exil parisien à la période d'exil argentin de Gombrowicz de 23 ans. La mise en scène c'était donc la fin de quelque chose. « Le *Mariage* s'est terminé et je n'ai plus voulu rentrer dans le *Mariage*, alors que *Yvonne* je l'ai monté plusieurs fois. » L'implication dans le *Mariage* était comme un chapitre à part, il pensait ne pas pouvoir recommencer, c'était non seulement une expérience théâtrale mais l'expérience de sa propre vie qui était impliquée là-dedans. Finalement dans cette première mise en scène nous retrouvons tous les éléments du théâtre de la cruauté. Tout spectacle contiendra un élément physique et objectif, sensible à tous.

Cris, plaintes, apparitions, surprises, coups de théâtre de toutes sortes, beauté magique des costumes pris à certains modèles rituels, resplendissement de la lumière, beauté incantatoire des voix, charme de l'harmonie, notes rares de la musique, couleurs des objets, rythme physique des mouvements dont le crescendo et le decrescendo épousera la pulsation des mouvements familiers à tous [...].

Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves. Pour le reste, il faut trouver des moyens nouveaux de noter ce langage, soit que ces moyens s'apparentent à ceux de la transcription musicale, soit qu'on fasse usage d'une manière de langage chiffré<sup>537</sup>.

Cette vision du théâtre est en réalité une continuité des théories de Brecht qui était à tort opposé à Artaud. Chez Brecht le *gestus* comme le *song* avaient également une importance fondamentale. Le *gestus* détermine la méthode employée par les acteurs et le metteur en scène. Tout ceci pour obtenir l'effet de l'ordre naturel que le nouveau théâtre vise à obtenir.<sup>538</sup> Ce langage chiffré et cette transcription musicale chez Gombrowicz seront précieux comme moyen de transcrire les voix. Plus tard Lavelli met en scène *Yvonne, princesse de Bourogne* (CDN Beaune/Odéon 1965)<sup>539</sup> qui exige aussi cette théâtralité exacerbée, une espèce de

---

<sup>537</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1978, p.90-91

<sup>538</sup> Martin Asselin parle en détail des théories brechtiennes du théâtre dans *Bertold Brecht ou les pièges de l'engagement*, que nous avons cité à plusieurs reprises.

<sup>539</sup> Lavelli met en scène *Yvonne* en 1965, avec la scénographie de Krystyna Zachwatowicz et la musique de Jean-Pierre Guézec. Tout



baroquisme. La critique à l'époque dit que la mise en scène est baroque. Pour Lavelli *Yvonne* est une pièce richissime où la personnalité des personnages impliqués nécessite une définition. Ce sont des personnages qui n'ont pas une structure totale, totalement saisie, comme dans le *Mariage* des personnages peuvent avoir des significations différentes. Dans *Yvonne* cette idée n'est pas aussi développée. C'est difficile à les trouver ou peut-être il ne faut pas les chercher. Une histoire inspirée d'une comédie loufoque des années 30. L'histoire se passe dans un royaume, on imagine que cela se passe en Pologne. Pour Lavelli, il y avait des choses mystérieuses dans cet ouvrage « dans les montages que j'avais fait, j'avais prévenu Gombrowicz que j'allais couper des répliques du personnage d'Yvonne et je laisserai simplement « non » et « oui ». Finalement il y avait ces deux monosyllabes qu'il y avait dans le texte. Le personnage intervenait quelques fois mais cela n'avait pas d'importance. Le mystère était dans les silences et il y avait seulement une affirmation « vous croyez en dieux » et la réponse était « oui ». Cela prenait une importance capitale car tout à coup ça humanisait ce personnage énigmatique, ce personnage qui venait d'une source populaire et qui était transposé dans un milieu aristocratique entre guillemets, et qui exerçait sur les autres une sorte de pouvoir au point où la pièce devenait une sorte de séance psychanalytique sauvage. La violence de ce personnage était dans les silences, ce silence provoquait l'ouverture sur soi et cette ouverture était quand même assez horrible ; la société et le monde gombrowiczien ne laissaient pas de chance à personne ; le regard sur la société y est terriblement désespéré. Lavelli cherche comment raconter une histoire, comment trouver une transformation et la relier y à une idée qui lui est très chère depuis toujours dans le théâtre c'est-à-dire à l'utilité d'un élément qui peut occuper de l'espace, il ne peut pas y être uniquement comme élément de décoration.

Exemple d'un tableau : une fois qu'on l'a vu c'est fini, mais il faut bien que ce tableau éclate, s'ouvre, que l'on puisse passer à travers, qu'il y ait bien autre chose sinon ce n'est pas la peine de mettre un tableau. Avec cette idée une chaise peut devenir un trône, un canon, une arme. Aussi, il est sorti d'un environnement purement réaliste, royaliste, dans une salle de trône où il y a un roi et une reine, etc., mais dans un contexte qui permet beaucoup plus de mystère, dans un lieu qu'on ne sait pas d'où on sort, où on va et d'où on vient et c'est pour cela grâce à ce goût de provocation et de l'utilité il avait acheté dans un marché en Bourgogne des magnifiques armoires.<sup>540</sup>

À cette période Lavelli dit que dans cette région de Chalon sur Saône les gens se

---

d'abord au festival de Chalon-sur-Saône (avec les comédiens du théâtre de Bourgogne) les : 17-21 août du 29 septembre au 9 octobre à Paris à Odéon Théâtre de France et deux fois au XXIV festival International de Venise du 7 au 9 octobre

<sup>540</sup> Jorge Lavelli, *la création au présent*

débarrassaient de ces choses là pour acheter des choses en plastique. Avec 50 francs il a donc acheté tous ces meubles qu'il a fait réparer puis s'en servit comme décors. Les portes où les gens entraient et sortaient et aussi qui pouvaient exercer le voyeurisme une fois sortis de la scène pour observer en cachette ce que les autres étaient en train de vivre. La construction de cette mise en scène était un plaisir immense. Grâce à cette scénographie de Krystyna Zachwatowicz ce n'étaient pas les mêmes questions qui se posaient comme pour *Le Mariage*. Changer les situations en changeant la disposition des meubles, en les orientant différemment, en les ouvrant ou en les fermant, sans que personne ne se rende compte. « Le théâtre peut ainsi avoir la même liberté que le roman où on peut raconter en même temps les passages du temps, revenir en arrière, s'investir dans une situation, sortir d'une situation, être autre sans utiliser les choses qui pourraient être purement démonstratives ou spectaculaires. »<sup>541</sup> Cette idée de base, l'accumulation de meubles, comme l'accumulation des répétitions chez Gombrowicz c'était comme entrer dans un labyrinthe, qui était la pensée. Le personnage d'Yvonne est énigmatique, ne s'exprimant pas, elle provoque une espèce de malaise qui arrive à imaginer qu'il faut se débarrasser de cette personne. Cette idée de meurtre née chez les personnes raisonnables, des gens qui ont le pouvoir, pour en finir avec son regard. Lavelli trouvait cette idée tellement intelligente et tellement forte et très rare dans la littérature dramatique (le rôle d'Yvonne joué par Tatiana Mouckine). Au début on a coutume d'assimiler le théâtre de Gombrowicz au théâtre de l'absurde, n'était-ce pas une erreur ? Est-ce qu'il ne va pas au delà dans le fantastique, dans l'onirisme ? Lavelli se rappelle que la critique de l'époque assimilait Gombrowicz à du Ionesco et à du Beckett, mais il ne pouvait pas être beckettien ; non seulement pour le langage, on parle du baroque, on peut parler de la construction d'une langue qui est une langue gombrowiczienne. Gombrowicz entrait dans la langue, il détruisait la langue, il la réinventait. Il n'allait pas dans l'économie ou dans la profusion. Pour Lavelli Beckett est un auteur extrêmement intéressant mais l'auteur d'une seule idée, on sait depuis le début ce qui va arriver. « Chez Gombrowicz c'est le contraire, on est le produit de la situation ; il ne peut donc pas être beckettien, il n'y a pas cette fatalité là. Ce sont deux styles et deux propos dramatiques éloignés. »<sup>542</sup>

En 1987 (jusqu'en 1997), Lavelli est nommé directeur du théâtre de l'Est parisien, auquel il donne le nom de la Colline.

J'ai ressenti plus que jamais l'envie d'indépendance qui animait dans le temps le petit théâtre appelé OLAT où je

---

<sup>541</sup> Jorge Lavelli, *la création au présent*, ibidem

<sup>542</sup> Jorge Lavelli, *la création au présent*, ibidem

faisais (déjà) partie de la direction artistique avant ma venue en France. Et j'ai vu se confirmer, au jour le jour, ce qui n'était qu'une intuition : aujourd'hui comme dans les années 60, le théâtre à Paris est marqué par un conservatisme intellectuel et artistique, lié à un soupçon permanent vis-à-vis de l'inconnu.<sup>543</sup>

En 1989 il met en scène l'*Opérette*, qui fait ouverture du premier festival de Tardor de Barcelone et théâtre national de la Colline.

Dans *Opérette*, Gombrowicz traverse lui aussi, dans un raccourci très synthétique, quarante ans d'Histoire : il résume le XXe, l'enchaînement des révolutions et des dictatures ; le grand tourbillon de l'Histoire entraîne dans la même déroute l'aristocratie, l'Eglise, le communisme et le nazisme : Gombrowicz annonce ce qu'on appelle aujourd'hui la « mort des idéologies »...<sup>544</sup> Esslin apparente l'émergence du Théâtre de l'Absurde à cet effondrement des repères de l'homme d'après guerre.

Jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale, le déclin de la foi religieuse fut masqué par les religions de remplacement, telles que la foi dans le progrès, dans le nationalisme et dans les différents leurres totalitaires. Tout ceci fut pulvérisé par la guerre. Dès 1942, Albert Camus avec sang-froid demandait pourquoi, la vie ayant perdu tout sens, l'homme ne chercherait pas l'évasion dans le suicide.<sup>545</sup>

Sans doute Gombrowicz et Mrożek partagent-ils une « thématique polonaise »<sup>546</sup> : le refus de croire au progrès, à l'idée selon laquelle le temps jouerait en faveur de l'homme.

Pour Lavelli, le théâtre doit être artificiel et ne doit pas reproduire la réalité. Le théâtre est le lieu artificiel par excellence, dit-il.

C'est comme une artificialité du quotidien, comme une idée d'évocation de ce que les gens sont censés faire dans la vie réelle de tous les jours et ça c'est pas vrai, ça c'est une tricherie. L'artifice est un élément qui doit être alimenté par la vérité c'est-à-dire, un geste doit avoir une signification, se gratter le nez, se curer le nez cela ne signifie rien. Un geste doit avoir occupé l'espace, dégagé de l'énergie. Un mouvement, un déplacement, doit être nourri de quelque chose.<sup>547</sup>

---

<sup>543</sup> Alain Satgé, op.cit., p.156

<sup>544</sup> En effet, à l'origine de ce phénomène, dit François Duparc, il y aurait le déclin de religions officielles en Occident, et la crise des grandes idéologies qui leur ont succédé après 1970. C'est Freud qui a eu le premier à ce sujet une formule prophétique : « Même celui qui ne regrette pas la disparition des illusions religieuses dans le monde, accordera qu'elles offraient à ceux qu'elles liaient, aussi longtemps qu'elles-mêmes étaient encore en vigueur, la protection la plus forte contre le danger de la névrose. (*Psychologie collective et analyse du moi*, 1923), in François Duparc, *Le mal des idéologies*, PUF, Paris, 2004, p.120

<sup>545</sup> Martin Esselin, *Le théâtre de l'absurde*, op.cit. p.19

<sup>546</sup> Jorge Lavelli, *la création au présent*, ibidem

<sup>547</sup> Jorge Lavelli, *la création au présent*, ibidem

### 3.2. Jacques Rosner

Jacques Rosner est le premier metteur en scène français de Gombrowicz. Il commence à faire du théâtre professionnel à 17 ans dans la Jeune Compagnie de Roger Planchon en 1953 où il monte ses premières mises en scène et notamment *La Vie Imaginaire de l'éboueur Auguste G* d'Armand Gatti et *Le Coup de Trafalgar* de Roger Vitrac. En 1971, il est nommé à la direction du Centre Dramatique National du Nord, puis de 1974 à 1983, le directeur du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris en en 1985 de Toulouse. Il signe environ 60 mises en scène dont *Opérette* de Gombrowicz au TNP Chaillot, *Yvonne Princesse de Bourgogne* au Théâtre National de l'Odéon. En 1999 il crée sa propre compagnie Théâtre Bakakaï et il met en scène *Le Mariage* à la comédie Française en avril 2001. Ce théâtre a pour vocation de monter uniquement des œuvres du XX<sup>e</sup> siècle. Au début de mois de juillet 1969, il se rend à Vence pour voir Gombrowicz et entendre ses préconisations pour la mise en scène de *L'Opérette*. Rosner fait connaissance de ce texte « par un hasard tout à fait gombrowiczien », en volant *Opérette*. « Geneviève Serreau a envoyé le texte à quelqu'un d'autre et je l'ai volé dans son casier ».<sup>548</sup> Il lit le texte, il veut le monter et il trouve un théâtre pour le faire. Pour le mettre en scène il demande l'autorisation à l'auteur qui demande à le voir. Rosner arrive à Vence avec plein d'idées. Il parle à Gombrowicz de *Sinfonia* de Luciano Berio<sup>549</sup>. Gombrowicz défend farouchement son idée d'opérette « quelque chose de très cucu comme l'opérette. » Il y a dans son théâtre une véritable écriture dramaturgique, Rosner souligne que l'auteur voulait que l'histoire racontée à l'intérieur de ses œuvres soit perceptible, il voulait que ce scénario soit mis très clairement en évidence. « Raconter le scénario de la fable qui existe à l'intérieur ». Lors de cette rencontre Gombrowicz sort le texte des Entretiens qui n'est pas encore commercialisé et dit à Rosner « c'est ça qu'il faut lire absolument si vous voulez monter du Gombrowicz ». Rosner parle de l'universalité de Gombrowicz en mettant en exergue les traductions de Gombrowicz. Premièrement les traductions françaises d'*Opérette* et d'Yvonne effectuées par Kot-Jeleński et Serreau qu'il supervise, ce qui selon Rosner prouve sa volonté de devenir un écrivain français, mais avant cela il a également été un écrivain espagnol, car *Le Mariage* a été traduit du polonais vers l'espagnol par Gombrowicz et son ami Alejadro Russovitch. Selon Rosner l'histoire de

---

<sup>548</sup> Rosner parle de cet événement lors de la discussion pendant la conférence du 29 janvier 2003 à la BnF, *Grandes figures européennes du XXe siècle littéraire : Witold Gombrowicz*. Archives audiovisuelles de la BnF.

<sup>549</sup> Auteur de *Sinfonia* pour huit voix et instruments (1968-1969), textes de Claude Lévi-Strauss et Samuel Beckett. *Sinfonia*, dédiée à Leonard Bernstein, a été composée pour le 125<sup>e</sup> anniversaire de l'Orchestre Philharmonique de New York. L'œuvre est emblématique de la musique des années soixante et sa composition correspond à ce que les musicologues ont désigné comme étant symptomatique d'une attitude postmoderne. Le projet artistique de Berio consiste à réunir un grand nombre d'éléments hétérogènes en les unifiant dans une grande fresque sonore en cinq mouvements.

Gombrowicz c'est l'histoire de l'exil et c'est pour cela qu'il a été un écrivain si représentatif du XXe siècle.

C'est lors de cette rencontre que Rosner pose la question à Gombrowicz de savoir si l'auteur viendra voir les répétitions ou la représentation. Gombrowicz lui répond qu'il ne va jamais au théâtre, mais qu'il veut que Rosner monte sa pièce. Il lui demande d'ailleurs si la critique ne lui reprochera pas d'avoir copié sur Brecht.

Pour ce qui est de la traduction d'*Yvonne princesse de Bourgogne*, Rosner dira :

J'ai un sentiment mais je ne prétends pas d'avoir raison. Je suis très attaché à la traduction de Kot-Jeleński et de Geneviève Serreau, mais peut-être est-ce parce que je l'ai montée.<sup>550</sup>

## Conclusion

On est artiste pour le non-artiste, pour le demi-artiste - pour le lecteur-récepteur. Mais lorsqu'un artiste rencontre un autre artiste, tous deux se transforment en...collègue. Membres du Pen Club.<sup>551</sup>

Issu d'un milieu familial politiquement très fermé, Gombrowicz comme on l'a vu, certes l'héritier de cette culture, s'émancipera assez vite du mode de pensée qu'on lui a inculqué. Il affichera vis-à-vis des siens une liberté de jugement et des choix de vie peu conformistes. Mais sans jamais cesser d'être ce qu'il était du fait de son ascendance, de son éducation, de sa culture, comme de sa sensibilité propre : un exilé de l'intérieur. Cette démarche d'esquisser le contexte familial, social et culturel m'a semblé nécessaire dans l'appréhension de la réception de l'œuvre de Gombrowicz en France. Observateur et commentateur attentif de la vie intellectuelle qui l'entourait dès son plus jeune âge, Gombrowicz forge lui-même les sillons de la réception de son œuvre en France depuis l'Argentine. Il veut participer à la vie intellectuelle en la rejetant en même temps. Il observe les transformations et les influences que subit la littérature européenne depuis la fin de la guerre. Il se montre attentif à la montée de l'idéologie communiste, ne comprend pas les intellectuels français qui la défendent ; essaie de rectifier le tir en s'exprimant sur le marxisme, questionne sur le rôle de l'artiste et de l'engagement pour s'insérer finalement dans les tendances critiques et littéraires de l'époque. Ne cède pas aux pressions politiques, mettant au premier plan l'artiste et son œuvre, la beauté et perception esthétique qu'il évoquera à chaque fois quand il parlera de son œuvre. Le

---

<sup>550</sup> Document audiovisuel BnF, Grandes figures européennes du XXe siècle littéraire : Witold Gombrowicz, conférence du 29 janvier 2003 / Jean-Pierre Salgas

<sup>551</sup> Journal II, op.cit., p.294

tableau politique et culturel de la France joue un rôle non négligeable dans le processus de réception ; plusieurs éléments s'entrecroisent, la volonté des intellectuels aidés par les institutions de faire connaître le théâtre étranger se cristallise sous forme de création du Théâtre des Nations et de son Université. Plusieurs jeunes gens du théâtre étranger viennent en France. Paris n'est plus le centre du monde, mais joue le rôle phare dans les échanges culturels internationaux. Quatre théâtres polonais y sont accueillis entre 1954 et 1964. Les metteurs en scène français se déplacent également en Pologne. Le dégel gomulkiste de 1956 y est aussi pour beaucoup. Les œuvres de Gombrowicz sont rééditées en intégralité par Wydawnictwo Literackie à Cracovie en 1957. Jadwiga Kułaczanka, traductrice d'Anouilh, Salacrou, Neveux, Montherlant, Beckett et de Gombrowicz, Witkiewicz, Nałkowska fait connaissance de cette œuvre en Pologne. Les deux premiers metteurs en scène de Gombrowicz sont un Argentin et un Français, élève de Planchon, qui a été en Pologne avec sa troupe en 1963. D'autre part, les romans de Gombrowicz s'inscrivent dans des tendances nouvelles de l'époque et sont régulièrement candidats aux grands prix littéraires internationaux. Le tissu composant la réception littéraire se compose de plusieurs éléments historico-culturels interdépendants. Tous sont importants. La grande histoire se mêle parfois à la moins grande, à celle de certains individus passionnés et portés par des idées nouvelles, dont l'esprit subversif agaçait ou scandalisait à l'époque (les représentations de Lavelli, la création du T.N.P.) comme l'écriture de Gombrowicz.

Je propose maintenant de présenter la continuité de la formation de l'esthétique de la réception de l'œuvre Gombrowicz en France, dès son retour en Europe en 1964.

**Troisième partie : Réception :**  
**traduction et édition des œuvres comme**  
**marqueurs forts du rythme de la**  
**réception littéraire**

## Introduction

Je suis sur ce point en parfait accord avec le grand éditeur allemand Fischer qui affirmait que l'excellence de notre métier est justement de publier des livres que le public n'attend pas, qu'il ne veut pas... !

C'est alors que j'ai appris qu'un éditeur doit savoir également être sectaire, injuste, qu'il doit avoir des convictions, bref, qu'éditer c'est toujours éditer contre. Très vite, je sus que c'est sur ce terrain des « littératures autres » que j'aurais quelque chance d'inventer ce catalogue dont je rêvais. L'affaire n'était pas gagnée d'avance, et on pouvait même se demander si elle était jouable. Heureusement de nombreux passeurs, au premier rang desquels les traducteurs, agents ou libraires et surtout les auteurs eux-mêmes [...] m'ont convaincu de tenter l'aventure, surtout de la poursuivre coûte que coûte.<sup>552</sup>

Christian Bourgois

- Eh bien, vous avez un cœur dans le corps. Cela a-t-il à voir avec la forme ou avec les sentiments ? Ce que, selon moi, personne n'a jamais évoqué, dans mon œuvre, c'est l'organe vital.

Henry James, *Le Motif dans le tapis*

Tout est dit dans le titre du recueil de correspondance entre l'auteur polonais et ses trois principaux introducteurs en France Jeleński, Bondy et de Roux : *Walka o sławę* (La lutte pour la gloire). Dans la préface Jerzy Jarzębski parle des lettres de Gombrowicz en terme : « des rapports du champ de bataille », « réflexions sur la stratégie et la tactique de conduite envers les éditeurs et les critiques<sup>553</sup> » (« sprawozdaniem z placu boju, rozważaniami o strategii i taktyce postępowania z edytorami i krytyką »). Un vrai vocabulaire de guerre. Pierre Bourdieu constatait que la lutte est interne à chaque champ scientifique (sociologie, littérature, philosophie) où chacun cherche à imposer sa valeur aux autres. Et tant qu'il y a la lutte, il se passe des choses. Pour Bourdieu, la vie n'est pas un ensemble cohérent et orienté. Elle est discontinue. On ne peut la décrire comme un chemin ou un parcours. Bourdieu suppose que dans le champ littéraire un des arguments majeurs de la lutte sera de refuser à un opposant le qualificatif d'auteur ; ce refus, comme nous l'avons vu dans le cas de « lutte »

---

<sup>552</sup> Archives INA, Les 50 ans des éditions Christian Bourgois, L'atelier fiction, France Culture, le 15/03/2016, discours pour la réception du prix *Merito Editorial*, foire internationale du livre en 2007 à Guadalajara.

<sup>553</sup> Gombrowicz *Walka o sławę, Korespondencja część druga*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1998, p.5



Gombrowicz-Borges, peut se traduire par le silence ou l'ignorance totale de l'adversaire. Nous rentrons de nouveau dans le domaine de la crise mimétique des doubles. C'est dans ce chapitre que je tâcherai de rendre compte de cette lutte acharnée qui mettait en jeu non seulement la place que Gombrowicz voulait prendre dans l'espace mondial littéraire, mais aussi la lutte des littératures, des cultures, des idées et des courants. Il s'agit alors de prendre place dans un champ en se construisant par rapport à ce qui est, par différence et ressemblance.

Chacune des conduites de chacun des personnages viendra préciser le système de différence qui l'oppose à tous les autres membres du groupe expérimental ; sans jamais ajouter vraiment à la formule initiale.<sup>554</sup>

## Chapitre I : Un bref aperçu des théories de la réception

The autor and the performers are only one half of the total process : the other half is the audience and its reaction. Without an audience there is no drama. A play which is not performed is merely literature. In performance a play either works or it doesn't work, which is to say that audience either works or it doesn't work, which is to say the audience either finds it acceptable or not.

Martin Esslin, *An Anatomy of Drama*

Nous nous attacherons au cours de ce chapitre à interroger l'interdépendance de ces deux dimensions majeures lors de la réception de la littérature étrangère : traduction et édition. Tout d'abord, je propose de regarder la notion de la réception. Il s'agit en effet de la :

Perception d'une œuvre par le public. On est dans le domaine de l'esthétique qui s'oppose au poïétique, lequel envisage les conditions de fabrication de l'objet. Etudier la réception d'un texte, c'est accepter l'idée que la lecture d'une œuvre est toujours une récréation qui dépend du lieu et du moment où elle prend place, comme le montrent en particulier les traductions, ces « belles infidèles » qui présentent de grandes différences pour une même œuvre. L'étude de la réception donne un rôle actif au lecteur producteur de signification. Toute lecture est en effet un processus de sélection de certains éléments du texte et de construction du sens en fonction des caractéristiques personnelles, sociales, culturelles du lecteur, si bien qu'elle fonctionne comme un test projectif. La critique de la réception s'est développée en particulier en Allemagne dans les années 1980 avec l'école de Constance (Jauss, Iser)<sup>555</sup>

C'est Hans Robert Jauss, historien et théoricien de la littérature française qui développe en 1972 la notion de la réception dans la théorie littéraire. Il n'est pas le premier ; quarante ans

---

<sup>554</sup> . Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, Seuil*, 1992, p. 33

<sup>555</sup> Joëlle Gardes Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 2004, p.176

auparavant, les « structuralistes de Prague » avaient développé une théorie de la réception. « *L'esthétique de la réception* de Jauss (elle contient des textes de Jauss, Wolfgang Iser et Rainer Warning, mais aussi de Hans-Georg Gadamer, Félix Vodicka, Michael Riffaterre et Stanley Fish) est une théorie syncrétique dont les éléments sont empruntés — de façon le plus souvent explicite — à d'autres théoriciens.<sup>556</sup> »

Ce qui m'intéressera dans cette partie de la recherche, c'est l'interdépendance de tous les éléments liés à la réception : l'horizon d'attente (« ensemble d'attentes et des règles du jeu avec lesquelles les œuvres antérieures ont familiarisé le lecteur et qui, au fil de la lecture, seront modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites ») dont parlait Jauss après Gadamer, qui rejoint immédiatement la réception critique, qui elle, ne peut avoir lieu sans que l'œuvre ne soit traduite. Pour autant Jauss refuse de rapporter le concept de la réception aux conditions historiques de la production littéraire – à la bibliographie des auteurs, à des « coordonnées économiques ou sociales », qui ramèneraient l'œuvre à sa dimension de *mimesis*.

L'historicité de l'œuvre se définit à l'intérieur de la seule « série littéraire » comme la relation de rupture ou de continuité qui lie le texte aux canons littéraires de son temps (normes des genres, poétiques, etc.) et aux autres productions littéraires présentes ou passées.<sup>557</sup>

Dans la théorie de la réception, Jauss et Warning placent le lecteur au centre de leurs préoccupations. Dans le cas de Gombrowicz nous verrons que la découverte de son écriture fut pour la plupart de ses lecteurs un choc esthétique, parfois même existentiel. J'ai attaché une grande importance à cet aspect de la réception, en exploitant les archives audiovisuelles où cette esthétique me semble la plus palpable. Il s'agit également « de la fonction communicative de l'art », qui se trouve au centre de l'esthétique de la réception.

Une histoire de la littérature ou de l'art fondée sur l'esthétique de la réception présuppose que soit reconnu ce caractère partiel, cette « autonomie relative » de l'art ; c'est pourquoi précisément elle peut contribuer à faire comprendre le rapport dialectique (Interaktion) entre l'art et la société – en d'autres termes : le rapport entre production, consommation et communication à l'intérieur de la praxis historique globale dont elles sont des éléments.<sup>558</sup>

Et c'est particulièrement cette interaction dont parle Jauss qui va être pertinente dans ma

---

<sup>556</sup> Isabelle Kalinowski, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale* [En ligne], 8 | 1997, mis en ligne le 09 septembre 2011, consulté le 12 août 2017. URL : <http://rgi.revues.org/649> ; DOI : 10.4000/rgi.649

<sup>557</sup> *ibidem*

<sup>558</sup> H-R Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, 2001 (1978), p.268

recherche : rapports entre l'art et la société, rapport entre l'écrivain Gombrowicz et la société, son impact sur la culture française, la critique, et surtout interaction entre deux langues à travers les traductions.

Cette lecture et cette réception seront toutefois différentes pour la littérature nationale et la littérature étrangère. Dans ce cas le récepteur se trouve confronté à une autre culture, à des phénomènes qu'il ne connaît pas et qui relèveront des problèmes de la traduction. La lecture de la littérature étrangère peut être influencée par des représentations que les lecteurs se font du pays d'origine de l'auteur ; elle peut faire aussi objet de projections des stéréotypes nationaux.

Lors du colloque d'Innsbruck en 1979, important pour la théorie de l'esthétique de la réception Jauss a dit : « [...] l'esthétique de la réception restitue son droit au rôle actif qui revient au lecteur dans sa concrétisation successive du sens des œuvres à travers l'histoire » (1980, pp 15-16)

Le paradigme s'avère être le suivant : une œuvre littéraire n'est pas accomplie avant d'être lue. Dans le cas de Gombrowicz nous l'avons vu pour *Ferdydurke*, l'œuvre avait du mal à trouver son lecteur ou plutôt elle avait du mal à se vendre. René de Obaldia parlait de 200 lecteurs de cette œuvre après sa parution en France. Deux cent récepteurs ce n'est pas beaucoup, mais il s'agissait de lecteurs exigeants, représentants de l'élite intellectuelle de l'époque ; d'abord les Polonais : Giedroyc, Miłosz, Kot-Jeleński, Czapski puis les Français Bondy, Nadeau, de Obaldia, Foucault. De même une pièce de théâtre n'est pas accomplie avant d'être confrontée au public, c'est ce qu'a aussi essayé d'expliquer Esslin, grand théoricien du théâtre du XXe siècle.

Pierre Bourdieu considère qu'il faut « resituer la lecture et le texte lu dans une histoire de la production et de la transmission culturelles<sup>559</sup> ». Rappelons : dans ses travaux il parle de la lutte pour conquête du champ :

Le champ littéraire est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces.<sup>560</sup>

C'est parce que l'œuvre est au fond le produit d'un « champ » autant que d'un auteur que l'on refusera l'analyse interne de l'œuvre et la relation entre la biographie et l'œuvre. La

---

<sup>559</sup> Pierre Bourdieu, *Lecture, lecteurs, lettrés, littérature*, Choses dites, Éditions de Minuit, 1987, p.140

<sup>560</sup> Pierre Bourdieu, *Le champ littéraire*, Actes de la recherche en sciences sociales, pp.(4-5)

relation à la biographie pourrait faire croire que l'œuvre est le produit d'une histoire individuelle, alors qu'elle est le produit d'une histoire collective. L'analyse interne de l'œuvre ne voit que le texte et n'imagine pas la force structurante du champ sur l'œuvre.

La théorie du champ conduit effectivement à refuser aussi bien la mise en relation directe de la biographie individuelle et de l'œuvre [...] que l'analyse interne d'une œuvre singulière ou même l'analyse intertextuelle, c'est-à-dire la mise en relation d'un ensemble d'œuvres.<sup>561</sup>

Bourdieu considère qu'il n'y a pas lieu de faire de différence entre le champ littéraire et le champ scientifique. « Les conflits intellectuels sont toujours aussi des conflits de pouvoir, les polémiques de la raison, des luttes de rivalité scientifique<sup>562</sup> » et « les polémiques sont les temps forts d'une concurrence symbolique de tous instants.<sup>563</sup> » Les champs littéraires, artistiques, scientifiques font partie du champ de la production intellectuelle et ils relèvent d'une lutte pour la domination symbolique. Les auteurs se répartissent entre dominants et dominés. S'inspirant des théories du champ littéraire de Pierre Bourdieu et de la circulation internationale des idées, Pascale Casanova met en exergue dans son ouvrage *La République mondiale des lettres* (Seuil, 1999), le fait qu'il existe un champ « espace littéraire mondial » comprenant les littératures dominantes et dominées, des centres et des périphéries et son propre système de classement et de hiérarchie. Casanova tente de répondre à la question pourquoi certains écrivains ont du succès et quels mécanismes se cachent derrière les succès littéraires internationaux ? Dans son ouvrage elle rappelle que c'est Henry James dans *Le Motif dans le tapis* qui ose mettre en scène la question des rapports de l'écrivain et de son critique. Sa théorie ne consiste pas toutefois à un constat d'échec mais affirme deux principes contraires aux représentations habituelles de l'art littéraire : d'une part il constate qu'il y a bien un objet à découvrir dans chaque œuvre et c'est le travail légitime du critique, d'autre part cet objet n'est pas de l'ordre de l'indéfinissable et que le « motif dans le tapis » impose l'idée qu'il y a à chercher en littérature quelque chose qui n'a pas encore été décrit

[...] tel un Sinaï chargé de révélations mystiques, nuage gros de mille significations et qu'ébranle le travail de l'imagination et de l'intuition, Grand Guignol riche en jeux futiles, mystérieuse « Missa solemnis » célébrée au tournant des âges, au pied d'un autel anonyme.<sup>564</sup>

---

<sup>561</sup> « Le champ intellectuel, un monde à part », op. cit., p. 174

<sup>562</sup> Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Seuil, 1997, p.132

<sup>563</sup> Op.cit.p.132

<sup>564</sup> Le Journal, 1954, p.xx

A l'écrivain qui vient de lui annoncer que, malgré toute sa subtilité d'herméneute raffiné, il est toujours « passé à côté de son petit propos » et qu'il n'a jamais compris le sens même de son entreprise littéraire, le critique désappointé demande : « Pour accélérer cette naissance difficile ne pouvez-vous me donner un petit indice ? [...] – C'est seulement parce que vous ne l'avez jamais aperçu, répond l'écrivain, sans quoi vous n'auriez presque plus rien vu d'autre que l'élément en question. Pour moi il est tout aussi palpable que le marbre de cette cheminée.<sup>565</sup>

Cette querelle citée par James, entre le critique et l'écrivain, ne peut que nous faire penser aux querelles de Gombrowicz avec ses critiques : la première friction avec le philosophe français Lucien Goldman, qui a élaboré une critique du *Mariage* ; bien assise dans les carcans de l'époque procommuniste et antifasciste, elle passe à côté de l'œuvre. Gombrowicz jubile.<sup>566</sup>

Par cet exemple Casanova rappelle donc la proposition jamesienne qui consiste précisément au changement de perspective et prise de distance par rapport au texte « pour observer « la totalité de la composition du tapis<sup>567</sup> ».

Le préjugé de l'insularité constitutive du texte empêche de considérer l'ensemble de la configuration, pour reprendre le terme de Michel Foucault, à laquelle il appartient, c'est-à-dire la totalité des textes, des œuvres, des débats littéraires et esthétiques avec lesquels il entre en résonance et en relation et qui fondent sa véritable singularité, son originalité réelle.<sup>568</sup>

Pourquoi pour Gombrowicz *Ferdydurke* a mis du temps pour « décoller » ? Son véritable succès commença après la seconde traduction et son édition par Christian Bourgeois, alors que Gombrowicz avait déjà le statut de grand écrivain.

Plusieurs éléments majeurs s'entrecroisent lors de la réception d'une œuvre littéraire étrangère. Dans le cas de Gombrowicz on peut dégager certains facteurs spécifiques qui ont présidé en grande partie à la réception de sa littérature en France :

---

<sup>565</sup> Henry James, *Le motif dans le Tapis*, Arles, Actes Sud, 1997, p.24

<sup>566</sup> Article de Lucien Goldman, « La critique n'a rien compris », *France observateur* paru le 6 février que je cite :

« L'intérêt de la remarquable pièce de Gombrowicz me paraît résider en premier lieu dans le fait que pour poser à notre époque un certain nombre de problèmes fondamentaux de la condition humaine (pureté et compromis ; jeunesse et entrée dans la vie ; immanence et transcendance ; valeur authentique et dégénérescence des valeurs) l'auteur crée un monde imaginaire dans lequel – qu'il l'ait consciemment voulu ou non – le déroulement de l'action devient une sorte de chronique grotesque des grands bouleversements sociaux qui se sont produits en Russie depuis 1917 et dans certains pays de l'Europe centrale depuis 1945 et des répercussions que ces événements ont eu sur la condition et la conscience des hommes. »

Gombrowicz place sa réplique dans le *Journal*, 1965, p.469-470

« De l'ivrogne, Goldman a fait le peuple révolté, de la fiancée d'Henri : la nation, du Roi : l'État de moi-même : un « gentilhomme polonais » qui a enclos dans ces symboles un drame historique. J'ai risqué une timide protestation, d'accord, je ne le nie pas, « Le Mariage » est une version démente d'une histoire démente, dans le déroulement onirique, titubant de son action se reflète le fantastique processus historique, mais que Mania soit la nation et le Père l'État... ? Peine perdue ! Monsieur Goldman, professeur, critique, marxiste et carré d'épaules, a décrété que moi, je ne savais pas, mais que lui savait ! Impérialisme enragé du marxisme ! Cette doctrine leur sert à assaillir les gens ! Goldman, armé de la foudre marxiste, était le sujet – moi, privé de marxisme, j'étais l'objet – il y avait là quelques témoins de notre discussion, qui ne s'étonnaient pas le moins du monde de voir Goldman penser pour moi et non l'inverse. »

<sup>567</sup> *La République mondiale des lettres*, op.cit., p.19

<sup>568</sup> Op.cit., p.19

- Des problèmes de traduction et d'édition de ses œuvres du moins lors de la première période de réception en France,
- Une conception enracinée d'un caractère national particulier de son œuvre,
- Une politisation qui a marqué la période de sa vie en France, empreinte par son statut d'écrivain maudit et exilé, et notamment après son séjour à Berlin,
- Introduction massive des écrivains étrangers en France qui change le statut des traducteurs littéraires.

Peut-on dire que Gombrowicz a fait, dès le départ, l'objet d'une mythification en France ? C'est le statut de l'écrivain exilé et maudit dans son pays grâce auquel Gombrowicz intéresse diablement la critique en France dans un premier temps, comme c'était le cas pour Kundera, avec *La Plaisanterie*. Les origines polonaises de Gombrowicz, son exil argentin provoquent une avalanche d'associations sociales, politiques et littéraires. Ces références rejoignent des mythes préexistant sur la Pologne, comme celui d'un pays longtemps en souffrance, n'ayant pas tout à fait de statut littéraire ou culturel mûr comme pour d'autres littératures. Le succès de l'œuvre de Gombrowicz à Paris semble avoir eu un impact important sur le statut dans son propre pays et ailleurs.

Cette étude met en lumière certains mécanismes des échanges littéraires en traçant l'itinéraire d'un écrivain étranger en France au carrefour des grands changements historiques, sociaux et où les nouveaux courants artistiques et philosophiques émergent. Dans la perspective des transferts littéraires (circulation internationale des idées, traductions, réception de la littérature étrangère), il apparaît que l'écrivain étranger soit susceptible de faire l'objet d'une mythification. Les journalistes dans leurs articles de presse attachaient beaucoup d'importance au fait qu'il s'agissait d'un écrivain polonais. Une indication récente de l'importance qu'on accorde à Gombrowicz en France jusqu'à nos jours, c'est qu'il est considéré comme l'une des figures majeures de littérature européenne du XX<sup>e</sup> siècle aux côtés de Milan Kundera, Virginia Wolf, Robert Musil et Stig Dagerman<sup>569</sup>. En abordant la réception d'un écrivain d'une langue étrangère rare comprenant un petit nombre de locuteurs ; je tenterai de répondre à la question de circulation de textes littéraires étrangers et sur la construction de l'image de l'écrivain étranger. A travers la problématique de « l'espace littéraire mondial<sup>570</sup> », je m'intéresserai à ce que la réception de l'œuvre de Gombrowicz en France nous apprend sur les relations littéraires entre la France et la Pologne. Le rôle primordial qu'a joué la maison d'édition Instytut Literacki, la revue *Kultura* et son rédacteur

<sup>569</sup> Un cycle de conférences organisées à la BnF au printemps 2003 : « Grandes figures européennes du XX<sup>e</sup> siècle littéraire »

<sup>570</sup> Pascale Casanova, *La République Mondiale des lettres* (1999, p.119)

Jerzy Giedroyc, un des piliers de cette réception française.

A partir du moment où Gombrowicz met en place sa stratégie de retour en Europe, la traduction de ses œuvres en français devient une affaire de toute urgence. Mais cette volonté se heurte à de réels problèmes de choix de traducteur, de délais, de négociations avec différents acteurs du monde du livre. Dans la première période de réception, alors que Gombrowicz est encore en Argentine, notons l'insuffisance de traducteurs, j'entends de traducteurs connaissant tous les rouages de la langue-source et de la langue-cible. Souvenons-nous du projet de traduction de *Ferdydurke* en français. Gombrowicz trouve, *in extremis*, le jeune diplomate français de l'Ambassade de France à Buenos Aires, qui effectue la traduction en binôme avec lui. De même pour la traduction du *Mariage*<sup>571</sup> : c'est un professeur de français vivant en Argentine, qui tente l'aventure, son texte, jamais d'ailleurs retrouvé, est toutefois jugé plus tard par Lavelli comme mauvais, traduit « du mot à mot ». Les épreuves de traduction de la traductrice et écrivaine polonaise Arlette du *Journal* sont rejetées par Nadeau car selon lui impossibles à éditer. Gombrowicz est agacé ; parfois les versions qu'il juge lui-même comme bonnes, ne passent pas l'épreuve de relecture dans la maison d'édition. Les premières traductions de ses œuvres sont toujours effectuées en tandem polono-français : *Ferdydurke*, *Le Mariage* et *Yvonne, princesse de Bourgogne*. Il faut dire que certains traducteurs ne sont pas vraiment les traducteurs, ils s'attellent à la tâche par profonde amitié, l'admiration pour Gombrowicz, parfois sous contrainte de délai. Ceux qui travaillent seuls et connaissent parfaitement les deux langues sont : le Polonais Jerzy Lisowski, les Français Georges Sédir, Allan Kosko, Dominique Autrand. La majorité de traducteurs sont donc les Polonais travaillant en binôme avec les Français comme relecteurs. Cet état de choses peut s'expliquer de la manière suivante : ce peu d'activité traduisante des traducteurs de langue maternelle française est dû probablement au fait que le polonais a été à l'époque encore peu enseigné, et ne trouve pas le public qui pourrait devenir un vivier de traducteurs littéraires. Rappelons que ce n'est qu'en 1839 que fut créée, au collège de France, une chaire de langues et littératures slaves, afin d'offrir un poste à Adam Mickiewicz. Comme le note à juste titre professeur de Grève « or cette création elle-même fut suivie à la Chambre d'un débat, révélateur, sur sa légitimité, de nombreux parlementaires niant l'existence de toute littérature en langues slaves.<sup>572</sup> »

---

<sup>571</sup> Selon Pascale Casanova, la première traduction du *Mariage* est effectuée par Gombrowicz lui-même et deux françaises vivant à Buenos Aires et c'est leur traduction qui sera lue par Camus et Barreau, puis remise à Lavelli. *La République Mondiale des lettres* p.119

<sup>572</sup> Claude de Grève, *Problèmes spécifiques de la réception de la littérature russe en France*, in *Revista de Filologia francesa*, Madrid, Univ.Complutense, 1995, pp.115-128.

Les années 50 et 60 en France sont marquées par de nouvelles tendances littéraires portées par les éditeurs tels que Julliard, Gallimard, Nadeau, Bourgois, de Roux. La création littéraire sort du cadre de la littérature « par trop naturaliste », la littérature étrangère est portée par les éditeurs courageux et persévérants. C'est dans ce contexte que les premières traductions de l'œuvre de Gombrowicz arrivent en France. Dès 1958 avec *Ferdydurke*.

Je continuerai à m'attacher au cours de ce chapitre à interroger l'interdépendance de la traduction et de la réception en me basant sur les ressources factuelles : émissions à la radio et à la télévision, correspondance, articles de presse. Je proposerai d'analyser la rythmicité de cette réception de la manière dynamique : en me basant sur les graphes de l'Inathèque où sont conservées toutes les archives sonores et audiovisuelles concernant Gombrowicz. Pour ce qui est de la réception dans la presse, je tâcherai de dégager les principaux éléments qui ont fait la construction du sens puisque ce sont les critiques littéraires, les premiers lecteurs de chaque œuvre à plus grande échelle (le tout premier étant, je rappelle le traducteur) et qui ont produit des significations. Je considérerai dans ce chapitre l'œuvre de Gombrowicz comme un centre autour duquel véhiculent des satellites et des savoirs qui sont reliés par ce qu'on appelle l'esthétique. Le tableau est très complet : entretiens avec l'écrivain, les metteurs en scène, les traducteurs, les autres écrivains polonais et français, son épouse Rita, puis représentations théâtrales, conférences, tables rondes, adaptations radiophoniques et audiovisuelles de ces œuvres, influence que son œuvre a exercé sur les artistes : écrivains, philosophes, peintres, musiciens, photographes, comédiens.

Je reviens à la question de ce rapport ambigu entre le critique, lecteur et l'auteur mis en lumière par Henry James. Jacques Leenhardt y voit la question fondamentale : « Qu'est-ce que la littérature ? »

On verra qu'en opposant le critique à l'écrivain James dessine le profil d'une théorie de la lecture c'est-à-dire du rapport que nous entretenons avec le monde imaginaire que propose la fiction.<sup>573</sup>

Comme je l'ai déjà signalé, James met en exergue une certaine critique littéraire avec une manière d'enquêter « comme si la littérature était un message crypté que le critique, lecteur privilégié et intelligence supérieure, devrait révéler en la dépouillant de ses voiles. » À la manière de Sherlock Holmes.

Un des éléments nouveaux pointé par James c'est l'introduction de ce qu'on pourrait appeler une « érotique de la lecture ». L'auteur insiste sur le fait que les relations intimes entre les

---

<sup>573</sup> Jacques Leenhardt, *Lecture in Henry James, Le motif dans le tapis*, Libris Editions, 1999, p.91



deux amants (Corvick un critique littéraire et Gwendolen) ne peuvent que favoriser leur accès au « motif secret ». J'aborderai cette problématique à l'occasion de l'analyse de la théorie du roman kunderien.

## **Chapitre II : Analyse de la rythmicité : réception audiovisuelle de l'œuvre de Gombrowicz**

### 1. Bibliographie commentée : les archives INA

Les archives de l'Institut National de l'Audiovisuel, section radio, comportent 383 occurrences avec le mot clé Gombrowicz de 1964 à 2017 et 57 occurrences pour les images animées pour la même période. La base de données de l'inathèque est régulièrement alimentée par de nouvelles archives qui sont mises à disposition en fonction de l'état du matériel. J'ai procédé à l'analyse de tous les documents audiovisuels disponibles au 28 février 2018. Je propose de les distinguer comme suit :

- Emissions consacrées à Gombrowicz
- Emissions dont le nom de Gombrowicz est évoqué, mais dont l'écrivain polonais n'est pas le sujet principal
- Adaptations radiophoniques ou télévisuelles de ses œuvres.

En introduction à cette analyse je présente les tableaux dynamiques avec le nombre d'occurrences par année. J'entrecouperai les informations contenues dans ces graphes avec les étapes majeures de la réception de l'œuvre de Gombrowicz en France (traductions, éditions et rééditions de ses œuvres). Je propose de rapporter le contenu de ses émissions et de voir de quelle manière le nombre d'occurrences coïncide avec les *interactions* dont parlait Jurt (éditions ou réédition des œuvres, conférences, anniversaires). L'étude des données issues des média permettra de répondre à la question : quels étaient les premiers lecteurs, ou le premier public de réception de Gombrowicz en France ? Quelle tournure a pris la réception après la mort de l'écrivain ? L'empreinte que Gombrowicz a laissé dans l'art. Je signale ici que la base de données de l'INA est sans cesse alimentée par de nouvelles archives. Ma recherche tient compte de l'état de cette base au 28 février 2018.

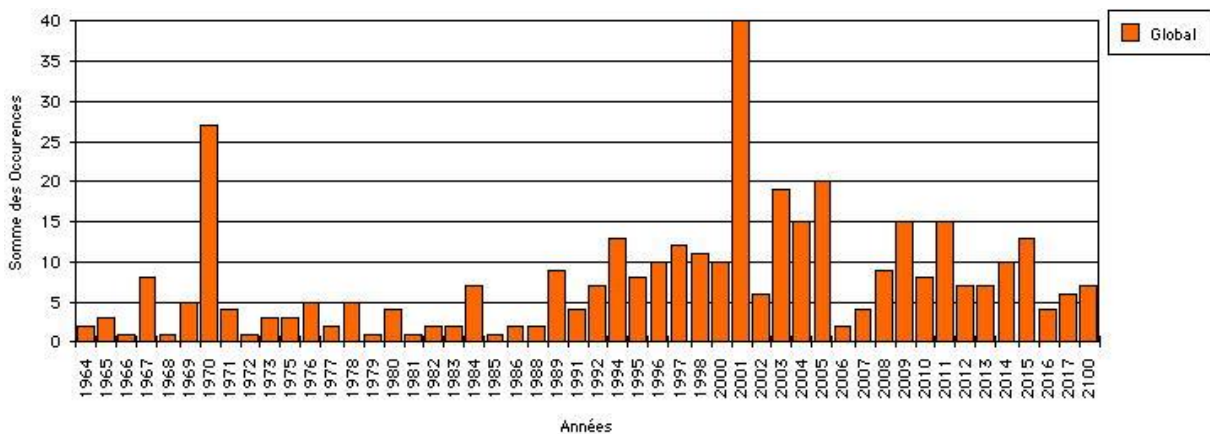
Grâce à cette méthode, plusieurs autres aspects de cette réception pourront être abordés comme les causalités qui s'enchaînent les une après les autres ; mettant en jeu l'historicité et le rythme. Le schéma principal étant le suivant :

création → traduction → édition → critique

Les archives analysées présentent un corpus extrêmement riche, mettant dans le processus de réception de manière active toutes ses composantes. D'abord les trois dimensions d'une œuvre : auteur, livre, lecteur. Bourdieu considère que c'est l'auteur d'abord, avec ses conditions historiques et sociales de vie, qui est primordial. L'auteur avec son envie de s'imposer, de prendre place dans le champ dans lequel il évolue. Puis c'est le livre ; manifeste du désir, il explicite également la lutte intérieure et extérieure pour la domination du champ. Puis il y a le lecteur qui semble se laisser indéfiniment prendre par l'illusion développée par l'auteur. Il est fasciné par le chatoiement littéraire qu'on lui impose, inconscient des jeux de pouvoir dans lesquels il est pris.

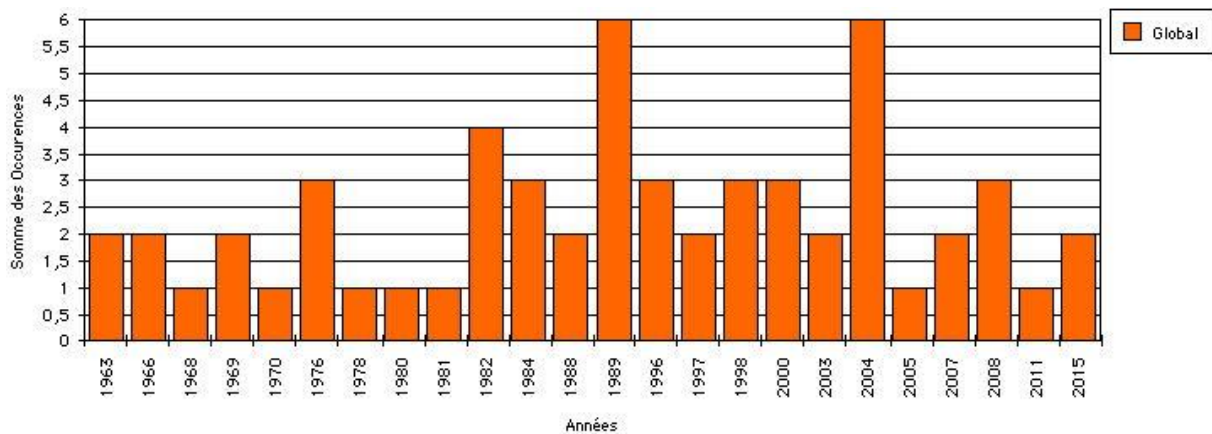
Le lecteur a ses attentes, au nom desquelles il appréciera l'œuvre. Le critique est un lecteur à la fois déterminant (il a droit à la parole) et relatif (sa parole, comme celle de l'œuvre, ne sera pas entendue si elle n'est pas attendue). Les interprétations peuvent converger ou diverger, et l'efficacité sociale de l'œuvre ne se comprendra que dans leur confrontation.<sup>574</sup>

Graphe INA radio



Graphe INA images animés

<sup>574</sup> Odile Riondet, *L'auteur, le livre et le lecteur dans les travaux de Pierre Bourdieu*, Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 2003, n° 2, p. 82-89.



## 1964

Entre 1953 et 1963, la décennie qui correspond à la pré-réception de Gombrowicz en France, l'auteur demeure en Argentine. Vingt cinq articles sont publiés dans la presse française, dont onze en 1963, l'année du retour de Gombrowicz en Europe. Ils ont déjà été minutieusement répertoriés par Rita Gombrowicz dans *Gombrowicz en Europe* (1963-1969, j'en ferai donc une analyse succincte.

Pour cette première période, il s'agit principalement des critiques de *Ferdydurke*, de *la Pornographie*, du *Mariage* et « articles généraux ». En 1964, alors que l'auteur était déjà en France, la représentation du *Mariage* mise en scène par Lavelli éveilla un grand intérêt des intellectuels français. Dans le courant de la même année paraît la première partie du *Journal* (1953-56) dans la traduction d'Allan Kosko, édité par Juilliard, (coll. Les lettres nouvelles). Cet événement suscite également de nombreuses réactions dans le milieu de la presse parisienne. Vingt huit articles paraissent<sup>575</sup> notamment dans la *Libération*, *Le Parisien libéré*, *Le Figaro littéraire*, *Le Monde*, *Les Nouvelles littéraires*, *France-Observateur*, *Arts*, *Démocratie*, *La Brèche* et les premières images animées sont diffusées. Il s'agit de l'interview de Jorge Lavelli et des extraits de sa mise en scène du *Mariage*, dont je n'ai pu consulter que les fragments disponibles à l'INA.

Lavelli donne sa vision du théâtre : « ce qui m'intéresse personnellement, c'est un théâtre lyrique, fort, un théâtre qui se trouve en dehors d'une actualité immédiate, un théâtre qui s'attaque à des problèmes éternels ». Il qualifie le *Mariage* de « pièce extraordinaire du théâtre contemporain » où Gombrowicz s'installe quelque part dans un triangle – Joyce, Lautréamont, Kafka. Lavelli parle de « Déferlement d'imagination, un spectacle de recherche. Il s'agit d'un rêve ou plutôt d'un cauchemar. Une projection onirique où un homme essaie de

<sup>575</sup> Dans son article Witold Gombrowicz, l'anti-mythe polonais face au public français in *Mythologie polonaise*, Marek Tomaszewski en recense « une cinquantaine de textes critiques pour la seule année 1964 ».

retrouver son passé. Il voit que sa vie s'est construite d'une manière imprécise. »<sup>576</sup>

« Personnages purement imaginatives ; tout a subi une transformation, défiguration et devenu une forme équivoque. Jeannot est habillé de la même manière qu'Henri, il est son double. »<sup>577</sup>

Rita Gombrowicz a répertorié vingt cinq articles dans la presse consacrés à cette mise en scène. D'ores et déjà notons les mots clé dans les titres accompagnant cette pièce : « Jarry, Ionesco et Freud »<sup>578</sup>, « un songe trouble, angoissé et mystérieux »<sup>579</sup>, « un épouvantable cauchemar »<sup>580</sup> et chose très intéressante venant du coté du critique M. Pierret, qui intitule son article paru le 16 janvier à « France-Observateur », *Délivrez-nous des rois et des pères*. M. Morrisset parle de « littérature onirique »<sup>581</sup> et L.Vieville de « Mise en scène miraculeuse »<sup>582</sup>. Le papier de Lucien Goldman *La critique n'a rien compris*, « France Observateur » paru le 6 février, fait réagir l'auteur du *Mariage par Gombrowicz répond à Goldmann*, le 20 février. Je reviendrai au sujet de cette polémique lors de l'analyse des enregistrements sonores. L'année 1963 est sans doute une année charnière dans le processus de réception de Gombrowicz en France.

Le 23 mai 1964, France Culture propose une retransmission des débats du prix Formentor de littérature internationale attribué à Salzbourg à Nathalie Sarraute pour *Les fruits d'or*. Le débat et le vote font ressortir trois noms des grands écrivains : le Polonais Witold Gombrowicz candidat au grand prix avec *La Pornographie*, le Japonais Yukio Mishima candidat avec *After the Banquet*, et l'Américain William Burroughs avec *Le Festin nu*. Outre ces trois noms qui frôlèrent le grand prix il faut mentionner celui du Russe Alexandre Soljenitsyne candidat avec *La Maison de Matriona*. Cette présentation est suivie des extraits des débats à Salzbourg. Dominique Aury, présente l'œuvre de Mishima, dont le sujet sont des relations complexes entre une femme et son mari, les relations « d'un souverain et de son vassal ». La présentation est suivie de la lecture des extraits du *Pavillon d'Or*, un autre roman de Mishima. Dominique Aury présente ensuite l'œuvre de l'Américain William Burroughs. « histoire de drogué et de drogue », « un extraordinaire poème », « l'extrême solitude ». Après la lecture des extraits du *Festin nu*, le journaliste présente l'écrivain polonais, troisième candidat au Grand Prix International de la Littérature avec *La Pornographie* publiée chez Julliard.

---

<sup>576</sup> Film *Jorge Lavelli, anniversaire*, archives INA, production France 2, 1977

<sup>577</sup> *ibidem*

<sup>578</sup> L'article de G.Leclerc, Jorge Lavelli présente *Le Mariage* de Witold Gombrowicz (Jarry, Ionesco et Freud), paru le 13 janvier 1964 dans « l'Humanité »

<sup>579</sup> L'article sous le même titre de P.Marcabru paru le 15 janvier 1964 dans « L'Intransigeant ».

<sup>580</sup> L'article sous le même titre de C.Megret paru le 15 janvier 1964 dans « Carrefour »

<sup>581</sup> Article paru le 14 décembre à « Paris-Normandie ».

<sup>582</sup> Article paru à « Force ouvrière » le 29 janvier 1964

Un portrait de Gombrowicz est esquissé devant le public par Michel Butor [transcription effectuée par mes soins] :

Je ne connais pas du tout le polonais, je connais très peu la littérature polonaise. Si je viens parler de Gombrowicz c'est parce que je me trouve actuellement à Berlin avec lui et que c'est devenu un ami. Quand je suis arrivé à Berlin au mois de janvier, j'ai vu Gombrowicz qui malheureusement est tombé un peu malade juste après, et qui m'a dit « ah, je vous attendais Butor, nous allons avoir de grandes discussions à Berlin ; » Il est tombé malade et nous n'avons pas pu avoir de discussions. Nous avons eu simplement des discussions en privé. Ces discussions prennent en général la forme suivante : - oui, j'ai lu votre dernier livre, et bien mon cher, je peux vous dire que nous sommes deux ennemis mortels ! ». « Vous comprenez, me dit-il dans un français parfait, - je suis un barbare, je ne comprends rien moi, à toutes ces choses parisiennes. Ce que je fais est entièrement neuf, tandis que vous, vous êtes tellement, tellement dans ces traditions françaises, vous êtes tellement enfoncé dans ces traditions, mais mon cher Butor débarrassez-vous de cette tradition. - Moi l'art que je fais, me dit Gombrowicz, - c'est le cri, c'est quelque chose qui part du cœur. Ainsi par exemple, avez-vous lu mon dernier livre ? Il a été traduit en français, le *Journal*, et bien vous allez voir comment ça commence. Ça commence ainsi : lundi moi, mardi moi, mercredi moi, jeudi moi, vendredi moi, et samedi je commence à dire quelque chose. » J'ai lu en effet le premier tome du *Journal* de Gombrowicz et j'ai constaté que c'était bien ainsi que ça commençait et que ça continuait d'une façon qui était toute différente. Alors j'ai lu, j'ai lu les livres de Gombrowicz qui étaient traduits en français, pour naturellement, pour le plaisir, pour le plaisir de la discussion, et je lui ai dit - j'ai reçu tous vos livres de Paris et je les ai lus. - Ah ! Et alors, ça vous a agacé ? - Je lui dis : non, non pas tellement. - Alors j'espère que vous allez me dire des choses extrêmement agressives. - Non, non. - Pourquoi ? Pourquoi n'êtes-vous pas agressif ? Ça ne vous a pas intéressé ? - Je lui dis : - mais, si. Si justement. Ça m'a beaucoup intéressé. - Vous avez lu le dernier roman qui a été traduit en français, *la Pornographie* ? Alors qu'est-ce que vous en pensez ? Je lui dis : - Je trouve que c'est un livre admirablement fait ! Je trouve que ce livre du point de vue technique, est d'une élégance, d'une habileté souveraine. - Oh, mais la technique cela ne m'intéresse pas du tout, ce qui m'intéresse c'est l'émotion brutale ! Au point de vue d'émotion brutale, qu'est-ce que vous en pensez ? - Eh bien, en effet. Mais ce qu'il m'a semblé le plus remarquable c'est l'art avec lequel ce livre est fait. Le titre *La Pornographie*, est en effet extrêmement agressif. Le livre, est un livre je dois dire, tout à fait sournois ; vous connaissez l'histoire ? Une des choses les plus étranges dans ce livre, c'est son cadre. Ça se passe en Pologne, pendant la guerre et la guerre apparaît comme quelque chose de tout à fait extérieur. Il y a des gens qui sont là, et qui sont là comme si la guerre n'existait pas. Mais pas tout à fait. Et au milieu de ce décor, qui est déjà très, très ambigu, très complexe, plein de choses strates, le narrateur arrive dans un château et il constate qu'il y a deux jeunes gens, dans le château et le village, deux jeunes gens qui sont tellement beaux qu'ils devraient s'aimer. Mais ils ne se sont pas remarqués l'un l'autre. Or, il y a un autre invité, et le narrateur sent que l'autre invité a la même impression vis-à-vis de ces deux personnages. Le problème sera pour eux deux, d'attirer l'attention de deux jeunes gens l'un sur l'autre. Je dois dire que la façon avec laquelle ces deux adultes attirent l'attention de deux jeunes gens l'un sur l'autre est quelque chose d'un raffinement et d'un humour, d'un humour extraordinaires. Pour ce livre là, je vais prononcer un nom qui est très inattendu, mais l'art et l'habileté avec laquelle Gombrowicz fait se rapprocher des personnages me rappelle Henry James, mais un Henry James, disons, beaucoup plus agressif.

Après Michel Butor pour le jury français, c'est François Bondy pour le jury allemand qui prend la défense de *La Pornographie*. [transcription effectuée par mes soins]

Mesdames et Messieurs, l'essentiel je crois quand même est de dire qu'ici la délégation allemande, je pense toute entière et tous ceux qui lisent le français, français et italien, connaissent très bien Gombrowicz comme un auteur central. Comme un auteur dont l'œuvre va droit au centre de ce qui nous touche et ce qui nous préoccupe et que l'aspect pittoresque, anecdotique et excentrique ne doit pas nous tromper et que lui-même est ses manières ne doivent surtout pas nous influencer. Même s'il se prend pour un génie, ce n'est pas une raison pour que nous le méconnaissions. Il y a beaucoup d'exemples de gens, de très grands génies qui se sont pris pour des génies d'une manière insupportable. Gombrowicz avec ses deux romans *Ferdydurke* et la *Pornografia* et un troisième qui vient d'être traduit en allemand, mais encore inédit, *Trans-atlantica*, une satire extraordinaire et linguistiquement folle, de l'immigration polonaise en Amérique du Sud, un livre qui en Pologne n'a pas pu être lu et qui dans l'immigration polonaise a profondément choqué et provoqué. Ces récits, deux pièces dont une a été admirablement jouée à Paris l'année dernière et encore cette année-ci, et un *Journal* dont un grand volume a paru et dont un est à paraître. C'est une œuvre assez considérable et qui toute est centrée sur certains thèmes qu'on pourrait dire à la fois philosophiques et obsessionnels. L'obsession c'est la jeunesse, l'immaturité et le dialogue entre la maturité et l'immaturité. Qu'est-ce que c'est que *Ferdydurke* ? C'est un homme qui se réveille, je crois qu'il dit au milieu du chemin de notre vie comme Dante, qu'on met dans des culottes courtes et qu'on oblige de retourner en classe et qui est de nouveau forcé par tout un monde d'adultes de devenir un exemple d'immaturité. Il y a des scènes dans cette classe dans lesquelles le maître leur explique qu'il faut admirer Mickiewicz, grand auteur classique polonais, Sienkiewicz, grand auteur classique et que lui se lève et dit mais pourquoi il faut-il admirer, qu'est-ce qu'il a de classique ? Il n'accepte aucune explication, finalement le maître se mettre à genoux et dit mais c'est pour que je puisse vivre moi, pour que je puisse être le maître. Qu'est-ce que je vais devenir, qu'est-ce que mes pauvres enfants vont devenir si Mickiewicz n'est plus un grand auteur classique. Gombrowicz a cette même attitude envers le prestige de l'art, qu'envers tout ce qui lui paraît totalitaire et déformant l'existence jaillissante même. Il y a dans son *Journal* la description d'un concert, où il montre un virtuose qui va à cheval sur Brahms et qui galope sur lui au point qu'on ne sait pas s'il faut admirer le galop du pianiste en oubliant Brahms ou admirer la merveille de Brahms en oubliant le pianiste et déchiré entre les deux il se bouche les oreilles. Il y a de ces scènes à la fois comiques et très profondes, dans lequel il met en question toutes les valeurs constituées de l'art et de la culture autant que de l'état et de la société, avec une profonde racine anarchique, extrêmement vitale et je crois extrêmement nécessaire. La forme même de son dernier roman que nous proposons la *Pornografia* qui en allemand s'appelle plus prudemment *Verführung*, ce roman paraît un roman classique, traditionnel et je crois même qu'il est fait sur le modèle des *Liaisons dangereuses*, dans lequel les deux observateurs dont parlait Michel Butor, mais c'est un peu la marquise de Merteuil et le vicomte de Valemont qui s'amuse à jouer avec les destinées et où l'érotisme et la domination sont beaucoup plus en rapport que l'érotisme et le plaisir. La subtilité de Gombrowicz et sa discrétion sont extraordinaires, puisque dans ce livre où il y a des scènes violentes, trois assassinats, des coups de théâtre et des jeux qui feraient penser même au théâtre de marionnettes tellement les effets sont extérieurs et les cordes visibles et bien les deux scènes les plus profondément érotiques : la première c'est que quand Henia et Karol les deux jeunes à table, par hasard

les bouts de leur fourchette se touchent et l'autre qui est vraiment terrible et sadique c'est que quand sans y penser ils écrasent ensemble un ver de terre. Et bien cette manière d'unir des très grands drames et le mini drame, les réalités minuscules et nuancées, la terreur du monde ambiant qui est là, le monde ambiant de Sandomir, l'occupation allemande, il y a toute une histoire de résistance de courage, d'action qui est liée à ce petit drame, avec non seulement l'humour mais avec le grotesque. Un grotesque dans lequel Gombrowicz s'apparente dans la tradition littéraire à Gogol et dans le présent à Günter Grass, le premier en Allemagne à l'avoir lu, et même, je me rappelle de le lui avoir entendu merveilleusement récité et il y a ici une parenté évidemment polonaise si on veut ou et allemande Danzig polonaise, mais il est certain qu'il y a tout une famille d'esprits pour qui Gombrowicz, immédiatement, quand on l'a lu, on est pas le même, on a une autre attitude envers la littérature, c'est un de ces écrivains assez rares, qui transforment et touchent très profondément au moins une certaine catégorie de lecteurs.

D'ores et déjà ce qui est intéressant de remarquer c'est la dichotomie entre l'accueil que lui réserve d'une part Michel Butor l'un des plus grands ambassadeurs du nouveau roman, et d'autre part le critique et journaliste : François Bondy. Le premier opte pour une bienveillance teintée d'humour avec quelques anecdotes au sujet de Gombrowicz, alors que le discours du second est plus nuancé et vise une tentative d'interprétation destinée à faire un commentaire de l'œuvre en vue de son rapprochement avec le futur lecteur, en quelque sorte une tentative de vulgarisation de la pensée de Gombrowicz. Si Butor souligne uniquement l'élégance technique du livre et considère l'histoire tout à fait « sournoise », Bondy, quant à lui, met en évidence la beauté et l'érotisme du livre, la violence alliant les grands drames aux mini-drames et le caractère novateur de cette écriture. Soulignons que ce type de duel entre écrivains quasi muets et critiques enthousiastes deviendra un schéma de réception immédiate de l'œuvre de Gombrowicz en France. Ces conséquences seront décrites quelques années plus tard par Lakis Proguidis, pour lequel ce schéma a probablement été la cause d'une mauvaise diffusion et l'incompréhension de l'œuvre de Gombrowicz. Les intellectuels comme Bondy n'étaient que peu assez nombreux pour changer le cours de cette réception. Il est alors semblait-il l'un des premiers critiques qui met le doigt sur ce qu'est cette forme caractéristique de l'écriture de Gombrowicz. Dans son discours nous trouverons des similitudes avec le concept de la posture abordé par Ewa Grotowska dans sa recherche sur Ernesto Sabato. Elle remarque à juste titre :

Elisa T. Calabrese observe l'élaboration [...], d'une « théorie du personnage », selon laquelle ce dernier serait doté d'une relative autonomie à l'égard de celui qui lui a donné vie dans la fiction. Ce qui expliquerait le fait que l'auteur n'assume pas la responsabilité de ce que font ou disent ses personnages.<sup>583</sup>

---

<sup>583</sup> Ewa Grotowska, *Discours romanesque, théorie littéraire et théorie du monde dans l'œuvre d'Édouard Glissant et d'Ernesto Sabato*, thèse

Gombrowicz confirme cette thèse dans une interview :

J'écris des choses, je parle d'une situation. De cette situation naît une autre et le roman s'écrit de cette manière. Jamais je n'ai aucune idée faite pour l'imposer, cela se fait soi-même.<sup>584</sup>

L'impression de présence-absence dévoilée dans son premier roman participe à la construction de la posture littéraire de Gombrowicz, lequel est conscient de la difficulté de trouver un lecteur et de se faire comprendre. Cette posture d'outsider déjà remarquée dans *Ferdydurke* et *Pornographie* et signalée par Bondy pour *Trans-Atlantique* se confirmera dans ses œuvres à venir ou celles dont la traduction française n'a pas encore été effectuée. Gombrowicz continue de livrer une bataille contre ceux qui méprisent sa construction d'un capital symbolique propre.

Dans les milieux intellectuels très restreints l'intérêt pour son œuvre ne cesse de grandir ; c'est l'année où paraît le plus grand nombre d'articles de presse consacrés à l'écrivain. Vingt cinq sont des critiques de la mise en scène d'*Yvonne princesse de Bourgogne*, cinq autres parlent du prix littéraire du Formentor que Saul Bellow arrache à Gombrowicz.

L'émission en question, s'achève par la lecture du chapitre 1 de la *Pornographie*, par Alain Cuny<sup>585</sup>.

## 1965

Lavelli met en scène *Yvonne, princesse de Bourgogne* d'abord au Théâtre de Bourgogne en août puis au Théâtre de France/Odéon en septembre de la même année. Si la critique est assez unanime pour cette pièce jugée insolite, comme pour *Le Mariage* certains mots-clés ressortent des titres et mettent en abyme l'état des lieux de l'accueil que la critique a réservé à Yvonne. « Shakespeare à la polonaise » dit R.Kanters ; dans « L'Express » de 11 octobre J.Carat comparera le théâtre gombrowiczien à celui d'Harold Pinter. On parle du « théâtre insolite », « œuvre de génie ou histoire de fou », du « dérisoire » et de « l'angoisse ». La critique se réserve d'évoquer le côté grotesque ou comique de la pièce. On parle du théâtre

---

de doctorat soutenue en 2014, p. 181, <http://www.theses.fr/2014AGUY0742/document>

<sup>584</sup> France Culture, *Gombrowicz par Gombrowicz*, diffusion du 14 janvier 1970

<sup>585</sup> René Xavier Marie de son vrai nom, est un acteur français né en 1908. L'un des compagnons de la première heure de Jean Vilar au Théâtre national populaire et au Festival d'Avignon.



de l'angoisse comme pour *Le Mariage*, évoquant plutôt le théâtre de la cruauté d'Artaud, ou définissant l'intertexte sur l'œuvre de Shakespeare, Marivaux, Sade, Molière, Brecht.<sup>586</sup>

A la radio, c'est Michel Polac qui introduit Gombrowicz avec son émission *Le masque et la plume*<sup>587</sup>, créée sous impulsion de Jean Tardieu. Celle du 10 octobre 1965 est consacrée à l'auteur polonais après la représentation à l'Odéon : le clash a lieu entre deux journalistes suite à la représentation d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* mise en scène par Jorge Lavelli en 1965 avec la compagnie de Bourgogne au théâtre de France. Suite à l'article de J.J.Gautier *Yvonne, Princesse de Bourgogne à l'Odéon* paru dans Le Figaro le 6 octobre, où celui-ci s'érige contre l'art de Gombrowicz, le désignant comme « un certain Gombrowicz », la réaction des participants de l'émission est très vive : « C'est comme si on disait - un certain Proust » - rétorque Gilles Sandier. Gautier traite Gombrowicz « d'esthète pourri venu de l'étranger ». Sandier répond « Je me suis toujours interdit de dire un mot pour respect du public et mépris de l'auteur. » puis il ajoute : « Gautier fait son métier au Figaro, [...] » Sandier lui, a « honte des Français devant Gombrowicz ». Après ce duel entre critiques, les participants se livrent à la description du spectacle : ils parlent d'un univers très différent de Ionesco et de Becket ; totalement original. « Des costumes montrent qu'il s'agit d'une famille royale à la Henri IV. Une pièce sur le masque et la gueule. Le prince est moins dans le masque et moins figé et qui par provocation ou par scandale (prince romantique allemand), veut épouser cette fille. La laideur de cette fille fait éclater la vérité de la cour. Comme dans un miroir monstrueux chacun voit ses atrocités et sa laideur. L'eau sale peut reprendre son sommeil. C'est un admirable spectacle. Passionnant, mais moins fort que *le Mariage* considéré comme pastiche de Shakespeare. »<sup>588</sup>

Une autre émission, cette fois-ci sur France Culture de Dominique Arban<sup>589</sup> avec la participation de Bernard Dort<sup>590</sup> est également consacrée à *Yvonne, princesse de Bourgogne*. Le grand théoricien du théâtre éclaire la pièce et les thèmes majeurs : aspects shakespeariens, l'immaturité, la Pologne, la trahison, la forme. La découverte de Gombrowicz en tant que

---

<sup>586</sup> Gilles Sandier, critique littéraire et farouche adepte de Gombrowicz est auteur de *Marivaux devient Sade et Molière devient Brecht*, in Arts, 29 janvier 1964, critique de la mise en scène du *Mariage*.

<sup>587</sup> *Le masque et la plume* est l'une des plus anciennes émissions de la radio française. Elle a été créée le 13 novembre 1955 par Michel Polac et François-Régis Bastide, fusionnant deux émissions antérieures, l'une concernant le théâtre, l'autre la littérature. Elle est diffusée à partir de 1956 sur les ondes de Paris Inter, l'ancêtre de France Inter, et devient le prototype du programme radiophonique culturel pour grand public

<sup>588</sup> *Le masque et la plume, Michel Polac au théâtre 104*. France Inter, émission du 10 octobre 1965. Archives INA.

<sup>589</sup> Journaliste, critique littéraire et journaliste née en 1903 à Moscou et morte en 1991 à Paris.

<sup>590</sup> Universitaire, théoricien, traducteur et praticien du théâtre, écrivain et essayiste français. Grand admirateur de Gombrowicz, participe à de nombreuses émissions consacrées à l'écrivain polonais. Avec Roland Barthes, il codirige la revue *théâtre populaire*<sup>1</sup>, dont il demeurera membre de rédaction du premier au dernier numéro (1953-1964). C'est surtout là que, après avoir assisté, en juin 1954 et en compagnie de Roland Barthes, aux représentations de *Mutter Courage und ihre Kinder* de Bertolt Brecht, avec le Berliner Ensemble en tournée, au théâtre Sarah-Bernhardt, il devient bientôt l'un des principaux artisans de la connaissance du théâtre de Brecht, en même temps qu'il contribue à l'étude de grands auteurs contemporains comme Jean Genet ou Arthur Adamov. En 1961, il a trente-deux ans quand il soutient sa thèse de doctorat sur Bertolt Brecht, ce qui lui ouvre en 1962, les portes de l'Institut d'études théâtrales de Paris III où il enseigne jusqu'en 1981. Ses élèves sont : Valère Novarina, Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent ou Jacques Lassalle.

poète de « l'adolescence ».

## 1966

L'année marquée non seulement par la parution du *Cosmos* dans la traduction de Georges Sédir, mais également par l'organisation du Congrès des poètes à Paris. Cet événement littéraire organisé à l'initiative de Jeleński, propulse la littérature polonaise au premier plan ; la poésie entre dans la phase de l'offensive internationale. Jeleński invite les meilleurs traducteurs pour traduire les poètes polonais. Il y a Andrzejewski, Herbert, Ważyk, Mrożek, Przybyszewski. Miłosz arrive en France en février 67 pour participer à l'événement et rejoint Gombrowicz pendant un mois à Vence. Dès 1966 France Culture consacre une émission à la poésie polonaise, animée par Konstanty Jeleński. Dix-sept articles de presse au sujet de Gombrowicz paraissent cette année-là ; ils sont principalement consacrés au *Cosmos*. C'est également Jeleński , qui présentera le *Panorama de la poésie polonaise* sur France Culture. Plusieurs écrivains polonais de première importance vivent à l'époque en émigration. C'est le cas de Gombrowicz et de Miłosz. En 1957, un autre écrivain polonais, Iwaszkiewicz a dit : « Gombrowicz était le plus important écrivain polonais. Son œuvre est connue dans le monde entier. La poésie est présente dans toute son œuvre et surtout dans *le Mariage* qui est très shakespearien : l'individu se crée entre les hommes. Gombrowicz est reconnu comme précurseur de l'existentialisme. Henri est le porte parole du poète » :

Mais...quel jeu ? Quel peut-être le danger

De ces jeux ?

Je voudrais savoir quelle est la portée véritable des paroles ?

Quelle est ma portée ?

Un rêve ? Oui, oui, un rêve, un enfantillage...<sup>591</sup>

Une des premières émissions à la télé consacrée à Gombrowicz est animée par Max-Pol Fouchet<sup>592</sup>, qui parle de *Cosmos* dans la collection « Lectures pour tous » sur la 1ere chaîne. C'est une première critique du *Cosmos* à la télévision française. Je signalerai ici que le nom de Max-Pol Fouchet figure à coté de celui de Gombrowicz et de Trotski sur la couverture du n° 9 du « Magazine littéraire » (1967). Je transcris l'interprétation de *Cosmos* donnée par

---

<sup>591</sup> *Le Mariage*, op.cit., p.247

<sup>592</sup> Max-Paul Fouchet (1913-1980) Poète, romancier, essayiste, critique littéraire, musical, historien de l'art, ethnologue, homme de radio et de télévision.

Fouchet :

Hésitation. La lecture n'est pas aisée. L'œuvre est difficile. Il faut faire un effort pour rentrer dans son univers alors on accepte aussi ce qu'elle peut avoir de choquant, difficile, parfois obscène et rebutant. Une œuvre d'une personnalité intense, une investigation personnelle, méditation aimantée par le sexe, le rapport avec les autres, la mort. Une suite d'histoires qui se détruisent à mesure d'être racontées. Les histoires sont fondées d'obsessions : moineau pendu, pas qui mais pourquoi ? L'étrangeté – enquête sur la mort d'un moineau. Les signes sont partout. La pendaison d'un chat : tous sont suspects. Promenade : la nature est un chaos. Qu'est-ce que cette histoire raconte : accumulation et dissolution d'éléments. Un roman policier et un essai d'organiser le chaos. Humain, ambiguïté, interrogation. Un livre qui pose des interrogations c'est peut être bien ce qu'il faut appeler un livre. [transcrit par mes soins]

Le 16 décembre 1966 une autre émission est consacrée à l'écrivain et diffusée sur la 2<sup>ème</sup> chaîne. On voit Gombrowicz à 62 ans avec son chien en laisse. Ses traducteurs Jeleński et Kosko, parlent de lui. C'est ici également que s'exprime Lucien Goldman au sujet du *Mariage*. L'écrivain jette un regard sur Paris depuis la rue Helder (il faut que je sois l'ennemi de Paris), et considère sa visite du Louvre de « gigantesque mascarade ». Gombrowicz est qualifié d'agressif, obscur, Polonais, Argentin, abstrait, formaliste, burlesque, insaisissable. La question de l'exil y est posée. « Il faut que je dépasse ma polonité vers une situation universelle sinon je me sens dans une situation trop étroite. En Argentine je pouvais vraiment être provoquant dans le sens le plus profond de ma nature. »<sup>593</sup>

Kot-Jeleński présente sa vision de ce qu'est le duel chez Gombrowicz : il s'agit d'un cadre féodal, chevaleresque qui existe dans son œuvre peut-être plus qu'il ne le dit dans le *Journal*. Motif de duel existe dès le *Ferdydurke*, motif philosophique aussi. Il s'exprime dans *Filidor*. Le problème principal de Gombrowicz c'est la maturité et l'immaturité, l'informe et la forme. Gombrowicz croit que seule l'immaturité est sincère et véritable. C'est la phase ascendante.

Lucien Goldman<sup>594</sup> livre une critique du *Mariage* où il compare la pièce aux *Balcons* de Genet ; « révolution victorieuse à ramener à une dictature de l'exécutif. Dans une société dégradée ou le couple royal devient aubergiste et la fiancée la prostituée, bordel et plaisir. »

Deux jeunes intellectuels revenant de la guerre doivent faire face au prolétariat symbolisé par l'Ivrogne. Le fils ne peut pas le faire seul donc il se rallie à l'ivrogne et en fait son ambassadeur et inverse l'ancienne monarchie. Ensuite il devient dictateur comme le dictateur du balcon de Genet (expérience des pays de l'Est). Il se trouve ensuite isolé et encerclé par le

---

<sup>593</sup> Emission *Witold Gombrowicz*, collection « lire », 2<sup>ème</sup> chaîne diffusée le 16/12/1966

<sup>594</sup> Lucien Goldman, né à Bucarest en 1913, vient à Paris en 1934 après avoir suivi les cours de Max Adler à Vienne. Penseur marxiste, surtout connu pour ses travaux de sociologie de la création littéraire. En 1942, réfugié en Suisse, il devient assistant de Jean Piaget et participe à ses recherches d'épistémologie génétique. Dès son retour à Paris en 1945 il entre au CNRS.

peuple.

Gombrowicz répond à la critique de Goldman : le passage sur la messe du *Mariage* doit être combiné avec un autre passage « ce n'est pas nous qui disons les paroles, ce sont les paroles qui nous disent. »<sup>595</sup> En écrivant *Le Mariage* Gombrowicz a beaucoup pensé à Hitler et au peuple (la religion des Allemands) et à la toute puissance divine de Hitler devenu un géant par la force des actions interhumaines. La déité est pour l'homme moderne entre les hommes. Il est devenu plus grand grâce à l'interhumain, chose extrêmement dramatique, puissance c'est la divinité moderne. Choix entre dieu et Adam est un choix décisif.

Goldman considère que Gombrowicz écrit dans la perspective de l'aristocratie polonaise (il n'y en a plus en Pologne). Une histoire qui s'est supprimée soi-même (la perspective aristocratique). « moi je suis objet et Goldman est sujet ; je ne suis qu'un pauvre auteur et Goldman est critique » « il sait mieux » : j'ai fouillé dans votre inconscient, je reconnais vos motivations secrètes ». Il n'y a aucun critique qui m'a contenté dans ma vie, mais la chose excellente c'est qu'ils s'entrechoquent entre eux et moi je m'échappe ». A propos de l'art moderne :

Je ne peux pas lire aucun roman moderne jusqu'au bout, la musique non plus. Tout art moderne manque de passion, de poésie, de charme. On achète les livres car on est curieux, on s'efforce à écouter la musique moderne : cela ne va pas. C'est un mécanisme rigide qui nous domine. Critique, presse etc., au fond nous sommes dans le vide. Avant les artistes avaient le sens de spiritualité, de supériorité, d'aristocratie spirituelle qui est absolument nécessaire pour laisser les œuvres importantes et grandes. Aujourd'hui l'artiste veut s'effacer pour être comme tout le monde. Il y a un phénomène de nivellement, il n'y a plus de personnalités dans l'art moderne. Je suis un écrivain moderne d'avant-garde, difficile sans doute. Je m'efforce pour donner un maximum d'humour, de charme, de poésie, séduction.<sup>596</sup>

## 1967

L'année de consécration pour Gombrowicz qui reçoit le prix international des éditeurs pour son *Cosmos*. Son nom est évoqué dans plusieurs émissions radiophoniques, télévisuelles et dans onze articles de presse. La parution de *Bakakai* traduit par Georges Sédir, Allan Kosko et Brone, chez Denoël, donne lieu à quelques critiques.

Parmi les sujets évoqués il y a également la question de la traduction. Une grande émission sur France Culture est consacrée à ce sujet avec la participation de Georges Lisowski et Konstanty Jeleński, deux traducteurs de Gombrowicz et de Georges Mounin, le

---

<sup>595</sup> *Le Mariage*, op.cit., p.

<sup>596</sup> Emission *Witold Gombrowicz*, collection « lire », 2<sup>ème</sup> chaîne diffusée le 16/12/1966

grand théoricien en traductologie. Le thème de la traduction est alors étroitement lié à l'esthétique de la réception littéraire et devient également une grande préoccupation des éditeurs qui lors du discernement du prix Formentor, décident de libérer des fonds « pour faire connaître les écrivains qui ne sont pas écrits en français ou en anglais ». Pour la première fois, l'un des grands écrivains français évoque le nom de Gombrowicz ; il s'agit de René de Obaldia quatorze ans cadet de Gombrowicz auteur de poésies, pièces de théâtres et romans qui d'ores et déjà a à son actif plusieurs œuvres dont *Génousie* qu'il compare à *Yvonne*. Il faut dire que du vivant de Gombrowicz, il n'y a que trop peu de témoignages des autres auteurs au sujet de Gombrowicz. Il semblerait que la règle du silence évoquée par Bourdieu, signe de la lutte acharnée pour prise de position dans le champ littéraire, fonctionne à merveille.

Les *Sept fauteuils d'avant-garde*, du 23 janvier 1967 sur France Culture, sont consacrés à Lavelli. Jean Paget, producteur à France Culture s'entretient avec le metteur en scène argentin qui dit être influencé par le théâtre de Tchekov, Gobetti, Brecht. Il est acteur puis directeur d'un théâtre d'essai à Buenos Aires ; il ne connaît pas personnellement Gombrowicz, il l'a connu à Paris en 1963 (rencontre au Café de la Paix, évoquée par Gombrowicz dans son Journal). Il essaie de monter *le Mariage* où il voit les idées formalistes : la pièce est construite comme une symphonie. Quant à *Yvonne* présentée au festival de Chalon pour le théâtre de Bourgogne et au festival de Venise, « la pièce n'a pas encore trouvé son public à Paris » (10 représentations). Lavelli la décrit ainsi : « Ce n'est pas une pièce intellectuelle mais shakespearienne d'abord par la peinture des personnages imités, inspirés des pièces de Shakespeare. Gombrowicz rejoint Genet et Shakespeare. » Lavelli place ses pièces en dehors de toute psychologie. Pour lui « le théâtre est une sorte de cérémonie unique ; le spectateur doit être envouté, fasciné et surpris. »<sup>597</sup> Lors de sa rencontre avec l'auteur polonais en 1963 Lavelli demande à Gombrowicz s'il peut monter sa pièce. Gombrowicz est d'accord. Il ne s'occupe pas de l'activité théâtrale, mais son œuvre dramaturgique est du théâtre pur. Le metteur en scène travaille à partir de la nouvelle adaptation de Coucou Chanska. Il montre *Le Mariage* à Berlin et *Yvonne* à Zurich. Pour lui, l'écriture de Gombrowicz représente les sommets de ce qu'un écrivain peut écrire. *Le Mariage* est une pièce complexe. Gombrowicz pense que c'est la pièce la plus importante : il y aborde ses thèmes majeurs : jeunesse, maturité, sens du dérisoire mordant, violent et ce lyrisme et ironie sans compassion. *Le Mariage* est une des pièces les plus importantes du XX<sup>e</sup> siècle. Travail, recherche, lutte, difficultés pour monter *Le Mariage* étaient tels que pour Lavelli, il n'y a pas d'attache sentimentale, mais un aboutissement de quelque chose et un long travail

---

<sup>597</sup> Les *Sept fauteuils d'avant-garde*, du 23 janvier 1967, France Culture

de synthèse.

Les réactions à ces représentations des intellectuels autres que les journalistes sont rares, nous l'avons déjà évoqué. Celui qui est ébloui par l'œuvre de Gombrowicz, c'est René de Obaldia et il le dit. Dans un entretien avec Jean Paget il parle de l'art de Gombrowicz. Parmi les pièces de théâtre qu'il a vues, c'est l'univers de Gombrowicz qui lui est proche. Il y trouve le plus de résonances et les échos très profonds. Et c'est principalement *Yvonne de Lavelli* qui le touche le plus. Il y trouve beaucoup plus de notions qu'une notion d'absurde, livré à soi, résonances psychiques, intellectuelles, philosophique, magiques. Le théâtre de Gombrowicz est différent de celui de Becket à qui on a à l'époque coutume de comparer l'œuvre de Gombrowicz. A la fin de l'interview, un autre artiste est évoqué par De Obaldia ; Samuel Becket dont il qualifie le théâtre de « le théâtre de mutilation, une fraction d'homme observé à la loupe. »<sup>598</sup>

Mais un fait majeur marque l'année 1967 par l'attribution du prix international de littérature à Sidibou Said à Cosmos, le dernier roman de l'écrivain. Dans une lettre adressée à Jeleński, Gombrowicz le définit de la sorte :

Co do *Kosmosu*, to myślę, że start będzie dosyć trudny i że ludzie muszą się trochę przyzwyczaić, że to takie a nie inne. Sédir (Sidre) b. chwali i nacisnął Nadeau, żeby zaraz tłumaczyć.<sup>599</sup> **Pour *Cosmos*, je pense que les débuts seront difficiles et que les gens doivent s'habituer un peu, que c'est comme ça et pas autrement. Sédir en fait les éloges et fait pression sur Nadeau pour traduire de suite.** [ma traduction]

*Cosmos* paraît dans la traduction française de Georges Sédir en mai 1966. Son édition française est précédée par la parution de l'article de Jeleński<sup>600</sup>. Cette stratégie de préparation de terrain avant la réception d'une œuvre a déjà été observée bien avant, et notamment lors de la réception de l'œuvre de l'écrivain suédois Dagerman en 1955<sup>601</sup>. Il y a également la publication de l'article de François Bondy sur *Ferdydurke*, premier texte sur cette œuvre publié en Europe et bien avant la publication du livre en français<sup>602</sup>. Il s'agit ici de ce que Joseph Jurt désigne comme *interactions* (1980, p.35) et qui englobe des événements survenus avant ou qui sont en rapport avec la publication d'une œuvre littéraire comme le décernement d'un prix littéraire, un entretien avec l'auteur etc.

---

<sup>598</sup> Entretien avec René de Obaldia, Images et visages du théâtre d'aujourd'hui, chaîne de diffusion indéterminée (notice jointe en annexe), émission sur France Culture du 11.01.1967

<sup>599</sup> *Walka o sławę*, op.cit., p.113

<sup>600</sup> Czekam z niecierpliwością na *Kosmos*, o którym chcę napisać do « Preuves » (jako lettres étrangères – uważam, że może dobrze zaciekać nie przetłumaczoną książką), ibidem p.107

<sup>601</sup> Il s'agit de l'article de Célia Bertin paru en juillet 1955 dans le magazine littéraire ROMAN sous le titre « Visite à un ami mort »

<sup>602</sup> François Bondy, PREUVES n° 32, octobre 1953, p.97 (article cité en intégralité dans la Partie I, p.38)

Si l'accueil dans la presse est très bon, comme le témoignent les articles publiés dans les revues *Arts*<sup>603</sup>, *Observateur*<sup>604</sup> et *les Lettres Françaises*<sup>605</sup>, *Cosmos* reste une œuvre exigeante et difficile. Le livre est traduit la même année en italien, allemand puis en 1967 en anglais, japonais et espagnol. Ces traductions joueront un grand rôle dans l'esthétique de la réception puisqu'en 1967 Gombrowicz reçoit le prix international des éditeurs. La tendance est à l'ouverture et à l'accueil des littératures « autres » comme disait l'éditeur de Gombrowicz en France, Christian Bourgois<sup>606</sup>. Pour bien situer cette réception du *Cosmos* au niveau français et international, il me semble important de rappeler les circonstances d'attribution de ce prix, rapportées dans une émission sur France Culture.

En mai 1960 à Formentor à Majorque les éditeurs tels que Paral, Einaudi, Gallimard se sont réunis dans le but d'instaurer un prix littéraire :

[...] destiné à couronner une œuvre d'imagination contemporaine, roman, récit ou nouvelles, sans limitation de langue ou de nationalité. L'auteur doit être vivant et le jury doit estimer que son œuvre n'est pas achevée.<sup>607</sup>

Le prix est décerné tous les deux ans. Depuis sa création, les auteurs suivants sont récompensés : en 1961, Jorge Luis Borges pour *Ficciones (Fictions)* et Samuel Beckett pour *Trilogy*, en 1962, Uwe Johnson pour *Mutmassungen über Jakob (Speculations about Jakob)*, en 1963, Carlo Emilio Gadda pour *La cognizione del dolore (Acquainted with Grief)*, en 1964, Nathalie Sarraute pour *Les Fruits d'or (Golden Fruits)*, en 1965, Saul Bellow pour *Herzog*, en 1966, le prix n'a pas été décerné et en 1967, Witold Gombrowicz pour *Kosmos (Cosmos)*.

En 1967, le jury se réunit pour la 6<sup>ème</sup> année entre le 18 avril et premier mai. Pillaudin Roger, Gallimard Claude, Aury Dominique, Ferrater Gabriel, Mohrt Michel, Sanguinetti Edouardo font partie du jury constitué de vingt-et-un membres internationaux (dont une seule femme élue présidente : Dominique Aury<sup>608</sup> : les Allemands, les Scandinaves, les Français, les

---

<sup>603</sup> Mathieu Galey, L'aire du soupçon, *Arts*, 11 mai 1966

<sup>604</sup> J.Freustié, Un voyeur, *Le Nouvel Observateur*, 11 mai 1966

<sup>605</sup> H.Juin, A l'enseigne du l'oiseau pendu, *Les Lettres Françaises*, 19 mai 1966.

<sup>606</sup> « Je défends une conception de la littérature beaucoup plus ouverte, féconde et originale à la suite des écrivains remarquables comme Malcolm Lowry et Witold Gombrowicz. », Archives INA, Les 50 ans des éditions Christian Bourgois, L'atelier fiction, France Culture, le 15/03/2016, discours pour la réception du prix *Merito Editorial*, foire internationale du livre en 2007 à Guadalajara.

<sup>607</sup> Archives INA, France Culture, émission du 04/05/1967, *A propos du prix international de littérature 1967 : Sidibou Said*

<sup>608</sup> Première jeune fille admise en khâgne et pionnière du journalisme féminin ; auteur d'essais, de préfaces et de poèmes. Pendant plus de vingt ans elle a été l'adjointe de la direction de la seconde NRF, la première femme à jouer, au sein de la prestigieuse maison Gallimard. Découvreuse de talents et membre de multiples jurys, elle a insufflé par ses choix et ses critiques une orientation résolument moderniste à la littérature de l'après-guerre. Cependant elle s'est attachée, en tant que directrice de collection et spécialiste de la littérature baroque et religieuse, à une exigence renouvelée de rigueur classique. Ses traductions ont contribué fortement à l'introduction d'auteurs anglais modernes dans le contexte des lettres françaises. Auteur d'*Histoire d'O*, un des textes français les plus traduits, publié en 1954. Et considéré comme un manifeste érotique voulu comme une réponse aux fantasmes sadiens des hommes qui fait d'elle la créatrice d'un nouveau genre, la littérature libertine féminine. Notons que c'est elle qui a préfacé le livre de Georges Mounin *Les problèmes théoriques de la traduction*.

Espagnols, les américano-japonais, les Anglais, les Hollandais, les Italiens. Notons l'importante intervention de Gallimard Claude précisant les modalités du règlement. L'esprit du concours est le même, le vote étant précédé des discussions sur l'auteur, puis chaque pays retient trois candidats. Gallimard informe également de la création de fond international de traduction de 7000\$ pour faire connaître les écrivains qui ne sont pas écrits en français ou en anglais. Ce changement est en accord avec l'esprit de l'époque : la littérature étrangère est massivement introduite en France, le cadre de la traduction littéraire change, les éditeurs cherchent des solutions pour trouver des fonds pour la traduction, les traducteurs littéraires étant assimilés aux auteurs depuis 1957<sup>609</sup>.

Lors des discussions du jury, Gombrowicz apparaît comme le grand favori, son roman fait face au roman du Japonais, Yukio Mishima *Le marin rejeté par la mer*, dont le thème majeur est la destruction du mythe de l'innocence, la jeunesse, la beauté des corps et la violence. Les héros sont des adolescents de 13 ans qui passent par les cérémonies de passages dans le monde d'adultes : il s'agit d'assassinat d'un chat pour ensuite assassiner un homme qui a failli dans son rôle d'adulte. Finalement *Cosmos* de Gombrowicz remporte le prix à douze voix contre neuf.

Angelo Ripellino, poète, traducteur et slaviste italien, explique les quatre raisons pour lesquelles le prix a été décerné à Gombrowicz et qui font de *Cosmos* un chef d'œuvre. [transcription effectuée par mes soins] :

Conception linguistique du monde comme un réseau de signes et d'indices qui commencent à s'enchaîner et à se superposer, pour former des combinaisons différentes. Gombrowicz est hanté par la correspondance hallucinante entre les signes de bouches et les signes de pendus qui deviennent des fétiches effarants. Connexion entre l'orifice labial et les étranglés. Kyrielle de signes qui a quelque chose de saugrenu et de profondément choquant. La nausée du monde qui nous enveloppe, sucements, engloutissement, ruminations, opéra de bouches, L'importance de détails exagérés au détriment de l'équilibre de l'ensemble : une chose moderne. Les parties détachées du corps humain. Manipulation de lambeaux anatomiques, sorte de liturgie. Défiguration du personnage. Gombrowicz défigure ses personnages comme le peintre Francis Bacon. Il en fait des pantins louches. Il oppose l'immobilité du pendu à l'agitation vulgaire des personnages guignolesques au rythme des Marx Brothers.

---

<sup>609</sup> Loi du 14 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique « Les auteurs de traductions, d'adaptations, transformations ou arrangements des œuvres de l'esprit [\*œuvres dérivées\*] jouissent de la protection instituée par la présente loi, sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale [\*œuvre préexistante\*]. Il en est de même des auteurs d'anthologie ou recueils d'œuvres diverses qui, par le choix et la disposition des matières, constituent des créations intellectuelles. », source : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000315384>



Attachement à la tradition polonaise, à l'expressionisme polonais et au formisme. S.I. Witkiewicz : cocasserie métaphysique, le catastrophisme, les pendus. Gombrowicz est fasciné par le passé Sarmate (17<sup>ème</sup>), baroque, être/paraître. L'analyse de la société polonaise : « ceci nous intéresse beaucoup. »<sup>610</sup>

Gabriel Ferrater, écrivain, linguiste, traducteur et universitaire catalan, dégage également le sens de l'œuvre de Gombrowicz :

une quantité énorme de sujets qui s'enchevêtrent. La recherche de la Pologne, la nostalgie de son pays. Forme qui ressemble à l'œuvre de Bacon. Destruction du sens de l'univers par le trop de représentations. Un tour de force technique admirable.<sup>611</sup>

Karl Erickson ajoute :

Gombrowicz est un humaniste qui a quelque chose à faire de nous tous. Un des rares écrivains qui s'exprime dans une rare précision. Gombrowicz compose et décompose la réalité à travers les gestes qui proposent une forme à la réalité. La base d'un humanisme nouveau et moderne (country side).<sup>612</sup>

Le Français Michel Mohrt parle de sexualité, viol, impuissance, homosexualité. Il qualifie Gombrowicz « d'écrivain bâtard ».

Cela crée une masse de complexes, de secrets effrayants que l'on ne connaît pas. Un grand nombre de repas comme chez Proust. Peintures surréalistes des actes gratuits sont des moyens de dénoncer la société en décomposition de la petite aristocratie polonaise (Gentry).<sup>613</sup>

Mohrt qualifie Gombrowicz d'écrivain très singulier qui fait que les gestes qui ont une signification dans le monde normal, éclatent et sont un scandale (dans *Pornographie*-groupe de lavandières). Il trouve une ressemblance avec Raymond Queneau pour mots grossiers qui éclatent dans la société en pleine agonie. Gombrowicz est témoin de l'agonie de l'Europe dont l'agonie séculaire de la Pologne n'est qu'un symbole. « Un écrivain comme je n'en ai jamais vu. »<sup>614</sup>

Eduardo Sanguinetti définit *Cosmos* comme forme défigurée du roman policier. Comme Mann, Gombrowicz trouve des ressources dans la parodie : « Le sentiment tragique de la vie

---

<sup>610</sup> *A propos du prix international de littérature 1967 : Sidibou Said*, France Culture, 04/05/1967

<sup>611</sup> Ibidem

<sup>612</sup> Ibidem

<sup>613</sup> Ibidem

<sup>614</sup> Ibidem

transposée dans le grotesque. »<sup>615</sup>

Mais ce qui est certain, c'est que l'œuvre de Gombrowicz n'aurait pas pu avoir cette récompense sans être traduite. Et voici que dans le domaine de la traduction il se passe des choses, et ce n'est certainement pas un hasard si les auteurs de *Le risque de traduire*<sup>616</sup> ont choisi pour leur émission deux traducteurs de Gombrowicz ; Jerzy Lisowski qui a traduit en français *La Pornographie* parue en 1962 et Konstanty Jeleński, traducteur de *Yvonne, princesse de Bourgogne* parue en 1965. La présence d'un grand théoricien de la traduction, Georges Mounin dont l'ouvrage de référence *Les problèmes théoriques de la traduction*, paru en 1964, et préfacé par Dominique Aury, fait visiblement polémique parmi les traducteurs. Même si Gombrowicz n'est pas le sujet central de cette émission, il me semblait important d'analyser cette occurrence, qui témoigne d'un intérêt croissant pour l'activité traduisante au cours des années 60 et constitue un vase communiquant avec le travail de recherche que j'ai mené au cours de la seconde partie.

La question suivante est d'emblée posée aux participants : Une théorie générale de la traduction poétique est-elle possible ? Georges Lisowski esquisse une réponse :

Jusque là les traductions étaient philologiques, celles-ci ont en quelque sorte assassiné l'esprit des poètes. Dans les pays de l'Est il y a plus grande tradition des traductions poétiques qui tendent non seulement à la fidélité mais à la beauté poétique.<sup>617</sup>

Mounin s'est intéressé à la traduction littéraire tout en cherchant des réponses chez les linguistes. Nourri de la linguistique française de Meillet et de Vendries (1950). Ensuite ce sera la découverte d'autres linguistiques qui le fera avancer. Il considère que « Les belles sont infidèles de différente manière, les plus infidèles étaient françaises pour obéir aux exigences de différents siècles. »

Jeleński , le traducteur d'*Yvonne*, « brosse » rapidement un tableau des difficultés et de spécificités de la langue polonaise, que peut rencontrer un traducteur :

Le polonais est très difficile à traduire car très riche, une très grande complexité des temps, des préfixes et des suffixes, grâce à cela les verbes expriment en un seul mot toute la subtilité des mots. L'action à peine commencée, en cours d'exécution, déjà achevée et parfois même l'intention qui s'y attache : doute, velléité, détermination, on peut varier à volonté l'ordre du sujet, du verbe, du complément de l'attribut, cela permet

---

<sup>615</sup> Ibidem

<sup>616</sup> *Le risque de traduire*, France Culture, émission du 02/06/1967, participants : Georges Mounin, Georges Lisowski, Lazlo Dobocsy, Gyorgy Somlyo, Constantin Jeleński, Efim Etkind, Andrée Appercelle.

<sup>617</sup> ibidem

d'obtenir une concision épigrammatique, des inversions extrêmement hardies. En polonais on peut fabriquer un verbe à partir de tout substantif, d'agglomérer (comme en allemand) les substantifs et les adjectifs p.ex : aux ailes blanches (białoskrzydła). La capacité de donner par un suffixe des versions variables données dans l'ordre des grandeurs et même dans l'ordre de l'affectif ex : kot, kocur, kociak, kociątko, kociaček, kocurzyśko.<sup>618</sup>

Tous les participants sont d'accord pour dire qu'une mauvaise traduction peut assassiner un poète. Il faut retraduire Homère tous les 50 ans. Chaque siècle a ses traductions. La traduction d'*Enéide* de Klossowski<sup>619</sup> publiée en 1964 est très littérale. Dante de Duguy est un Dante moderne.

Mais Mounin s'attache à dire que :

Traduire un poème, c'est traduire sa poésie. Les traducteurs de l'Est s'attachent trop à garder la forme (métrique, rythmique) et oublient l'art de la traduction. Il faut penser qu'il y a quelque chose d'interne, un contenu et un vécu dans un poème qui nous atteint et que le respect de toutes les formes ne sert à rien, si on a pas d'abord identifié ce vécu et ce contenu et si on ne décide pas à traduire uniquement les formes qui valorisent ce vécu.<sup>620</sup>

Selon lui, les poètes de l'Est gardent la forme en traduisant la poésie étrangère quand la langue s'y prête tout simplement et sont toujours contents quand ils ont attrapé le rime, l'alexandrin, l'enjambement. « Vos traductions enrichissent nos mauvais écrivains comme Beranger ou Auguste Barbier ». Mounin joue le rôle d'inquisiteur, il faudrait bien traduire les poètes même si on vide leur rime ou leur mètre. Les Français se posent la question depuis deux siècles s'il faut toujours traduire en vers ce qui a été écrit en vers, c'est-à-dire de versifier des traductions au lieu de traduire des poèmes. Le XVIII<sup>e</sup> siècle a fait des vers impeccables, il n'y a que Valéry qui a fait des meilleurs ensuite, tous ces vers tombent aujourd'hui en poussière.

Lisowski rétorque : « on voyant le texte on est saisi d'un sentiment d'angoisse (c'est impossible de le faire) et puis on s'y attèle et quelquefois il en sort quelque chose et souvent il en sort rien du tout. »<sup>621</sup>

Au-delà d'une revendication identitaire et culturelle, cette bataille entre théoriciens et praticiens illustre un phénomène relevant du domaine extralinguistique, il s'agit notamment

---

<sup>618</sup> ibidem

<sup>619</sup> Michel Foucault, consacre un article à cette traduction en 1964, et tente de définir sa singularité : « Il faut bien admettre, qu'il existe deux sortes de traductions ; elles n'ont ni même fonction ni même nature. Les unes font passer dans une autre langue une chose qui doit rester identique (le sens, la valeur de beauté) ; elles sont bonnes quand elles vont "du pareil au même". Et puis, il y a celles qui jettent un langage contre un autre, assistent au choc, constatent l'incidence et mesurent l'angle.

Elles prennent pour projectile le texte original et traitent la langue d'arrivée comme une cible. Leur tâche n'est pas de ramener à soi un sens né ailleurs ; mais de dérouter, par la langue qu'on traduit, celle dans laquelle on traduit. » Michel Foucault, *Les mots qui saignent*.

<sup>620</sup> ibidem

<sup>621</sup> ibidem

de la diffusion de la littérature hors de ses frontières qui favorise plutôt l'uniformisation de la langue en vue de la meilleure diffusion. La surtraduction à laquelle Jeleński a recours lors de la traduction d'*Yvonne* et que j'ai évoquée lors de l'analyse des traductions et retraductions illustre bien cette problématique qui constitue un point névralgique des préoccupations pour les théoriciens linguistes de l'époque.

## 1968

Bien que l'année 1968 soit marquée par la parution de trois ouvrages : *Journal Paris-Berlin (tome IIIbis 1963-1964)* toujours dans la collection Les Lettres Nouvelles de Maurice Nadeau, traduction d'Allan Kosko, *Entretiens avec W.Gombrowicz*, traduit par Koukou Chanska et François Marié, Editions Pierre Belfond, 1968, *sur Dante*, traduit par Allan Kosko, l'Herne, il y a relativement peu de retentissements au niveau de la presse et de la radio : une dizaine d'articles dont deux consacrés à *Cosmos*, trois à *Journal Paris-Berlin* et cinq autres généraux.

Le nom de Gombrowicz apparaît également dans une émission consacrée à la poésie polonaise où Jan Blonski présente les cinquante années de littérature polonaise et l'indéniable popularité de la poésie en Pologne qui prend des aspects multiformes, comme le confirmeront les lectures choisies pour cette occasion : *Ars Poetica* de Staff, *La liberté secrète* de Bialoszewski, (trad.Kosko), *Les Joncs* de Tuwim, (trad.Robin Armand), *L'Etoile du matin* de Dabrowska, *Il va sautant par les montagnes* Andrzejewski, (trad.Lisowski), *Ferdydurke* de Gombrowicz, (trad. Brone).<sup>622</sup>

Roger Grenier<sup>623</sup> présente le *Journal Paris-Berlin* à la télévision et désigne Gombrowicz comme gentilhomme polonais considéré comme écrivain de l'avant-garde, qui dès 1935 écrit des chefs d'œuvres, est précurseur du mouvement existentialiste (il s'en défend), n'est pas philosophe pour 2 sous. « Insolent, cultivant le paradoxe ; auteur d'actualité au vu des événements. »<sup>624</sup>

## 1969

Afin d'appréhender l'évolution de la réception de l'œuvre de Gombrowicz en France après la mort de l'écrivain, je propose de rapporter les contenus des émissions les plus

---

<sup>622</sup> *Journée polonaise : La poésie polonaise : 1918-1968*, France Culture, le 30/11/1968

<sup>623</sup> Roger Grenier, journaliste, écrivain, conférencier. Pendant la guerre, Roger Grenier suit les cours de Gaston Bachelard à la Sorbonne avant de participer en 1944 à la libération de Paris. Il est ensuite engagé par Albert Camus dans l'équipe de *Combat*, puis à *France-Soir*<sup>A</sup>. Journaliste, il suivra de près les procès de la Libération auxquels il consacrera son premier essai en 1949 sous le titre *Le Rôle d'accusé*. Homme de radio, scénariste pour la télévision et le cinéma, membre du comité de lecture des éditions Gallimard depuis novembre 1963, il reçoit le Grand prix de littérature de l'Académie française en 1985 pour l'ensemble de son œuvre.

<sup>624</sup> *Actualité littéraire* 1<sup>ère</sup> chaîne, une émission de Roger Grenier, le 12/12/1968

importantes (la bibliographie commentée complète constitue une annexe à mon travail). Je proposerai ici, la transcription de nombreux entretiens avec des intellectuels et artistes comme Ionesco, Moix ou Smorag-Goldberg. Au cours de ma recherche, j'ai eu l'opportunité de découvrir le document sonore de l'INA mis à disposition du public en février 2018, contenant l'entretien avec Eugène Ionesco, qui à notre connaissance, s'est exprimé pour la première sur l'œuvre de Gombrowicz et a donné son interprétation du conte *Le danseur de Monsieur Kraykowski*, adapté en pièce de théâtre pour la radio.

L'année de la mort de l'écrivain est aussi l'année de l'édition de *l'Opérette* traduite par Konstanty Jeleński et Geneviève Serreau, édité par Denöel dans la collection *Les Lettres Nouvelles*. Neuf articles de presse consacrés principalement aux œuvres sont parus l'année précédente dont l'article d'Artur Sandauer *A propos de Ferdydurke de Gombrowicz*, dans *Les Temps Modernes* en mars. France Culture consacre une émission à Maurice Nadeau qui parle, entre autres, de l'art de Gombrowicz. Mais sept émissions sont consacrées exclusivement à l'auteur. Je propose la transcription de l'entretien de Lucien Autun avec Eugène Ionesco, effectuée par mes soins.

L.A. : Eugène Ionesco, ce soir nous reprenons la nouvelle série du « Nouveau répertoire dramatique de France Culture » que nous avons interrompue durant les vacances. Et pour débiter cette nouvelle série, il nous a paru important de faire un hommage à Witold Gombrowicz qui est décédé cet été en France dans les Alpes Maritimes et nous pourrons tout à l'heure entendre ce qui peut-être sa dernière œuvre dramatique<sup>625</sup>. Et c'est à vous, et je vous en remercie d'avoir accepté, l'invitation qu'il appartient de situer l'importance de Witold Gombrowicz dans le théâtre contemporain. Chacun le sait, on l'a découvert très tardivement, puisque en France il a fallu les publications de François Bondy et de Martin<sup>626</sup> Nadeau pour qu'on commence à parler de Gombrowicz et il a fallu surtout en 1964 la création par Lavelli du *Mariage* au concours des Jeunes compagnies, pour qu'un homme se révèle qu'une personnalité se révèle. Mais alors à ce moment là, la critique a besoin toujours de plein de références et vous avez toujours eu maille avec elle, avait trouvé un tas de choses à dire, des bonnes et des mauvaises choses et en particulier certains ont même dit : eh ben c'est déjà fait, Ionesco l'avait déjà fait.

E.I. : Oui mais, en réalité c'est vraiment lui qui a été le premier puisqu'il a écrit ses pièces de théâtre les plus importantes entre 1935 et 1940, je crois, donc il nous a précédé. C'est un auteur qu'on peut situer dans la ligne du baroque ; il y a deux courants qui s'alternent le baroque romantisme et le facisme. On peut trouver parmi les écrivains d'aujourd'hui de théâtre, un certain théâtre de ce qu'on appelle l'avant-garde et les écrivains par tempérament classiques. Ainsi Becquet est un classique.

L.A. : Et Ionesco aussi ?

E.I. : Je suis mélangé. Je suis mélangé. Tandis que Gombrowicz lui, il est vraiment un baroque. Il est vraiment un romantique. Un romantique moderne, puisqu'il se situe dans la ligne de l'expressionnisme.

---

<sup>625</sup> Il s'agit de l'adaptation de la nouvelle de Gombrowicz *Le danseur de Monsieur Kraykowski*, publié en Pologne en 1933 et traduit en France en 1967 par Alan Kosko.

<sup>626</sup> Il s'agit bien évidemment de Maurice Nadeau.

L.A. : Oui, mais Gombrowicz est toujours révolté contre la forme. Je crois que deux thèmes dominent son œuvre, qu'il s'agisse de son œuvre dramatique ou de son œuvre littéraire, c'est un refus de la forme.

E.I. : C'est pour cela qu'il est romantique et qu'il est baroque, parce que c'est le refus de la forme. Tandis que Becket que je viens de citer, est un homme épris de la forme. Il accepte la forme. Et c'est un classique.

L.A. : Et le second thème que l'on peut trouver dans l'œuvre de Gombrowicz, c'est la gloire de l'immaturation, autrement dit, on est un homme libre et un homme heureux,

E.I. : Tant qu'on n'accepte pas la société ou une certaine société.

L.A. : C'est ça.

E.I. : C'est plutôt, toute la société. C'est-à-dire que c'est un révolté, non pas contre une société, c'est ça qui est intéressant, mais contre toutes les sociétés existantes ou possibles. C'est un anarchiste et peut-être même on pourrait le situer parmi les anarchistes de droite comme on les appelle. Mais plutôt qu'un anarchiste de droite, je crois qu'il est plutôt au dessus de la mêlée. Il est tout à fait personnel.

L.A. : Je ne sais pas s'il est personnel, parce que je crois que vous avez des points communs, sur ce plan justement.

E.I. : Oui cela ne m'étonne pas, parce que le théâtre que nous avons fait ou le théâtre que j'ai fait moi-même, c'est un théâtre qui provient du surréalisme. Et le surréalisme a été une école extrêmement importante, qui a fructifié une quantité énorme d'œuvres qui n'appartiennent pas seulement au surréalisme et qui en proviennent et le surréalisme comme disait André Breton, il me l'a dit, il est venu une fois voir une pièce de moi, dans un théâtre. C'était au théâtre de la Babylone. Il est venu et il a dit : nous n'avions pas jusqu'à présent du théâtre surréaliste. Nous avons eu de la littérature, de la poésie, de la peinture surréaliste, mais nous n'avions pas de théâtre.

L.A. : Tout au moins du théâtre valable, puisqu'il y a eu Roussel par exemple.

E.I. : Oui, il y a eu Roussel, enfin il n'y a pas eu un grand mouvement du théâtre. Alors justement, Witold Gombrowicz écrivait vraiment à l'époque du surréalisme ou quelques années seulement après, des œuvres dans la ligne du surréalisme et qui auraient dû être connues à cette époque là.

L.A. : Et probablement aussi dans la ligne, n'oublions pas qu'il était polonais et exilé par accident, dans la ligne d'un certain romantisme polonais, qui a toujours existé, qu'on retrouve dans toutes les révoltes artistiques polonaises.

E.I. : En effet, c'est ce qu'il me semble, et si je peux parler de ma propre expérience, mes pièces de théâtre n'ont eu de succès en Pologne et en Tchécoslovaquie, parce que moi-même étant originaire d'un pays du centre ou de l'orient de l'Europe, on m'a découvert en Pologne et en Tchécoslovaquie, j'étais découvert avec plus d'attention et on a répondu beaucoup plus facilement, c'est justement parce qu'il doit y avoir une forme d'humour de l'Europe du centre.

L.A. : Tout à l'heure lorsque nous parlions du refus des formes mais aussi d'une certaine apologie de l'immaturation, j'ai eu à l'esprit une citation de Gombrowicz. Gombrowicz disait en substance : la jeunesse est très bien lorsqu'un jeune prend un pavé et le lance dans la rue, c'est beau, c'est bien, mais s'il se met à vouloir changer la société et à avoir des idées, c'est ridicule, c'est naïf, c'est prétentieux.

E.I. : C'est prétentieux parce que j'ai l'impression que pour Gombrowicz, on ne peut pas changer la société. C'est-à-dire qu'on peut remplacer une société par une autre, mais c'est en réalité la même société qui se reconstitue. Il y a un certain archétype, une certaine structure de la société qui se rétablit.

L.A. : Mais Gombrowicz refuse la société

E.I. : C'est pour cette raison qu'il refuse la société.

L.A. : Mais vous-même ?

E.I. : Moi-même ? Eh bien, je crois que l'homme est un animal asocial qui est obligé de vivre en société.

L.A. : Mais vous avez lu *Le danseur de Maître Kraykowski*, vous êtes une des rares personnes qui l'ont lu, et ce soir nous l'entendrons tout à l'heure, et je voudrais vous demander de livrer aux auditeurs vos premières impressions de lecteur.

E.I. : Eh bien, c'est une pièce assez difficile, pleine d'ambiguïtés et je ne suis pas sûr, que l'interprétation que j'en ai donnée, soit bonne. D'ailleurs, une œuvre peut avoir plusieurs interprétations possibles. Un nombre indéfini d'interprétations valables et un nombre indéfini d'interprétations non valables. Je ne sais pas si la mienne sera bonne, mais il me semble que dans *Le danseur de Maître Kraykowski* Gombrowicz illustre le thème de l'adoration. Ce personnage, Kraykowski est tellement aimé, adoré par le héros de la pièce, que le héros en perd sa personnalité. Il est complètement aliéné dans cette adoration, je me demande même, s'il ne fait pas ici en quelque sorte le procès de la religion. On a l'impression que Maître Kraykowski est un personnage un peu semblable à Godot de la pièce de Becket. Il lui donne tout à Kraykowski et aussi un transfert du héros sur Kraykowski, ce qui illustre une fois de plus le thème de l'adoration et peut-être le thème de la religion. Il lui offre tout, jusqu'à son cadavre

L.A. : Précisément, il y a encore un point commun que vous pourriez avoir avec Gombrowicz. En effet, il ne faut pas oublier, que cette œuvre a été écrite dans les derniers mois de la vie de Gombrowicz, c'était presque une confession au magnétophone.<sup>627</sup> Et est-ce que il n'y a pas là, la hantise de la mort. Cette hantise qui vous habite vous aussi.

E.I. : Oui, il y a certainement la hantise de la mort, mais il y a aussi autre chose. Ce n'est pas la hantise de la mort qui me semble être le thème principal, mais bien celui de l'adoration, parce que même mort, il s'offre à Kraykowski, qui le répudie, qui ne veut pas entendre parler de lui. Mais à la fin, il lui donne tout, même son corps, et même son cadavre.

L.A. : Eh bien nous allons écouter ensemble le maître de Kraykowski, et nous nous retrouverons tout à l'heure pour parler de *La Leçon* qui est, bien sur, votre pièce et que nous diffusons ce soir également.<sup>628</sup>

Adaptation de la nouvelle de Gombrowicz par Bohdziewicz Antoni<sup>629</sup>, commence par « Que mon cadavre soit livré à l'adresse de Maître Kraykowski...eh bien on l'a vraiment livré à cette adresse ?

Une autre émission sur France Culture diffusée le 15 octobre<sup>630</sup> est consacrée à Maurice Nadeau, qui parle des courants littéraires et des écrivains qu'il porte à travers ses

---

<sup>627</sup> Erreur du journaliste, l'œuvre a été écrite en Pologne en 1933.

<sup>628</sup> Entretien transcrit par mes soins à partir de l'émission du Présentation pour *Le Danseur de Monsieur Kraykowski*, Nouveau répertoire dramatique, France Culture,

<sup>629</sup> Réalisateur et scénariste polonais, a étudié à l'Ecole Technique de la Photographie et Cinématographie de Paris (1931-1935). Entre 1948-1966 le directeur de la Chaire de Mise en Scène de la PWST de Lodz, de 1966 à 1969 professeur à l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle de Bruxelles.

<sup>630</sup> *Art et esthétique*, France Culture, le 15/10/1969

éditions. Dominique de Roux dont *Maison jaune* est publiée, est invité pour parler de la littérature.

La tendance littéraire qui s'impose en France depuis quelques années est le formalisme littéraire : le nouveau roman qui fait évoquer la structure et attache beaucoup d'importance au système et à la structure. Cet engouement pour le formalisme a fait oublier l'existentialisme ; une littérature également très construite également très travaillée mais qui tient compte de la condition humaine, de la souffrance, du désir ; mise en exergue de la perte de l'individu, de l'humain dans le monde contemporain. Cette littérature a son éditeur en France et c'est Maurice Nadeau. Il a fait beaucoup pour faire connaître l'œuvre de Lowry, Gombrowicz, Céline. C'est une littérature tragique. Ce qui l'intéresse c'est la vieille querelle, antinomie entre la forme et le contenu (qui d'ailleurs ne se séparent pas). « Est-ce le contenu du livre ou ce que le livre vous fait, vous révèle qui vous intéresse ? » Dominique de Roux s'exprime sur Céline et Gombrowicz : ces gens là ont essayé par la forme de toucher à la sensibilité de leur époque, l'expression directe de leur temps. Ils ont voulu exprimer la sensibilité de notre temps, l'impossibilité de lire, l'encombrement informatique. Ils pensent aux lecteurs, à notre époque, comment vont ressentir, passer la vie dans leur langage. De Roux critique Robbe-Grillet.

Selon Nadeau la littérature de Gombrowicz est une littérature très profonde et de verve. *Le Mariage* – théâtre de l'absurde comme on en a jamais vu. Nadeau qualifie Gombrowicz du prince du théâtre de l'absurde. Gombrowicz est comparé à Céline pour son sens de voyage infini où il n'y a rien pour s'ancrer (Robbe-Grillet proteste contre la réalité). Toute littérature est protestataire. La notion de l'œuvre, du roman, des fluctuations. Le mouvement de l'écriture. De Roux considère que notre réalité est hachée. Butor, Siméon, cinéma : une poussée de structuralisme et de formalisme. Céline et Gombrowicz : les exilés de la société littéraire. Phénomène de morcèlement (Italie, Angleterre), réalité hachée. Dominique de Roux attache une très grande importance à l'exil ; Gombrowicz donne une idée de Paris très académique et dépassé. Maurice Nadeau parle également du roman phare de Malcolm Lowry qui place l'action de son roman au Mexique-tiers monde, la prise directe sur le réel.

## 1970

L'année 1970 est très riche en interactions : si l'année précédente est marquée par la traduction de *l'Opérette* par Konstanty Jeleński et Geneviève Serrault, éditée par Denöel dans la collection Les Lettres Nouvelles, celle-ci sera témoin de la représentation de cette pièce.



Juste avant sa mort Gombrowicz rencontre le jeune metteur en scène Jacques Rosner qui veut mettre en scène son *Opérette*. La représentation a lieu en janvier 1970. Notons le nombre d'occurrences dans les archives de l'INA. Il y en a vingt-deux pour cette année qui suit la mort de l'écrivain. Premièrement il y a des émissions consacrées entièrement à l'écrivain et à son œuvre, enregistrées juste avant la mort de l'écrivain, dans lesquels Gombrowicz est lui-même le critique de son œuvre qu'il considère mal comprise en France. La critique de l'*Opérette*, l'adaptation de *Cosmos* en treize épisodes. Quatorze articles paraissent dans la presse, principalement consacrés à la représentation de l'*Opérette*.

Adaptation de *Cosmos* diffusée à France Culture en 13 épisodes.

France Culture diffuse en janvier 1970 un entretien avec Jacques Rosner qui donne des précisions sur la pièce et sur ses objectifs. Petit TNP, 35 interprètes.

Jacques Rosner a rencontré Gombrowicz en juillet 1969. L'auteur lui a confié qu'il avait beaucoup de mal à écrire cette pièce car il s'agissait de la mode, pas seulement vestimentaire, mais idéologique. C'est une opérette viennoise de 1910, dans le pays de l'opérette et au moment de l'opérette. L'intrigue est très simple. Il y a le château du prince et de la princesse Himalay, il y a le prince Agenor, le séducteur blasé, Firulet son rival, Maître Flor le dictateur de la mode. La pièce met en scène la société qui est avide des modes, qui court après, change souvent, jusqu'à une catastrophe finale ou qui se termine par une quête d'authenticité, mais n'est-elle pas une autre forme de mode ? La pièce fait éclater *Opérette*. Mais la fin est digne d'un final des théâtres spécialisés. Judith Magre interprète la princesse Himalay. Au début elle est frivole et avide puis elle perd tout et elle se transforme en table et enfin elle suit le mouvement, la révolution (on la voit en table) et son mari devient une lampe. La musique est composée par Carel Tro. Inspirée par Franc Lear, Johann Strauss qui se rapproche de style de l'opérette. Rosner considère avoir fait le spectacle dont il rêvait. Est-ce le spectacle révolutionnaire qui peut choquer ? Oui, mais pas provocateur. Il définit Gombrowicz comme l'un des plus grands de ce siècle. Le metteur en scène a le sentiment d'avoir essayé de traduire le plus fidèlement possible le monde de Gombrowicz. L'auteur lui a confié également que son antipathie pour le théâtre vient des années 30 en Pologne. Rosner considère que son œuvre n'a pas pu être comprise à l'époque. Gombrowicz avait souhaité voir l'*Opérette* car l'a considéré comme sa plus grande œuvre théâtrale qui rassemblait tous les thèmes de son œuvre romanesque et théâtrale. Les costumes de cette représentation sont de Max Schendorf et la chorégraphie de Barbara Pearce.

**1971**

L'année est marquée par la parution du numéro spécial des « Cahiers de l'Herne » consacré à Gombrowicz et la publication du livre de Dominique de Roux, *Gombrowicz*. Marek Tomaszewski remarque à juste titre que c'est à partir de cette année que « un axe de recherche solide se construit autour de son œuvre. »<sup>631</sup> Sept articles de presse sont consacrés à Gombrowicz.

S'il y a un sujet littéraire dont la critique parle à l'époque c'est celui du roman nouveau. Le nom de Gombrowicz est évoqué à cette occasion à proximité de celui de Joyce ; on évoque la disparition du romantisme.

Dans un entretien sur France Culture,<sup>632</sup> Jean Ricardou, théoricien du nouveau roman évoque son engagement littéraire qui est marqué par sa rencontre avec Alain Robbe-Grillet en 1958. Il intègre la revue *Tel Quel* en 1962, collaboration qui durera jusqu'en 1971. Jean Ricardou publie son premier livre de théorie *Problèmes du Nouveau Roman* (1967) dans la collection « Tel Quel » (éditions du Seuil). Il codirige le premier grand colloque sur le nouveau roman (Cerisy, 1971) qui rassemble les principaux nouveaux romanciers puis dirige les colloques Claude Simon et Robbe-Grillet, auxquels participent respectivement les deux écrivains). « Je vous instruirai de la partie technique de notre art » Novalis. Raymond Roussel (1877), Edgar Poe (1809), Paul Valéry (1871) (versant académique), le nouveau roman n'est pas si nouveau. C'est cette articulation, réactivation, les pratiques modernes du texte qui permettent de lire autrement ces écrivains. Chez Poe il insiste sur l'effort de composition, où le texte constitue un espace particulier, un travail du langage. Sa conception du texte est anti-romantique, le texte est un travail de composition et un travail langagier, cela rejoint certaines préoccupations du nouveau roman. Chez Roussel la composition des textes est très savante et élaborée (l'écriture dans l'écriture, il y a un nouveau phénomène : le texte n'a plus la prétention de représenter un quelconque quotidien, il se met en quelque façon à s'auto représenter, l'écriture est en train de produire le texte). Il y a ce que nous pouvons nommer la bataille de la phrase caractérisée par la destruction de la phrase, et la création de la nouvelle phrase. Comment et quoi introduire dans le texte ? Comme il n'y a plus de schémas préalables donc tout peut remplir la phrase ; la notion de production et de génération de texte. La phrase syntaxiquement n'est pas forcément changée ; il y a un jeu de subversion. L'effet de réassemblage. La notion de générateur, ce qu'il va être dit est un produit qui n'existe pas encore et qui va être produit par un vocable générateur. Chez Claude Siméon, c'est le cas du

---

<sup>631</sup> Marek Tomaszewski, Witold Gombrowicz, l'anti-mythe polonais face au public français, in Alain van Cruyten, *Mythologie polonaise*, p.163

<sup>632</sup> *Du Nouveau roman*, France Culture, du 01/01/1971

« jaune » les dorés, soleil, pompe à essence shell, pierre. Les anagrammes du mot jaunes : ange, auge. Le mot peut être générateur de tout un texte. Chez Robbe-Grillet il y a les images génératrices ; cercles, ronds. D'une part un texte n'est pas représentation mais en même temps il se dédouble pour se représenter. Il y a un miroitement interne et un rapport intertextuel. Un texte s'écrit en référence à d'autres textes du même auteur ou pas. Une notion d'intertextualité égale à une expansion de la fiction. Autrement dit, on peut grouper plusieurs livres pour comprendre une fiction nouvelle. Les allusions à d'autres livres visent à actualiser les références. Il n'y a pas lieu de fermer le texte sur lui-même mais de rendre possible un maximum de rapports nouveaux. Nous avons affaire à la disparition du personnage. Les rapports sont d'une très grande complexité : par exemple le fait de considérer le texte comme un espace avec des singularités, rapport des premiers paragraphes du texte et avec les derniers. Chez Proust cela commence par « longtemps » et le dernier c'est « temps ». Joyce a également établi une phrase au début et à la fin. Claude Simon aussi. Il s'agit des structures cycliques du texte. Les rapports de renversement ou circularité, des rapports nouveaux produits par le texte. Le personnage est lié à des dispositifs représentatifs et à partir du moment où le texte n'est plus représentatif, le personnage est éliminé, il meurt. Chez Sarraute, Simon, Robbe-Grillet. Dans leurs œuvres le personnage subit des détériorations. Le lecteur qui veut retrouver un personnage donc soi-même ne doit pas lire ces livres. Cela n'a rien à voir de l'abolition de l'homme, cela n'a rien à voir avec le personnage qui est le produit d'une fiction. Chez Baudry, écrivain participant à la rédaction de « Tel Quel », la personne est grammaticale : le texte peut être fabriqué avec des personnes vides (les pronoms), sans jamais les nommer. Le roman nouveau met en cause la représentation et en finit avec. L'une des fonctions de la littérature est apprendre aux gens à lire, mais lire autrement. La lecture des signes et des rapports qu'ils nous proposent et apprendre et savoir à beaucoup mieux lire qu'avant.

En mai, France Culture consacre une émission (Luc Estang<sup>633</sup> et Dominique de Roux) à l'édition du n°14 des Cahiers de l'Herne « Gombrowicz » dirigé par Konstanty Jeleński et Dominique de Roux.

C'est également Dominique de Roux qui est chargé de présenter l'écrivain polonais dans une émission sur France Inter intitulée « *Meurtre avec préméditation*, Théâtre de l'étrange. »

L'immaturité, la forme, la parodie. D'autres écrivains rejoignent le phénomène gombrowiczien : Borges en Amérique latine à travers le thème de la bibliothèque et peut-être même Nabokov à travers le thème de la culture et de la parodie de la culture.

---

<sup>633</sup> Romancier, journaliste, essayiste et poète français. Son roman *La Fille à l'oursin* lui vaut Prix maison de la Presse 1971.

Véronique Charaire présente *Meurtre avec préméditation* et dit : « pour comprendre l'œuvre de Gombrowicz, il faut se débarrasser de l'esprit positiviste de XIXe siècle. La logique cartésienne telle qu'on la conçoit aujourd'hui n'est d'aucun secours. »

La présentation est suivie de l'adaptation du *Meurtre avec préméditation*.

Quelques jours plus tard Véronique Charaire présente également dans le même cycle les *Événements sur la goélette de Banbury*. Elle dit « Gombrowicz a traité les grands thèmes avec humour. Il pensait qu'on ne pouvait parler de ce qui est grave que sur un ton léger. Les matelots de la goélette Banbury finissent par briser la discipline et réussissent à s'évader vers un monde tout bleu et ensoleillé. Ils assument leurs désirs. Le capitaine et son second représentent le pouvoir, sadiques et impitoyables, parce que porteur de refoulement. »<sup>634</sup>

La présentation est suivie de l'adaptation des *Événements sur la goélette de Banbury*.

## 1972

Une seule émission présente dans les archives est consacrée à Maurice Nadeau, où l'éditeur évoque Gombrowicz. *Gombrowicz, bourreau, martyr* de Jacques Volle est édité par les Éditions C.Bourgois.

L'émission proposée par Gilbert Maurice Duprez sur France Culture, outre l'importance de Maurice Nadeau dans la réception de Gombrowicz en France, pose les jalons des courants artistiques de la fin des années soixante et début des années soixante-dix. Nadeau parle de sa maison d'édition, de la littérature et de Gombrowicz qu'il désigne comme « pilier vivant » de la littérature aux côtés de Lowry, Becket ou Michaux.

Nadeau est un grand défenseur de la littérature de l'ouvert : « Ne pas se laisser figer dans un style ». *Les Lettres Nouvelles* – revue fondée en 1953 chez Julliard, financée par Julliard puis par Denoël. La maison subit beaucoup de pertes financières. La maison propose collections et édite vingt livres par an. Après la mort de Julliard beaucoup d'artistes ont postulé contre la disparition des *Lettres Nouvelles* et notamment les surréalistes : dans la lettre de Breton écrite le 16/06/1965 la maison d'édition est considérée comme défenseur de la liberté totale. Malgré les différends qui opposent Nadeau et Breton l'accord entre les deux hommes est cependant total pour les sujets tels que : la guerre d'Algérie, la révolution hongroise, déstalinisation présumée des intellectuels de gauche.

---

<sup>634</sup>*Événements sur la goélette de Banbury*, Théâtre de l'étrange, France Inter, le 02.12.1971

La littérature est expression, elle doit rendre compte de la réalité humaine en se moquant des censures et des tabous. La littérature est création, c'est à dire forme de vie qui par des chemins complexes doit retourner à la vie. La littérature est un art, elle suppose la connaissance et l'emploi des techniques qui lui sont propres.<sup>635</sup>

Une charte très vague mais qui donne les limites de ce qu'on a voulu faire (ne pas tomber dans un esthétisme, pas d'idéologie). Une centaine d'écrivains étrangers et cinquante écrivains français ont été ainsi « introduits » dans le champ littéraire français par Nadeau. La revue a été fondée pour que les écrivains puissent s'exprimer librement ; un asile. Lieu de confrontation d'écrivains, surtout étrangers, car les écrivains français sont un peu mis à mal (Butor, Robbe-Grillet, Sarraute. Il est éditeur de Lowry et de son chef d'œuvre *Au dessus d'un volcan*, de Gombrowicz et de Schmidt méconnu en Allemagne. C'est une collection de découverte, de recherche et d'expérimentation. Nadeau est fier quand la critique dit que dans la collection *Lettres Nouvelles* sont parus trois livres illisibles. *Les Lettres Nouvelles* constituent en quelque sorte un foyer qui reprend des préoccupations et des recherches de l'époque, terreau d'humus, de « vivants piliers ». Les penseurs qui inclinent la pensée de l'époque. Benjamin, Fisher, Braun se sont échappés d'une orthodoxie freudienne ou marxiste. La création artistique :

Les choses informulables ; on ne cherche pas à les formuler sinon on arrive à quelque chose d'artificiel comme le roman nouveau.<sup>636</sup>

On évoque l'esprit des *Lettres Nouvelles* : même si les écritures sont complètement différentes, il y a une certaine passion de littérature, une passion d'écriture.

Robert Lapoujade peintre et cinéaste s'exprime au sujet de la collection : « un texte, une pensée et vous ne savez pas quoi en faire. La porte de sortie est chez Nadeau. » La collection est une espèce de jalon où la question du travail sur le texte se pose : l'écriture c'est le flux de mots qui s'enchainent, la coulée, il faut que cela passe. « A des moments le courant se rétrécit ou va trop vite, alors à ce moment on peut travailler sur ça. »

Nadeau emploie le terme de « vivant pilier » ou « référent » en parlant de Lowry, de Gombrowicz, de Becket ou de Michaud.

## 1973

En 1973, la nouvelle traduction de *Ferdydurke* de Georges Sédire paraît dans la

---

<sup>635</sup> Maurice Nadeau dans *Vingt ans de Lettres Nouvelles*, France Culture, le 27/07/1972

<sup>636</sup> *ibidem*

collection 10/18. Deux émissions sur France Culture sont consacrées à l'écrivain. Deux articles de presse paraissent cette année-là, puis l'activité critique ralentit jusqu'en 1976. *Le Mariage* est enregistrée en studio dans l'adaptation de Bronislaw Horowicz<sup>637</sup>.

A l'occasion de la parution de *Ferdydurke* dans la nouvelle traduction, Dominique de Roux parle de Gombrowicz<sup>638</sup> : la solitude de Gombrowicz à Vence, la leçon de Montaigne à laquelle Gombrowicz nous renvoie.

Solitaire, isolé, incompris, Dominique de Roux est son interlocuteur privilégié. Il évoque son caractère difficile ; l'homme est déformé par l'autre. Un grand dialecticien ; difficile, aimant contredire. Il a besoin d'enseigner. Profondément international et profondément polonais dans le côté déroutant et souterrain de son œuvre. Les choses profondes d'un être ne changent pas. Très attentif à la leçon de Montaigne. Gombrowicz connaissait Michel Foucault mais le ricanait comme toutes les choses à la mode.

*Ferdydurke* est une satire et un roman philosophique à la fois. L'homme reste avec ses misères intérieures et ses peurs intérieures qui demeurent notre moteur central. Le ton (rythme gombrowiczien est resté intact dans l'excellente traduction de Sédir). Gombrowicz est un artiste de la langue qui va contre les idées reçues et un être en marge. L'empreinte du moi intérieur de Montaigne est palpable dans ses écrits. Malgré tout on ne peut pas échapper aux étiquetages car Gombrowicz est devenu maître à penser de la jeune génération surtout en 1968.

## 1975

Trois émissions sur France culture sont consacrées à Gombrowicz. Ce sont encore Lisowski, Sandauer, De Roux ou encore Nadeau qui parleront de l'écrivain. Lisowski évoque l'humour qui crée l'effet de distanciation, une façon de subsister ; « le seul recours » : humour noir (humor wisielczy). Sandauer désigne Gombrowicz comme insupportable. Une sorte de tensions et coexistence difficile a toujours eu lieu entre deux écrivains, amis depuis 1937. Sandauer et Schulz deux fascinés d'un côté, puis Gombrowicz de l'autre côté. Gombrowicz n'était pas un sentimental mais lui consacre un chapitre dans son *Journal*.

## 1976

Deux interactions majeures marquent l'année 1976 : la traduction du *Journal* (1957-

---

<sup>637</sup> Acteur, metteur en scène, théâtrologue, Bronislaw Horowicz (1910-2005) a émigré en France en 1938. Auteur de *Le théâtre d'opéra* et collaborateur à la radio française. En 1946 met en scène *Le mariage secret* de Cimarosa au théâtre parisien Sarah-Bernhard. En 1956 commence une collaboration avec l'Opéra de Strasbourg.

<sup>638</sup> *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz, France Culture, le 11.06.1973

60) par Christophe Jerzewski et Dominique Autrand chez Denoël, édité dans la collection *Les Lettres Nouvelles* et la traduction de *Trans-Atlantique* de Konstanty Jeleński et Geneviève Serreau, parue dans la même maison d'édition.

Dans *Le Monde* du 11 juin Jacqueline Piatier parle « Des retrouvailles éblouissantes ».

A cette occasion c'est encore Artur Sandauer qui sera choisi par France Culture pour parler de la littérature polonaise. Ecrivain polonais d'origine juive, il entretenait avec Gombrowicz des relations ambiguës. Celui-ci lui consacre un chapitre de son *Journal*<sup>639</sup>. Dans un entretien, René de Obaldia donne sa vision de *Ferdydurke* et d'*Yvonne, princesse de Bourgogne*. Irène, l'héroïne de sa comédie *Génousie* n'est pas muette, mais elle parle une langue incompréhensible. Comme Yvonne, elle vient d'ailleurs et sème la discorde, mais contrairement à l'héroïne gombrowiczienne, elle est d'une beauté resplendissante. Il y a un meurtre, mais tout n'est qu'un songe. Le monde qui est très semblable à celui de Gombrowicz. France Culture diffuse cinq émissions consacrées à l'écrivain. *Gombrowicz* de Rosine Georgin est édité par le Centre de diffusion de l'édition dans la Collection Cistre.

Quant à Sandauer, il évoque deux grandes époques de la littérature polonaise<sup>640</sup> : en premier lieu le romantisme qui exprime la permanence d'une réalité polonaise, puis la génération de Witkiewicz, Gombrowicz, Schulz. Schulz et Gombrowicz étaient liés d'amitié. En littérature Witkiewicz et Schulz représentants de *Młoda Polska*, mêlent le néoromantisme à l'expressionnisme : coté dada pré-Ionesco, parodie de vieux drames de Przybyszewski. Schulz est nourri du pastiche des écrivains autrichiens et allemands. Gombrowicz est au contraire très moderne, très terre à terre et réaliste contrairement à Schulz. Chez Schulz dans l'arrière fond de ses récits il y a un mythe (Moloch). On peut dire que le recueil de nouvelles *Bakakai* tourne autour des mythes également. Il y a la violence faite à un jeune homme pubère. La construction des récits de ces deux auteurs n'est pas consciente, sans être freudienne. Sandauer parle du nouveau roman français, où chez Butor, l'idée de base est de s'adresser dans la 2<sup>ème</sup> personne du singulier, de même *Les Gommès* de Robbe-Grillet où le mythe d'Œdipe est mis en abyme. Ces récits sont conscients. Les écrivains polonais comme Herbert, Przyboś sont tournés vers l'occident, Tuwim, Słowacki vers l'orient. Les écrivains qui s'occupent de la vie juive avant la guerre : Adolf Rudnicki (Paris), Bogdan Wojdowski (ghetto de Varsovie), Julian Strykowski.

L'œuvre de René de Obaldia est présentée dans *Le rêve et le langage* sur France

---

<sup>639</sup> En effet Gombrowicz consacre plusieurs pages de son *Journal* à Sandauer dont un chapitre dans le *Journal* de 1965 p.486-493.

<sup>640</sup> *Artur Sandauer : littérature polonaise*, France Culture, le 27.05.1976

Culture. Son théâtre est une réalité viciée, un décalage, partant des situations dites réelles mais l'éclairage fait que la réalité est légèrement décalée du coup le lecteur entre dans l'univers onirique et des situations de rêve. Dérangement de la réalité qui nous pousse ailleurs et comme chez Calderone chez de Obaldia la vie est un songe. On doit aller vers une autre réalité plus profonde, plus réelle. Il y a un dérangement perpétuel des situations et du langage. Chez Ionesco par exemple l'échafaudage théâtral est basé sur le rêve, un rêve éveillé. Chez de Obaldia tout ce qui a trait à la nuit est un aliment profond de toute création. Sa pièce *Genousie*, est écrite avant la parution de *Ferdydurke* en France ; ce mot y est d'ailleurs prononcé. Pour l'écrivain, le langage ce sont les mots qu'on ne comprend pas, les différences de communication. Et c'est ce qui fait, comme chez Gombrowicz, la poétique du texte. Cette poétique du nouveau langage est extrêmement importante, nous touchons ici à des questions de l'oralité dont nous connaissons la dimension dans les textes de Gombrowicz :

L'oralité, cette passion des peuples qui au vingtième siècle ont surgi dans la visibilité du monde, et en tant qu'elle entre en écriture, se manifeste d'abord par les querelles fécondes qu'elle y introduit, multiplicité, circularité, ressassements, accumulation et dérégulation. Relation enfin.<sup>641</sup>

Le « langage-choc » de Gombrowicz est rendu à travers l'excellente traduction de *Trans-Atlantique*, paru chez Denoël. L'œuvre est présentée sur France Culture par la traductrice Geneviève Serreau qui parle des difficultés de traduction lors de l'entretien réalisé par Arlette Dave. [transcription réalisée par mes soins]

A.D. : Geneviève Serreau, je ne sais pas si vous êtes de mon avis ; quand une œuvre est bien traduite, on a vraiment l'impression qu'elle a été écrite directement en français. Les choses non seulement collent, mais les mots, même les jeux de mots sont là, en toute leur puissance, en toute leur valeur, mais ça doit représenter un travail énorme. On sent évidemment que l'œuvre de Gombrowicz n'est pas d'un Français mais pas par la langue, mais par cette espèce de climat étrange, qu'il crée, cette bouffonnerie énorme, qui est évidemment propre à lui et en tout cas qui n'est pas latine, qui n'est pas française, disons.

G.S. : Non, non, pas du tout.

A.D. : C'est par là qu'il nous déconcerte, mais pour le reste, quel travail, mon dieu !

G.S. : C'était un énorme travail, parce que la difficulté est la suivante, et d'ailleurs Gombrowicz s'en est expliqué lui-même. Il a utilisé dans ce roman, ce qu'on appelle le baroque sarmate, je ne vais pas vous définir ce que c'est que le baroque sarmate, c'est-à-dire, c'est une forme de langage polonais ancien qui était parlé, utilisé littérairement au XVIIIe et qu'il s'est amusé de reprendre, par exemple. Il y avait ça et il y avait le désir également que ce soit ce qu'il appelait une parlerie. Il disait, c'est une parlerie écrite dans une langue baroque et ancienne avec des éléments extrêmement familiers. Et donc il y a continuellement un mélange de tout ça, ce qui

---

<sup>641</sup> Cité par Eva Grotowska, *ibidem*, p.240



pose pour la traduction des problèmes tout le temps. Parce que on ne peut pas se dire, on démarre sur un ton, et puis ça va, j'ai accroché le ton. Je n'ai plus qu'à continuer. Ça, c'est tout le temps rompu, par une autre écriture, une autre façon de regarder les choses, en définitive c'est une autre vision, à ce moment-là.

A.D. : C'est en somme, une conversation au XXVIII<sup>e</sup> siècle, au coin du feu ?

G.S. : Oui, oui, enfin, c'est bien autre chose que ça. Ça pourrait, oui. On peut très bien imaginer que dans cette petite noblesse, à laquelle il appartenait, Gombrowicz, il avait entendu parler ces vieilles gens parler dans cette langue assez étrange, de vieux polonais au coin du feu. C'est vrai qu'il a dû prendre des expressions là, mais il y avait en même temps, toute une espèce de violence vitale chez Gombrowicz, telle que tout ça à certains moments bascule et il utilise alors un langage extrêmement cru. Il n'y a pas que les problèmes avec le langage, il avait beaucoup de problèmes avec lui. C'est ça que j'ai essayé de ne pas trahir du tout, mais c'est un problème de rythme, puisque c'est un bouquin qui est extraordinairement rythmé. D'ailleurs la marche est une chose essentielle. Gombrowicz marche à travers ce livre, vraiment continuellement. C'est obsessionnel.

A.D. : Il y a des thèmes comme ça, obsessionnels : la marche, le vide : il a tout bâti tout son roman pratiquement autour de ces deux mots. Deux ou trois mots, il y en a d'autres.

G.S. : Oh, c'est un fonctionnement complètement onirique. Je crois qu'on ne le dira jamais assez. On fait souvent de Gombrowicz un philosophe, bon parce qu'il l'était aussi, par un certain biais, mais c'est avant tout un poète à mon avis et un poète onirique, mais avec un fonctionnement onirique extraordinaire.

A.D. : Là il est passé dans une situation tout à fait exceptionnelle, je crois, que c'est une situation réelle pour lui.

G.S. : oui ! C'est un des romans le plus, c'est même un roman le plus autobiographique de Gombrowicz. D'ailleurs à travers tout le bouquin, le narrateur s'appelle Witold. Gombrowicz ne camoufle pas son nom et ça correspond à exactement, enfin les événements à la base correspondent à ce que lui est arrivé à lui. C'est-à-dire qu'il était parti en croisière avec quelques Polonais en bateau pour aller en Argentine, visiter l'Argentine. Mais seulement c'était en 39 et quand ils ont mis le pied à Buenos Aires et bien la guerre éclatait. Et à ce moment-là, tous les autres Polonais sont partis pour essayer de regagner la Pologne par l'Angleterre, par tous les moyens et lui a décidé seul de rester là, à Buenos Aires. Et cette décision là est capitale, elle intervient au début du roman en même temps qu'un torrent des malédictions à l'égard de sa patrie.

A.D. : Par honte ?

G.S. : Avec Witold c'est toujours contradictoire, toujours. C'est-à-dire que la Pologne représentait la patrie dans ce qu'elle avait de plus étriqué et de plus fermé et de plus, comment dire presque poujadiste dans son chauvinisme. Ça il en avait l'horreur, il détestait et en même temps elle charriait tout un tas de valeurs qu'il étonnait beaucoup lui aussi. Et puis quitter la Pologne dans ces conditions, au moment ou précisément elle est malheureuse, il le savait très bien, d'où la force de cette malédiction, on l'avait vu. A mon avis quand on quitte quelque chose avec une sorte de mauvaise conscience malgré tout, alors on se déchaine contre ! Il faut bien se justifier, exprimer la force de ce mouvement, la force agressive de ce mouvement-là. D'ailleurs ça c'est aussi un thème qui court à travers tout le livre, aux moments les plus étranges qui semblent avoir rien à voir avec la Pologne, tout d'un coup il se rappelle, là-bas on tue, on égorge, on assassine et moi qu'est-ce que je fais, où suis-je ? [...]<sup>642</sup>

L'entretien est entrecoupé de lecture d'extraits de *Trans-Atlantique* ; Geneviève Serreau

---

<sup>642</sup>*Trans-Atlantique*, Un livre des voix, France Culture, le 16.06.1976

esquisse un portrait de Gonzalo qui est le Doppelgänger de Witold ; elle parle de l'homosexualité de Gombrowicz mélangée à un sentiment de honte, de filisterie, thème qui renoue avec le renouveau et de la rencontre avec un grand écrivain argentin.

Le sujet de baroque, abordé par Geneviève Serreau fait partie des grandes préoccupations des chercheurs et des intellectuels de l'époque. Jean-Marie Benoist, animateur du colloque sur le Baroque tenu en juillet à l'abbaye de Cerisy, Jean-Yves Guerin, auteur de *Le théâtre d'Audiberti et le Baroque*, Constantin Jeleński, traducteur du roman de Witold Gombrowicz le *Trans-Atlantique*, sont les invités de France Culture, pour parler du panthéon baroque du 20<sup>e</sup> siècle. Ils tentent de répondre à la problématique suivante : pourquoi l'esprit baroque reste vivace en Amérique Latine et dans l'Europe de l'Est ? Cette question sera abordée dans le prisme du baroque chez Gombrowicz et chez Audiberti. Le baroque semble revivre à travers le succès et la construction de *Trans-Atlantique*, les aspects baroques de Calderon, Claudel et Borges, le triomphalisme du baroque chez le Bernin, l'échec de la rencontre entre Borges et Gombrowicz en Argentine et le caractère inéluctable du sens de l'histoire, nié par Gombrowicz et Audiberti. Il se caractérise par la pluralité des langues et la polyphonie. Gombrowicz était l'écrivain qui reliait par excellence baroque et l'exil. Jeleński, cotraducteur de *Trans-Atlantique* et de son théâtre parle des artistes baroques modernes : Claudel, Arrabal – dramaturges, Fellini, Wells-cinéastes, le nouveau roman avec Robbe-Grillet. Le baroque latino-américain et celui Europe de l'Est (allemand, tchèque) se rejoignent ce qui donne un baroque protestataire qui constitue le seul moyen de ruser contre la censure. Une pratique contestataire naïve. Kot Jeleński considère que l'œuvre entière de Gombrowicz est baroque y compris le théâtre. Ce baroque il le puise dans son enfance, dans ce « dwór » manoir. Le baroque en Pologne était un moyen d'expression de la masse nobiliaire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. A l'époque en France ou en Allemagne la noblesse représente 1 à 3% et en Pologne 20%. Cette petite noblesse polonaise pour se différencier des paysans s'invente des aïeux venant de la tribu des Sarmates (XVII<sup>e</sup> en Pologne). Vers, poésie, tout le monde écrit. Le charme de ce fouillis baroque, totalement rejeté par les lumières a été reconnu par la modernité. Jan Potocki a écrit en français. Tout *Trans-Atlantique* est directement inspiré du baroque sarmate. *Trans-Atlantique* n'est pas un pastiche. Jeleński parle des difficultés de traduction, de rendre ce langage si difficile et vivant ; jamais figé. Le langage que Gombrowicz entretenait avec ses voisins est très vert, rustique, immédiat, bruyant à la manière de Guermantes chez Proust. On voit les gestes de ces personnages. L'ombre de la Pologne bizarre, anarchique, fantomique, assez terrifiante. La Pologne y est basse, figée et invisible (le roman est publié en Pologne en 1957). Le roman est dirigé contre une certaine

polonité officielle, contre une « gueule ». Les deux termes chez Gombrowicz qui décrivent les relations interhumaines (l'église interhumaine) sont la « gueule » et le « cucu », abordés dès son premier roman *Ferdydurke*. Le massacre des héros et leur déconstruction (Derrida) sont là ; le masque et le vide représentent également les thèmes par excellence baroques. (Lecture d'un extrait de *Trans-Atlantique* décrivant la guerre). *Trans-Atlantique* est un roman théâtral mettant en scène la guerre, la débâcle (vide), le double noir vers le fils (la filisterie) et contre le père (la patrie). Jean-Yves Guerin dresse la critique d'une autre œuvre considérée comme baroque de Gombrowicz, l'*Opérette*, qui met en abyme la dérision de toutes les lectures nationalistes de l'histoire. Le nu est la figure qui incarne ici la vérité. Jacques Audiberti et son *Opérette du monde* roman en 9 actes dont il fait une pièce. Les thèmes majeurs y sont : double, évasion, dissimulation, ostentation, les figures mythiques de don Juan et la dépense improductive « gâchis splendide », un opéra parlé. C'est une forme qui s'impose à des auteurs comme Genet ; pourquoi ? Ces auteurs ont ressenti l'effondrement du rationalisme sclérosé et le discours des totalitarismes. Cette vision anti relationnelle de l'histoire vise à contester le sujet centré. Dépense, décentrement et démythification de la gueule humaniste font penser à l'abhumanisme.<sup>643</sup> Le baroque vient de problématiser cette espèce classique grâce entre autres à la démythification des prétentions de l'homme. Le baroque s'appuie sur les valeurs de polysémie, de pluralité et de richesse des sens. Il s'érige contre le langage tyrannique et figé. C'est le langage d'un verbe et de mouvement par excellence. La rencontre entre Borges et Gombrowicz est exactement comme dans *Trans-Atlantique*, vouée à l'échec ; faire parler les corps.

## 1977

Une autre année très importante dans la réception de Gombrowicz en France est marquée par les interactions suivantes : la traduction des *Envoûtés*, par Albert Mailles et Hélène Wlodarczyk, chez Points Seuil et la traduction de *l'Histoire (Opérette)*, traduite par Konstanty Jeleński et Geneviève Serreau, édité aux Editions de la Différence. C'est aussi l'année du décès de Dominique de Roux (le 29 mars). Les *Entretiens avec Dominique de Roux*, augmenté de choix de lettres de Witold Gombrowicz à Dominique de Roux et biographie de Gombrowicz par Irena Sadowska-Guillon avec l'avant-propos de Claude Bonnefoy, sont édités aux éditions Pierre Belfond,. Suite au décès de Dominique de Roux,

<sup>643</sup> « Qu'est-ce que l'abhumanisme ? C'est l'homme acceptant de perdre de vue qu'il est le centre de l'univers. Quel est le propos de l'abhumanisme ? Amoindrir le sentiment de notre éminence, de notre prépondérance et de notre excellence afin de restreindre, du même coup, la gravité sacrilège et la vénéneuse cuisson des injures et des souffrances que nous subissons » in Jacques Audiberti, *L'Abhumanisme*, Paris Gallimard, 1954, p.35

l'éditeur Belfond propose le titre de *Testament*. À cette occasion France Culture<sup>644</sup> rend hommage à l'auteur de *La maison jaune* et parle de ses passions littéraires : Gombrowicz, Céline, Pound. Les critiques considèrent que les contradictions de la démarche littéraire de Dominique de Roux font preuve de sa vivacité. Sa volonté de se laisser fasciner, sa distance par rapport à la vie. La recherche de son destin à travers ses textes sur Céline ou Gombrowicz. L'aspect poétique de son œuvre. Comment sa pensée dépassait la littérature ? Sans doute par sa lutte contre la banalité. Il a été fondateur de la revue « Exil », et a eu le pressentiment de l'écroulement spirituel de l'Europe. *La mort de Céline, Gombrowicz, le grenier des temps perdus, Le cinquième empire*.

Bernard Dort, un autre intellectuel enthousiaste de Gombrowicz et spécialiste de théâtre parle du thème et des personnages des *Envoûtés*. Le roman paraît chez Stock en 1977 et sous forme de feuilleton dans *Le Monde* en 1977. La critique le qualifie de roman noir (Anna Radclif), et met en exergue la figuration du mal. Dort parle de deux romans : gothique où le prince sur lequel pèse une fatalité, son fils a été poussé au suicide et prend possession de tous, et un deuxième genre, le roman populaire. La grimace est une allégorie constante dans l'œuvre de Gombrowicz. Son rire est énorme et grinçant. « Haine est dérision, constante de sa bêtise et de la petitesse ; pharisaïsme marque de piété ostentatoire et de formalisme hypocrite ». L'œuvre est construite sur le ton de ricanement et de la désespérance. Gombrowicz l'écrit pour se délivrer de son enfance, du monde de la jeunesse.

## 1978

Gombrowicz est l'auteur de différents textes, publiés dans la presse tout au long de sa vie mais jamais réunis dans un volume du vivant de l'écrivain. Dans la préface à l'édition de *Varia* en 2004, Włodzimierz Bolecki, parle des « Textes secondaires de premier ordre ». Ces « écrits épars » de Gombrowicz, sont « une transcription des pensées essentielles de l'écrivain dans des formes autres que strictement littéraires ». France Culture consacre son Panorama à ces textes et aux *Cours de philosophie en six heures un quart*.

Le *Panorama du 15 mars 1978*, France Culture, émission de Michel Bydlowski avec Daniel Beauvois, ancien directeur du Centre de Civilisation Française à l'Université de Varsovie. Andrzej Kusniewicz (auteur de *Le roi des deux Siciles* et Pascal Lainé (prix Goncourt 1974 *La dentelière*) est centré sur l'œuvre de Gombrowicz après la publication de *Varia* et du livre de Dominique de Roux *Gombrowicz*. Pascal Lainé (prix Goncourt 1974 *La*

---

<sup>644</sup>Dominique de Roux : *profession délirante, Hommage à*, France Culture, le 16.08.1977

dentelière) livre une critique de *Varia* et des *Cours de philosophie*. L'écrivain évoque Alfred Jarry et l'apparente à Gombrowicz. Il considère que Gombrowicz a, d'emblée, créé son univers avec *Bakakai*, œuvre bariolée. Par la suite dans *Ferdydurke* et *Cosmos* il y a la cosmologie, et l'organisation de l'univers. On peut y appliquer n'importe quelle grille (sociologique, psychologique). Les thèmes majeurs de Gombrowicz sont l'immaturation, l'état natif, ce qui arrive à l'être et la Forme, la même chose mais parvenue à son apogée donc sclérosée. Lainé évoque la grande influence de Gombrowicz parmi les jeunes écrivains comme Vadel ou Salvy.

Toute la littérature de Bernard Lamarche-Vadel (écrivain, critique d'art, suicide en 2000) respire l'appétence morbide et le désespoir. Mais un désespoir convulsif qui se cogne volontiers au cocasse: « Il y a du grotesque, de l'énergumène dans ses livres », note Olivier Kaepelin<sup>645</sup>. Dans *Vétérinaires* (Gallimard), Goncourt du premier roman, la langue qui serpente, touffue et dense, dit l'obsession du corps décomposé, le charnier fantasmatique, le cirque social: « Il essayait de trouver dans la mort la mise en vie, d'inverser le mouvement de destruction dans ce qui est le noir même », souligne Olivier Kaepelin) le talent qu'il pense avoir, les spectacles sexuels dont il a besoin pour écrire ; ce qu'il pense de son obscénité (allusion à François Mauriac et à Gombrowicz.)

Gérard Julien Salvy, historien de l'art parle du recueil des nouvelles *L'efficacité des rouges* de Bernard Lamarche-Vadel. L'auteur se sent proche de Gombrowicz et de Nabokov. Gombrowicz est moins lié à la chair et plus près de l'esprit.

## 1979-1984

Pendant ces cinq années il y a très peu de traces dans les médias à propos de Gombrowicz. En 1979 dix ans après la mort de Gombrowicz, une émission est entièrement consacrée à l'écrivain et diffusée sur France Culture. Allan Kosko, Rita Gombrowicz, Jean-Marie Benoist, Czesław Miłosz, Christian Bourgois parlent de l'homme et de son œuvre. En 1980 *La pornographie*, est adaptée pour la radio par Emmanuelle Weisz<sup>646</sup> en deux parties. La reprise aura lieu en 1981. Elle est marquée par la traduction du *Journal (tome III : 1961-1969)* par Christophe Jerzewski et Dominique Autrand chez Denoël, collection *Les Lettres Nouvelles*. Cette parution entraîne l'écriture de six articles dans la presse. En outre, *Contre les*

---

<sup>645</sup> Olivier Kaepelin est le directeur de la fondation Maeght. Homme de culture, de lettres et de radio. Producteur à France Culture de nombreuses émissions de radio sur la littérature, la création, le théâtre et la ville contemporaine, il a participé à l'équipe fondatrice des « Nuits Magnétiques » sous la direction d'Alain Veinstein. Entre 1999 et 2005, au sein de Radio France, il est successivement directeur-adjoint de France Culture, chargé des programmes, puis conseiller du Président de Radio France pour les programmes culturels et le développement de la politique culturelle du groupe.

<sup>646</sup> Auteur, comédienne, metteur en scène Emmanuelle Weisz est également directrice de théâtres de ville et collaboratrice de France Culture où elle enchaîne adaptations et fictions originales des œuvres de E. Wiesel, C. Rochefort, J. Cortazard, W. Gombrowicz, E. Duranty.

*poètes est publié* dans *Le Monde*. Au total neuf articles sont consacrés à Gombrowicz. Signalons également l'attribution de la Palme d'or à Andrzej Wajda pour son *Homme de Fer* qui témoigne de l'intérêt que la grande famille de cinéma porte à la situation en Pologne. Les difficultés que rencontre le pays au début des années quatre-vingt, constituent sans doute un obstacle à la diffusion de la culture polonaise. Et c'est encore grâce au travail de Rita que les nouvelles rééditions des œuvres de son mari sont possibles en France. A partir des années 80 Gombrowicz commence à être perçu sous d'autres angles. Dans le Panorama de France Culture produit par Jacques Duchâteau, Guy Hocquenghem rend compte du livre de Heinz Heger *Les hommes au triangle rose : journal d'un déporté homosexuel, 1939-1945* et Lionel Richard livre quelques remarques sur Witold Gombrowicz à propos de la parution du tome 3 de son *Journal* et de la réédition du tome 1. En juillet de cette même année Bernard Pivot consacre son *Apostrophes* aux « mémoires et journaux intimes ». Michel Droit (Académicien mort en 2000) également chroniqueur sur France-Inter jusqu'à 1981, publie de 1977 à 1984 les quatre tomes de son journal, qui seront suivis en 1993 et 1996 des deux volumes de ses mémoires, *Le Temps d'apprendre à vivre* et *Le Temps qui tient au cœur*. Il y a également Vittorio del Litto, Robert Mallet (tient son journal intime depuis 30 ans) et Maurice Nadeau présent à l'occasion de l'édition du *Journal* II et III en coédition avec Christian Bourgois.

En 1982 Jacques Rosner met en scène *Yvonne Princesse de Bourgogne* au théâtre de l'Odéon. L'événement donne lieu à sept critiques parues dans la presse et trois émissions de télévision. Les mots-clés réitérés dans la presse sont : « malheurs », « désarrois », « laide », « laideur », « anti-conte de fées ». En juin, *Le masque et la plume*, émission mythique de France Inter co-crée par Michel Polac et François Régis Bastide. Présentée par ce dernier avec la participation de Fabian Gastellier, Robert Kanters, Guy Dumur, Matthieu Galey et consacrée à Gombrowicz. D'ores et déjà la critique évoque une entrée éventuelle de Gombrowicz dans le répertoire de la Comédie Française avec *Yvonne princesse de Bourgogne*, deuxième pièce de Gombrowicz mise en scène par Rosner. Martine de Rabaudy qualifie l'œuvre de Gombrowicz de « Pièce terrible, très noire et très cruelle ». Le rire de Gombrowicz est qualifié de « rire polonais » un rire de l'est comme dans *La Plaisanterie* de Kundera. Yvonne est un sérum de vérité, un corps étranger, une épine dans la chair. On parlera également d'Yvonne sur TF1 et dans le JT de FR3 ou la représentation à Odéon, donne l'occasion à l'invitée de ce JT - Raymonde Temkine, de dresser un état des lieux de la situation du théâtre polonais. Elle a travaillé, tout au long de sa vie, pour différentes revues ou magazines : *Combat*, *La Pensée*, *Révolution*, ponctuellement pour *La Quinzaine Littéraire* de Maurice Nadeau, régulièrement pour *Acteurs* de Pierre Laville. Raymonde Temkine avait

également été sollicitée par *l'Encyclopedia Universalis* pour des notices denses et savantes. Raymonde Temkine se rendait souvent en Pologne et contribua à faire connaître Jerzy Grotowski. Elle qualifie Gombrowicz d'auteur considérable et rarement monté, déjà connu en Pologne avant la guerre. Yvonne va servir de révélateur de monstruosité de tous. La vérité y est décapante ; l'audace qu'a Gombrowicz de dire et de montrer. Le Prince est fasciné par la laideur et la disgrâce. La gueule est déplacée et le visage apparaît. Yvonne est une sorte de reproche et de gêne pour tous. Raymonde Temkine attire l'attention sur la situation du théâtre polonais. Depuis le 13/12/81 le théâtre en Pologne souffre, est en détresse. L'Institut International de théâtre a lancé un appel pour envoyer les vivres aux théâtres en Pologne.

### 1983

Même si cette année est marquée par la quasi-absence d'interactions liées à l'écrivain, Paris se tourne vers la Pologne. Pendant tout l'été 1983, le Centre Georges Pompidou présente un ensemble sans précédent de manifestations consacrées à l'art polonais du XXe siècle, préparé depuis plusieurs années en étroite collaboration avec le Musée de Lodz. Dans son cadre la conférence du cycle « Les absences polonaises, La mythification de la réalité, Witkiewicz, Schulz, Gombrowicz » est organisée le 27 juin 1983 au musée d'art moderne Georges Pompidou. Et c'est au professeur Janusz Odrowąż Pieniążek que revient la présidence de cette manifestation.

En septembre Irena Sadowska-Guillon publie un article « *Mariage* ou l'envers d'un mythe » au Journal du Théâtre national de Chaillot n°13, en vue de la future mise en scène de Daniel Martin, l'année suivante. Le nom de Gombrowicz est évoqué dans deux émissions sur France Culture. La première consacrée à Savignio<sup>647</sup>, qui pour Hector Bianciotti, son lecteur passionné, se place dans une bibliothèque idéale, ordonnée selon les affinités profondes des auteurs à côté de Gombrowicz et Borges.

Gombrowicz, parce que si on parle de l'enfance, de la tragédie de l'enfance. C'est-à-dire qu'il tient à l'enfant avant que l'enfant apprenne toute l'éthique, les conventions d'une éducation officielle. C'est-à-dire qu'il pense à ce que pensait Gombrowicz, l'être vert, l'être pas mûr, l'être encore vital, plein d'instincts et qui n'est pas enfermé par les usages et les coutumes d'une société.<sup>648</sup>

---

<sup>647</sup> Alberto Savigno frère de Giorgio de Chirico, l'un des inspirateurs du mouvement surréaliste (*Les Chants de la mi-mort* 1914, cité dans *l'Anthologie de l'humour noir* d'André Breton (1940)) où l'auteur ne manque pas de souligner l'importance des frères de Chirico pour le surréalisme : « Tout le mythe moderne encore en formation s'appuie à son origine sur les deux œuvres dans leur esprit presque indiscernables, d'Alberto Savinio et de son frère Giorgio de Chirico. » Breton, 1966.

<sup>648</sup> *Alberto Savignio*, Nuits magnétiques, France Culture, le 06/07/1983

L'émission de Michel Bydlowski<sup>649</sup> *La Pologne hier et aujourd'hui*, met en lumière l'actualité littéraire en Pologne et en Europe Centrale. La situation politique de Pologne résistante au cours de la Deuxième Guerre Mondiale et à l'heure de Solidarnosc est racontée dans *La résistance polonaise et la politique en Europe* de Tadeusz Wyrwa. D'autres ouvrages sont également présentés et notamment : *Tribulations d'un jeune Polonais dans la Russie en guerre* Karol Solik, *Le Yiddishland révolutionnaire* d'Alain Brossat et Sylvia Klinberg, *Les livres du souvenir* d'Annette Wiewiorka et Itzhak Niborski, *Ferdydurke* de Gombrowicz.

## 1984

C'est enfin en 1984, l'année de célébration du 80<sup>ème</sup> anniversaire de Gombrowicz que l'écrivain revient au centre du débat intellectuel. De nombreuses émissions ont été diffusées à cette occasion. Le jeune metteur en scène Daniel Martin et sa collaboratrice la comédienne polonaise Bogusława Schubert, traduisent et mettent en scène *Mariage*. La même année Antenne 2 diffuse l'adaptation de *Meurtre avec préméditation* de Michel Mitrani avec Michel Bouquet. Deux nouvelles traductions paraissent. Il s'agit des *Souvenirs de Pologne* par Christophe Jerzewski et Dominique Autrand chez Christian Bourgois Editeur et *Pérégrinations argentines*, dans la traduction d'Allan Kosko chez Christian Bourgois Editeur. Vingt trois articles critiques paraissent dans la presse française dont sept liés à la mise en scène du *Mariage*. Les titres évoquent « l'humain », « interhumain », « l'homme ». Le nom de Gombrowicz apparaît dans six émissions sur France Culture et une sur Radio Bleue. *Gombrowicz en Argentine : témoignages et documents 1939-1963* de Rita Gombrowicz paraît chez Denoël. Son nom est associé aux tragiques contemporains : Becket, Claudel, Gombrowicz<sup>650</sup>.

## 1985

*Yvonne, princesse de Bourgogne* est mise en scène au théâtre de poche de Mulhouse. Janusz Pankowski, écrivain polonais, exilé en Belgique, évoque le nom de Gombrowicz, lors d'un entretien sur FR2 Alsace, et se souvient d'une discussion avec Jerzy Giedroyc, le rédacteur de la revue parisienne *KULTURA*. Il lui disait à peu près ceci : « vous savez, j'ai beaucoup d'admiration pour Gombrowicz, mais ce qui me gêne, c'est qu'il veut plaire aux Occidentaux en écrivant des livres dont le climat n'est pas polonais. »<sup>651</sup> Ce constat donne un

---

<sup>649</sup> Michel Bydlowski (1946-1998), journaliste français, spécialiste du monde germanique, depuis 1972 fait partie de l'équipe de l'émission littéraire et artistique Panorama sur France Culture.

<sup>650</sup> On commence... du 11 mai 1984, On commence, France Culture, le 11.05.1984

<sup>651</sup> France 3 Alsace, Marian Pankowski, écrivain polonais, 1984



aperçu d'ambivalence que l'écriture de Gombrowicz continuait à exercer sur les contemporains plus de 25 ans après sa mort. L'incorporation de l'oralité que nous avons déjà mentionnée dans notre étude préliminaire en traductologie, continue à éveiller un ressenti mitigé de la part des écrivains polonais contemporains qui, pour certains ont du mal à accepter cette étrangeté. Nous avons d'autre part le témoignage de Mara Guimaraes, poète et journaliste brésilienne. Elle parle de la naissance du brésilien par métissage des trois langues.<sup>652</sup> La langue brésilienne n'existe pas officiellement. Mais les Brésiliens ont formé une langue bien à eux donnant naissance à la « langue toupie » (faune, flore et la cuisine : les mots qui n'existent pas en portugais), qui donne une langue métisse : le brésilien. Lecture des textes latino-américains de Garcia Marquez, Amado, Carpentier, Gombrowicz, Vargas Llosa.

## 1986

Ernesto Sabato parle de Gombrowicz son ami et de Borges, ennemi littéraire de l'écrivain polonais, « le bouillon fade pour gens littéraires ».

Il évoque ce « faux comte polonais » avec nostalgie :

C'était un type adorable, très authentique, avec un sens de l'ironie formidable, un sens de la contradiction. Je me rappelle très bien, il était à Vence. Il avait beaucoup de nostalgie pour Buenos Aires, toujours, depuis toujours c'était sa seconde patrie naturellement. 25 ans. A Buenos Aires il a eu l'expérience humaine la plus profonde. Et je me rappelle un jour j'étais à Vence et nous avons commencé à discuter au moment même où je suis arrivé. Il a commencé à parler très sérieusement, avec beaucoup de gravité, ce qu'il ne faisait jamais.<sup>653</sup>

Sabato évoque alors une confession de Gombrowicz, son expérience la plus poétique et amoureuse qu'il a vécue à Buenos Aires et qu'il emportera à jamais avec lui...Les endroits que Gombrowicz a fréquentés à Buenos Aires sont aujourd'hui les endroits historiques et mémorables « qu'on devrait conserver comme des monuments ». Leur relation qu'il qualifie de « dure et opiniâtre » à Buenos Aires, s'apaise seulement après le départ de Gombrowicz. Il reçoit ses lettres très tendres depuis Berlin...

## 1987

Malgré l'absence d'archives audiovisuelles il convient de signaler qu'à partir de 1987-96 Jorge Lavelli devient le directeur fondateur du Théâtre de la Colline où deux pièces de

---

<sup>652</sup> *Tire la langue !*, France Culture, le 08.07.1985

<sup>653</sup> Ernesto Sabato, *Portrait d'Ernesto Sabato, Nuits magnétiques*, France Culture, le 16.09.1986

Gombrowicz seront mises en scène : *Opérette* par Lavelli même en 1989 et *Yvonne, princesse de Bourgogne* par Yves Beaunesne en 1998. *Gombrowicz* 2<sup>ème</sup> édition revue et augmentée de Rosine Georgin, paraît dans les éditions de Cistre. En 1988, sont diffusées deux émissions sur France Culture et deux émissions de télévision. Roman Polanski évoque le nom de Gombrowicz comme écrivain marquant, puis en novembre 1988 dans le cycle « Du côté de chez Fred », Frédéric Mitterrand réunit les femmes des écrivains, dont Rita. Son livre *Gombrowicz en Europe : témoignages et documents 1963-1969* paraît chez Denoël.

## 1989

Mais ce n'est qu'en 1989, l'année du vingtième anniversaire de la mort de l'écrivain où les interactions deviennent plus nombreuses. *Gombrowicz, vingt ans après, Suivi de Correspondances et Une jeunesse*, sous la direction de Manuel Carcassonne, Christophe Guias, Malgorzata Smorag, paraît aux éditions C. Bourgois. *Le puits*, traduit par Christophe Jerzewski et Dominique Autrand sont publiés dans le volume *Varia 2*, éd. Christian Bourgois. L'élève de Kundera, Lakis Proguidis, publie : *Un Écrivain malgré la critique* : essai sur l'œuvre de Witold Gombrowicz, Collection L'Infini, Paris 1989. La réédition du *Cosmos* chez Denoël et la parution de *Gombrowicz en Europe* de Rita Gombrowicz chez Denoël aussi. Neuf occurrences sont présentes dans les archives de l'INA : huit sur France Culture et une pour la radio Sorbonne. Dans le cycle « Océanique magazine », plusieurs intellectuels évoquent Gombrowicz : Jeleński, Rita Gombrowicz, Zofia Gawlikowska, Jerzy Giedroyc, François Bondy. C'est aussi à cette époque qu'un groupe de nouveaux intellectuels porte une attention particulière à l'œuvre de Gombrowicz. La jeune Pascale Casanova, auteur de la thèse *La république mondiale des lettres* publiée en 1999, réalise le Panorama à France Culture. Elle-même, Michel Field, Serge Koster et Jean Pierre Salgas débattent sur Witold Gombrowicz à propos de son livre posthume *Varia II* et de *Gombrowicz, vingt ans après, Suivi de Correspondances et Une jeunesse*, sous la direction de Manuel Carcassonne, Christophe Guias, Malgorzata Smorag, éditions C. Bourgois et du livre de Lakis Proguidis, *Un Écrivain malgré la critique*.

Quelques mois plus tard, Pascale Casanova, Antoine Spire et Gilles Gourdon animent un autre Panorama à l'occasion de la mise en scène de *L'Opérette* par Lavelli. Cette rencontre met en lumière la notion de kitch telle que développée par Nabokov dans son introduction sur Gogol et du grotesque développé par Victor Hugo. C'est en quelque sorte le Shakespeare revisité par Offenbach. Les thèmes récurrents chez Gombrowicz sont l'immaturation et la nudité. Une version profane de la grâce. Antoine Spire livre sa critique de la mise en scène :

On attendait la mise en scène de Vitez. Lavelli ajoute à son texte quelque chose qui le (Gombrowicz) caricature encore plus. Le dosage n'est pas parfaitement réussi. C'est un peu exagéré. La mise en scène de Lavelli est une caricature et c'est très grave, car cela fait perdre le suc même de la pensée de Gombrowicz.<sup>654</sup>

## 1990

L'édition du *Bakakāi* et du *Trans-atlantique* chez Gallimard dans la collection Folio, la réédition du *Journal* par Christian Bourgois/Maurice Nadeau, édition des *Souvenirs de Pologne* coll. 10/18 et la mise en scène de *L'Opérette* au théâtre de la Colline ne donnent pas lieu à de nombreuses interactions dans la presse, la radio ou télé.

L'année suivante *Cosmos* paraît chez Gallimard.

## 1992

Nous avons retrouvé six occurrences contenant le mot clé Gombrowicz dans les archives de l'INA. Deux émissions sur France Culture et deux autres sur France Inter. Deux d'entre elles parlent de Jorgé Lavelli et du théâtre de Colline. Le metteur en scène présente ses lectures et ses influences : James Joyce, Luigi Pirandello, Witold Gombrowicz, Thomas Bernhard.

Dans la deuxième émission en direct du théâtre de la Colline on entend les voix de Ionesco, Gombrowicz et Copi, grands inspirateurs pour le metteur en scène argentin. Présentation du théâtre, de l'équipe technique et de ses possibilités, la vision du théâtre de Lavelli c'est le théâtre contemporain. Dans *A l'heure du pop* sur France Inter, José Arthur s'entretient avec Fernando Arrabal et Roland Topor et présente la mise en scène d'*Yvonne, princesse de Bourgogne*, mise en scène par Bogdan Hussakowski.

Juan José Saer et Marie Nimier, sont des artistes influencés par Gombrowicz. Le premier, écrivain argentin, présente sur France Culture sa bibliothèque et évoque Roger Caillois et Witold Gombrowicz, deux hommes attirés par l'Argentine et qui ont écrit sur le Rio del Plata. Marie Nimier auteure de *Syrène* et de *L'Hypnotisme à la portée de tous* parle sur France Inter de ses influences littéraires : Kawabata, Gombrowicz, Kafka. L'année est clôturée par l'adaptation radiophonique des *Événements sur la Goélette Banbury* de Gombrowicz, diffusé sur France Culture en décembre.

## 1993

---

<sup>654</sup>Critique d'Antoine Spire, Panorama, France Culture, le 06.10.1989

Dans *A voix nue, grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui* sur France Culture consacrée à Kazimierz Brandys, l'auditeur français fait connaissance avec le parcours de l'auteur de qui vit à Paris depuis 1981 et son admiration pour Gombrowicz et pour Boy-Żelenski.

*Witold Gombrowicz* de Jean-Claude Dedieu paraît aux éditions Marval, Collection lieu de l'écrit. .

## 1994

L'année du quatre-vingt dixième anniversaire de naissance de Gombrowicz. Hector Biancotti, Małgorzata Smoraż Goldberg, Lakis Prodiguis, Marcelin Pleynet, Frederika Fenollabatte, Yann Moix, Krystyna de Obaldia, Nadine Nimier, Jorgé Lavelli témoignent et évoquent l'auteur polonais dans un cycle d'émissions sur France Culture du 18 au 29 juillet.

Celle qui deviendra plus tard la plus grande spécialiste de Gombrowicz en France, c'est Małgorzata Smoraż Goldberg. Elle évoque sa rencontre avec l'écriture de Gombrowicz [transcription effectuée par mes soins] :

Gombrowicz, je l'ai découvert je crois à l'âge de vingt ans. Je crois que les fans, si je puis dire de Gombrowicz, se partagent en ceux qui ont lu Gombrowicz avant ce fameux rubikon de la trentaine et ceux qui l'ont lu après. Alors ceux qui l'ont lu avant commencent par *Ferdydurke* et il y a cette espèce de difficulté à se situer dans une tranche d'âge donnée, n'est-ce pas, il y a tout de suite cette situation de décalage, situation de distance qui frappe, à laquelle on s'identifie et on rentre en religion. Enfin, à partir de là, on se met à avaler tout et à comprendre la logique dans laquelle ce décalage va être patiemment étoffé par Gombrowicz dans l'ensemble de son œuvre.

De *Ferdydurke* elle passe au *Journal* « c'était presque un ami que je découvrais ». La fascination de la marginalité, un point de vue inimitable. Cela se voit dès ses premiers écrits. Les déviations par rapport à la normalité. Sa nouvelle préférée *Le danseur du maître Kraykowski*. Petit à petit Gombrowicz construit sa vie à la manière de ses récits.<sup>655</sup>

Au moment de la découverte de Gombrowicz, Yann Moix est encore étudiant de Sciences po et corédacteur de « La Règle du Jeu »<sup>656</sup> [transcription effectuée par mes soins] :

J'ai une admiration pour Gombrowicz qui m'est venue complètement soudainement, puisque j'ignorais cet écrivain à peu près pendant 25 ans, à ma grande honte. Et puis, j'ai eu une révélation, en feuilletant quelques pages du *Journal*, que j'ai découvert complètement par hasard. Rien que le terme et le nom de Gombrowicz, que

---

<sup>655</sup> Archives INA, *Witold Gombrowicz*, France Culture, le 27/07/1994

<sup>656</sup> Revue littéraire française fondée en 1990 par Bernard Henri-Lévy

je connaissais, m'ont toujours un peu heurté et je n'ai jamais eu la curiosité d'aller voir bizarrement, parce que on a toujours des à priori, incroyablement franco-français, sur des écrivains polonais, et c'est triste, puisque là j'ai vraiment eu ce qu'on appelle une révélation. Et j'ai eu une révélation, parce que j'ai découvert que Gombrowicz n'était absolument pas un écrivain comme les autres, mais en plein sens du terme. Ce terme est galvaudé de dire pas comme les autres. Mais ce qu'on entend par pas comme les autres chez Gombrowicz, c'est-à-dire que lui-même n'a jamais voulu qu'on le considère comme un écrivain, dans la mesure où le mot de collègue lui donnait de l'urticaire. Gombrowicz ne supporte pas cette notion de collègue, la seule notion qu'il accepte c'est la notion d'être un homme parmi d'autres et pas parmi n'importe quels autres hommes. C'est-à-dire qu'il ne supportait pas d'être un cocktail d'écrivains, d'ailleurs nous le verrons peut-être tout à l'heure dans quelle mesure il peut détester tous les salons littéraires etcetera. C'était un homme qu'il faut plutôt imaginer à Buenos Aires, dans un café qui s'appelle le Grand Rex, entouré d'amateurs d'échecs, comme ce fameux Mariano Betelu qui l'admira jusqu'à son départ pour Berlin. Donc, quelqu'un qui a chaud, qui joue aux échecs, qui lit son journal et homme parmi des hommes comme les autres. Et il ne redevient finalement un homme comme les autres que lorsqu'il est entouré d'hommes qui se considèrent eux-mêmes comme des écrivains. En conclusion on peut dire que les attaques que Gombrowicz commet contre des hommes de lettres, ce sont les attaques littéralement ad hominem, c'est-à-dire pas du tout les attaques littéraires, mais les attaques entre hommes. Donc Gombrowicz finalement, pousse ce jeu de collègues jusqu'au bout et il va même se comparer à Dante et il va dire que en tant qu'homme il est certainement supérieur à Dante et en tant qu'écrivain par conséquent aussi. Enfin Gombrowicz n'est pas un homme comme les autres parce que, tout simplement, c'est un enfant. Il est absolument incroyable au niveau du contre sens de dire que Gombrowicz, comme on a pu souvent le souligner était immature. En effet l'immaturation, est un critère inventé par les adultes et pour les adultes. Gombrowicz est immature, cette phrase n'a aucun sens, parce que elle n'est pas tautologique, c'est comme si par exemple on divisait par zéro. Gombrowicz est un enfant, par conséquent, il ne peut pas être immature. Seuls les adultes le peuvent. Les enfants ne sont jamais immatures, dans le sens où ils dépassent dans la perception du réel, car d'abord la méfiance, l'expérience et l'aigreur n'ont pas eu le temps de gâcher et d'altérer le réel. Gombrowicz ne regarde pas les choses de haut, mais véritablement d'en bas et justement sa grandeur vient d'en bas. La grandeur ne réside pas dans l'altitude, mais dans l'acuité de la perception et celle de Gombrowicz est justement, cette perception qu'ont les enfants, c'est-à-dire pleine de fraîcheur, candeur, de nouveauté, de l'enfance. Sa naïveté est bel et bien réelle. La réalité pour lui est sans cesse inédite. On a toujours l'impression qu'il redécouvre le monde, qu'il s'en étonne, avec une candeur extrême. La moindre méfiance possible, bref c'est un éternel nouveau né, qui sans cesse redécouvre les sensations avec cette perception extrêmement méchante, aigue que peuvent avoir les enfants qui ne sont donc par conséquent jamais immatures, puisque ils ne sont jamais véritablement dupes. On dit que Gombrowicz ne prenait rien finalement au sérieux. Là encore je pense que c'est un contre-sens puisque les enfants prennent tout au sérieux, comme dit Truffaut, ils amplifient la gravité des choses. Donc on peut dire que le réel enfantin est tordu par la gravité des choses, qu'ils amplifient de par la peur d'être punis. Pour être tout à fait gombrowiczien, je pense que contrairement à ce qu'on a pu dire, il faut des gloses les plus sérieuses possibles sur son œuvre, lui décerner toutes les palmes académiques, parce que les enfants sont toujours extrêmement friands de reconnaissance de palmes, de décorations et de médailles et Gombrowicz est quelqu'un qui adore les médailles et des prix littéraires etc., donc il est paradoxalement plus

Nobel que Nobel, car il semble éternellement en instance de l'avoir. En fait, il est l'enfant Nobel comme il y a des enfants rois.

### A propos de la vieillesse :

Après avoir lu le *Journal*, j'ai immédiatement été acheter *Ferdydurke*, puisque *Ferdydurke* était très, très souvent cité dans le premier tome du *Journal*. Et là, dès les premières pages on sent qu'il regrette absolument sa jeunesse qu'il sent en lui, l'homme gâté physiquement par l'âge et non pas intellectuellement et moralement. Sans finalement, qu'il y ait une disproportion énorme entre celui qu'il est vraiment et celui qu'il voit dans la glace tous les matins en se réveillant et qui finalement le traumatise puisque cette décrépitude physique, n'est jamais en coordination avec ni son intellect, ni son cœur, ni ses sentiments. Il y a un malaise devant l'âge et finalement il reproche aux gens surtout de vieillir, il reproche aux gens leur côté mortel. Ce qui lui déplaît le plus chez l'être humain, c'est sa capacité à mourir et sa capacité à vieillir et surtout à la fin de sa vie, il y a cette espèce, même au début, il est vrai, il y a cette espèce de misogynie, qui finalement revient chez Gombrowicz à considérer la femme comme un instrument de mesure de la vieillesse. C'est-à-dire que pour lui ce qui mesure le mieux le temps qui passe, finalement, c'est la beauté féminine. Il s'en sert comme instrument de perception du temps. C'est incroyable. La sienne aussi ? Sans que ce soit du nombrilisme, Gombrowicz effectivement est très attentif à son aspect physique et à l'impact qu'il pouvait avoir sur les autres. C'est-à-dire qu'on sent même dans son écriture ce malaise d'avoir vraisemblablement eu à un moment ou un autre de sa vie, des complexes physiques assez poussés.

« la femme est la clé de l'homme ».

### Sur les romans :

Dans ces romans, il y a quelque chose d'exceptionnel, c'est-à-dire quand on ouvre un roman de Gombrowicz, on assiste jamais au début de l'histoire finalement. Lorsqu'on ouvre un livre de Gombrowicz on arrive à un moment en plein dedans, à un moment où l'histoire a déjà commencé à notre insu. Elle a dû commencer cent pages avant et le problème c'est que ces cent pages d'avant n'existent pas. On arrive tout de suite dans un univers, où il y a déjà une logique qui est instaurée, sans qu'on ait eu le droit de connaître les règles de cette logique de cet univers, c'est comme si des lois physiques nous échappaient. Et on va essayer au fur et à mesure de les déduire, de les comprendre, sachant qu'il y aura toujours des trous d'incompréhension de cette logique dans le monde gombrowiczien et quelques fois, il y a des liens de causalité qu'on peut reconnaître, mais tous les liens de causalité sont complètement inventés par Gombrowicz. C'est-à-dire qu'un fait n'a jamais la conséquence qu'il aurait dans le réel. Il a une conséquence purement gombrowiczienne. Il a réinventé une contingence, il a réinventé un mécanisme de relation de cause à effet.

**1995**

L'année de réédition du *Cours de philosophie en six heures un quart*, Rivage poche et du *Journal* en deux volumes (Tome I 1953-1958 et Tome II 1959-1969) chez Gallimard dans la collection Folio, de *L'Histoire (Opérette)* dans la même collection et de la *Correspondance Jean Dubuffet Witold Gombrowicz. Ferdydurke* est également réédité par Christian Bourgois. Edition de chez Gallimard. Sept occurrences contenant Gombrowicz dans les archives audiovisuelles de l'INA.

Le gai savoir sur France Culture est consacré à Benoit Duteurtre, auteur de *Tout doit disparaître*. L'écrivain parle des artistes qui l'ont influencé : Beckett et Gombrowicz. Il parle de l'avant-garde musicale et critique la « modernité » littéraire et musicale. En juin la chaîne diffuse l'adaptation radiophonique d'Emmanuelle Weisz de *La Pornographie* de Gombrowicz en deux parties.

Les *Carnets de voyage, Mégaphonie, Mardis du théâtre* sur France Culture, sont consacrés à Jacques et Nicole Rosner. De retour de Pologne, le metteur en scène évoque ses trois voyages en Pologne : en 1963 avec Roger Planchon, en 1984 avec le Conservatoire National Dramatique dont il était le directeur à l'époque et en 1995 pour le festival Gombrowicz à Radom.

## 1996

Traduction des *Envoûtés*, par Albert Mailles, Hélène Wlodarczyk et Kinga Callebat paraît chez Stock. Parution également de *Ferdydurke*, et du *Cosmos* in Gombrowicz : *Moi et mon double*, Gallimard, collection Quatro. Christian Bourgois réédite l'œuvre de Dominique de Roux *Gombrowicz*. Huit occurrences mentionnent le nom de Gombrowicz.

A l'occasion de la réédition en folio du *Journal* et de l'apparition des romans dans la collection quatre de Gallimard les invités évoquent leur rencontre littéraire avec Gombrowicz. La discussion réunit Pierre Morel<sup>657</sup>, Bernard Fauconnier<sup>658</sup> et Alain Finkielkraut. Finkielkraut considère que Gombrowicz bénéficie d'une très belle traduction en France, ses livres sont admirablement traduits, « on est jamais gêné ». *Trans-Atlantique* fascine le lecteur par la beauté. Morel parle de double choc. Tout d'abord à la lecture des *Envoutés* qui est un roman gothique, torpillé de l'intérieur, l'épico-grotesque, style foisonnant, invention verbale, philosophico grotesque, métaphysico-grotesque et cocasse. L'histoire est magnifiquement romanesque, nous avons affaire à l'élimination de la causalité. Deux séries d'événements qui s'éclairent de manière analogique et non pas causale. Fauconnier considère le *Journal* comme

---

<sup>657</sup> traducteur et critique français, professeur émérite à la Sorbonne Nouvelle.

<sup>658</sup> écrivain français, romancier, essayiste, critique littéraire au *Magazine Littéraire*, et chroniqueur à *Témoignage Chrétien*

quelque chose de fondamental dans la littérature contemporaine. Gombrowicz fait les comptes avec ce qu'il est, avec l'art, la Pologne, l'Argentine. Il se raconte tout en mettant au point l'armature de son œuvre. L'insuffisance de l'art et de sa nécessité. Comparaison aux *Essais* de Montaigne. C'est une méditation constante dont l'importance philosophique est capitale. Le livre de pensée et de pensée drôle. Ne tombe jamais dans la psychologie. Il jette l'anathème à crier pourtant où il parle et il parle de lui-même. Du « moi, moi, moi... ». C'est en quelque sorte une machine de guerre contre la culture sclérosée, le snobisme, la Pologne. Méchant, méprisant, partial. Presque scandaleux est le passage sur Balzac... Sa pensée n'est jamais ni mesquine, ni basse. Il aime se rendre odieux et son orgueil est presque vaniteux. Son *Testament* porte sur la forme. Ces formes, il s'en amuse. Il refuse de figer en système une idée ou une idéologie. La forme représente ce que nous avons à être, les attitudes qui nous sont imposées. Gombrowicz mène un combat perpétuel contre la forme. Comparaison avec *L'Etre et le Néant*. Pas de pathos d'authenticité. Morel parle de *Trans-Atlantique*. C'est un roman foisonnant avec une Forme atavique où la polonité est considérée comme forme. Cocasserie versus profondeur. *Trans-Atlantique* est un manifeste esthétique avec la fécondité créatrice de la symétrie (Valéry : « la symétrie agitée », Valéry « le précurseur » du nouveau roman), la puissance créatrice de la symétrie qu'exclut la causalité. Le lieu commun de la littérature de l'Est c'est la littérature de Kafka et de Dostoïevski. *Trans-Atlantique* est une symétrie des choix par rapport à la liberté humaine. Symétrie phare comme *bam-boum*, *bamboumer* et la symétrie cachée entre la guerre et le grotesque. Plus la guerre est terrible, plus le grotesque est grand. La cocasserie qui va très loin n'est pas conforme à nos habitudes de lecture.

Dans *Witold Gombrowicz poète de la forme, Une vie, une œuvre, l'atelier du savoir* sur France Culture, plusieurs intellectuels s'expriment à propos de Gombrowicz.

Les archives avec la voix de Dominique de Roux qui rappelle : « Gombrowicz m'est apparu comme un personnage socratique, dialectique. Revenez à votre ego, à vous-mêmes. Attitude de méfiance vis-à-vis des formes. Le chercheur Wojciech Karpinski<sup>659</sup> parle de la découverte de la maturité et de la forme à travers la lecture des *Mémoires du temps de l'immaturité*. A propos du style de Gombrowicz il dira : « il est entré dans la littérature polonaise à un moment très spécifique et délicat (reprise de la tradition après 100 ans d'inexistence). » Gombrowicz aimait poser la voix et imposer la mélodie. Dans la littérature anglaise le changement de style s'est imposé avec Shakespeare et des grands romanciers du XVIIIe

---

<sup>659</sup> Né en 1943 à Varsovie, Wojciech Karpiński est essayiste et historien. Il a enseigné pendant quelque temps aux États-Unis. Installé en France depuis l'état de guerre de 1981, il travaille comme chercheur au CNRS. Il a collaboré à des revues littéraires polonaises et est l'auteur de nombreuses publications critiques qui lui ont valu divers prix littéraires. Il est membre du comité de rédaction de *Zeszyty Literackie* (*Les Cahiers littéraires*), revue trimestrielle polonaise paraissant à Paris.



siècle. En France après Montaigne et Pascal, en Russie après les écrivains du XIXe. En Pologne il n'y avait pas cette transition mis à part Sienkiewicz chez qui le héros était un faux latin. Gombrowicz partait donc du degré « 0 » du style. Gombrowicz n'oubliait pas les ancêtres, il les recréait et c'est pour cela que Rabelais, Montaigne et Pascal furent si importants pour lui et aussi Nietzsche. Christophe Deshoulières<sup>660</sup> découvre Gombrowicz par le biais du théâtre (Yvonne de Rosner au théâtre de l'Odéon) à la fin des années 70, dont la scénographie l'a enchanté : décors noir et blanc, carte postale des cours de l'Europe, costume haute-couture à la manière de Dior et Chanel des années 50, maquillages, très beaux tissus, gris souris très fin. Deux systèmes de valeurs perdant toutes leurs valeurs, dans leur simple opposition qui fait effet de spirale. Une seule réplique d'Yvonne à la question « crois-tu en Dieu ? », « oui ». Elle apporte de la métaphysique (comble de violence et de la cruauté) et incarne un personnage négatif, inférieur qu'on va tuer à force de supériorité. La croyance du charbonnier au milieu de la plus haute culture philosophique. C'était le spectacle ou jamais, pour aller applaudir la Comédie Française quand on ne l'aime pas. Tous les codes de la Comédie Française étaient démultipliés par cette représentation. Que fait Gombrowicz de la beauté de l'ingénu ? Jean le Poulain dans le rôle du roi a su mettre en scène un cabotinage (*kabotynizm-pozerstwo*) à un degré d'excellence. Jean-Pierre Maurel,<sup>661</sup> observe que Gombrowicz appartient à la famille d'esprits extra lucides, extra critiques dont l'Europe Centrale et l'Europe de l'Est font régulièrement cadeau à nous, les gens de l'Ouest. Gombrowicz appartient à la famille des Krauze, Sheribur, Canelti, Kafka, Thomas Bernhard. Lorsqu'on aborde Gombrowicz il faut s'attendre à ce qu'il y ait de la casse ; un style avec lequel il faut se familiariser comme tous les grands créateurs. Gombrowicz s'est forgé un style unique, une sorte d'armure propre à exprimer son univers. C'est un style qui va de l'euphorie ou de jubilation de l'enfant vis-à-vis de la langue qu'il utilise et qu'il se forge, jusqu'à inventer des mots, des verbes. Jusqu'à la violence nue et dénonciatrice. Style épico-grotesque. L'univers de Gombrowicz et sa philosophie ne sont pas compliqués. Il faut l'aborder de front. Les problèmes philosophiques de Gombrowicz ne sont pas complexes, ils sont aigus, « ils vous frappent autant au ventre qu'à la tête. » Ils sont viscéraux. Les problèmes philosophiques ne se voient pas dans ses romans car ils sont incarnés dans les personnages, traités d'une manière méditative dans le journal. Ces problèmes naissent sous les pas de ces promeneurs,

<sup>660</sup> Normalien, spécialiste du théâtre il a séjourné à la Villa Médicis et à Prague dans les années 1990. Il est professeur à l'Université de Poitiers. Auteur, entre autre, de *Le Théâtre au XX<sup>e</sup> siècle*, éditions Bordas, Paris, 1990

<sup>661</sup> Ecrivain, journaliste culturel et scientifique, essayiste et concepteur-scénariste. Critique littéraire et critique cinéma pendant quinze ans aux Nouvelles Littéraires, à J'informe, à Panorama, à Télérama. Son premier livre, "Le Diable sur la neige", a obtenu le Grand Prix de la Nouvelle de l'Académie française. Ensuite paraissent "Le Haut-vol" (roman) qui a obtenu le Grand Prix du roman de la Fondation de France et "Règlement" (récit). "Malaver" s'en mêle fut sa première incursion dans le genre policier. "Malaver s'en mêle", "Malaver à l'hôtel".

de l'homme solitaire ou de l'homme au milieu de la foule. Dans *Ferdydurke* il y a la destruction et le jeu de massacre. Dans les années 30 nous avons affaire à une floraison des nausées dans la littérature (Sartre). Vide, néant donnent l'apparition de la Nausée polonaise – *Ferdydurke*, en Autriche ce fut le cas de Musil et aux USA de Faulkner. On peut définir *Ferdydurke* comme une entreprise de destruction de la forme – des formes instituées : la culture, la civilisation, la patrie, la polonité etc. qui empêchent le développement naturel et prodigieux de la vie et de l'identité. *Ferdydurke* est donc la quête de l'identité à travers la destruction des formes. Une étonnante prophétie, avec l'affirmation de l'immaturité. Gombrowicz ne tente jamais d'être univoque. Lycéenne montre combien l'immaturité peut avoir la face nocturne. Maurel Jean-Pierre considère que Gombrowicz s'amuse à transposer la quantité dans la qualité (les nombres à côté des noms dans le Journal)<sup>662</sup> *La Pornographie* est considérée comme une immense opération de séduction par la mise en scène de la jeunesse et de sa beauté. C'est le roman le plus constructif de Gombrowicz, malgré l'horreur finale. C'est aussi l'opération de séduction qui construit le mieux le moi qui s'échappe. A partir du moment où le moi est inaccessible, n'est pas là, c'est la meilleure façon de :

- Etre reconnu comme humain par les humains
- Etre reconnu comme l'unique
- Etre reconnu comme désiré

Dans cette démarche de séduction se justifient toutes les formes même les plus artificielles. Gombrowicz parle de la reconstruction du moi à travers les opérations consécutives et mêlées de séduction « je m'en suis aperçu tout doucement, au gré de l'écriture ». *Cosmos* est le roman le plus noir de Gombrowicz, où il se sert de la forme du roman policier avec une intelligence extraordinairement raffinée. Passion noire, meurtre, séries de pendaisons. Exploration des formes entremêlées. Dans *Trans-Atlantique* il y a des scènes absolument cocasses du prince amoureux du jeune Polonais dans lesquelles apparaissent des chimères. Ses romans sont des chimères et cette forme atteint son apogée dans *Cosmos*. Destruction des formes qui cherchent à nous espionner. Sympathie pour l'informe, ce qui se développe et notamment pour la jeunesse qui cherche à se couler dans une forme. Tout ce qui est appelé à naître cherche sa forme qui devient très vite sclérosante, il faut donc très vite la domestiquer, la familiariser. *Cosmos* est un voyage à la recherche de la forme. Avec *Les envoutés* les deux

---

<sup>662</sup> C'est que les chercheurs polonais nomment comme « buchalteria », une obsession comptable qui ressort également dans *Kronos*. Besoin d'énumérer les choses. (Table ronde lors du colloque international « Gombrowicz z przodu i z tyłu » au musée de Wsola à l'occasion de l'édition polonaise de *Kronos* en 2014.

livres se tiennent par la main pour le goût de l'inquiétant. A quoi pourrait ressembler le monde sans causalité ? Gombrowicz construit des romans suivant des séries parallèles. Dominique de Roux, dit Rita, est allé jusqu'au bout de sa démarche avec l'édition des entretiens... puis l'écriture d'un livre sur Gombrowicz et l'édition du n°14 des *Cahiers de l'Herne*. Pour Christophe Deshoulières l'ironie est mise en abyme dans l'*Opérette*, mise en scène par Lavelli et présentée au TN de la Colline. Il parle de plusieurs strates de lecture de l'œuvre de Gombrowicz. Premier degré de lecture : deux personnages principaux retournent à l'école (ombre de Komsomol), ils sont présentés à la manière de chasseurs de papillons. Le corps nu va faire exploser le cadre rigide de la forme totalitaire, mai 68, libération, refus de valeurs et de meurs. Deuxième degré de lecture c'est le corps nu comme le silence d'Yvonne qui est une non-forme et un refus de sens. Gombrowicz rejoint le *Phlièbe* de Platon (beau, jouisseur, hédoniste, ne dit pas un mot). Sa simple présence va jouer contre tous les codes qui l'entourent).

### 1997

L'année marquée par l'absence de rééditions ; treize occurrences présentes dans les archives de l'INA dont douze sur France Culture, une sur FR2 où on évoquera la publication du *Journal* (édité l'année d'avant chez Gallimard dans la collection Folio). Il y a des Lectures publiques des extraits du *Journal* par Andrzej Seweryn de la Comédie Française, lus au Théâtre du Vieux Colombier et diffusés sur France Culture le 16 mars, 18 mai et 8 juillet. On parle de l'incompréhension du *Journal* par les Français contrairement aux Allemands où il a été mieux compris. Gombrowicz n'est pas pas assez lu, les Français le comprennent d'une manière assez frivole. Vision de l'homme, condition de l'homme, l'immaturité se heurtent à l'incompréhension totale de la critique « Je suis né afin de démasquer votre jeu. » Le jeu du comédien – la clé de la vérité et de la vie. L'individu est plus fort que la nation. Question de Simone Weil qui n'était pas croyante mais amoureuse de Dieu. L'auteur doit être une sorte d'espion qui tend à rendre compte des situations les plus complexes de la société. Il sait prendre son temps pour le gagner.

### 1998

A l'occasion du bicentenaire de naissance de Mickiewicz, France Culture diffuse un programme dont les participants Jean-Pierre Salgas, auteur de plusieurs livres sur Gombrowicz et professeur Michel Maslowski, confrontent leur point de vue sur ces deux écrivains. Les archives de l'INA contiennent l'enregistrement de la conférence publique du

programme du théâtre de la Colline avec la présentation d'*Yvonne, princesse de Bourgogne*, par le metteur en scène Yves Beaubesne. Quelques émissions à la radio sont consacrées à cette mise en scène. *Meurtre avec préméditation*, est présenté à France Culture dans une nouvelle adaptation radiophonique.

France Culture consacre une émission à la nouvelle génération des metteurs en scène et notamment à Yves Beaubesne (compagnie Quartz à Brest) qui monte son quatrième spectacle *Yvonne, princesse de Bourgogne*. Lucien Attoun présente le metteur en scène et la pièce. Il rappelle que le théâtre de Gombrowicz a été introduit en France en 1964 par Lavelli. Beaubesne rappelle les circonstances de la création d'*Yvonne* qui repose sur le postulat d'une jeune fille qui ne parle pas, qui est différente et où le pouvoir de la pensée des autres est très puissant.

Cette jeune fille pour moi apporte une véritable forme de grâce, que cette grâce est absolument dérangeante, qu'elle est lumineuse et que c'est de rentrer dans une charcuterie ou dans une boucherie qui fait qu'elle devient finalement un morceau de viande, alors qu'au départ c'était un morceau de ciel, c'est beaucoup plus qu'un ange qui arrive.<sup>663</sup>

La comédienne Bulle Ogier, présente le personnage d'*Yvonne* qu'elle incarne dans *A mots découverts*, sur Radio Bleue.

L'héritage culturel polonais préoccupe la critique en France. A l'occasion du bicentenaire de naissance d'Adam Mickiewicz, un grand poète romantique polonais, Jean-Pierre Salgas pose la question sur France Culture : Gombrowicz avait-il raison de récuser l'héritage de Mickiewicz<sup>664</sup> ? Gombrowicz écrit dans son *Journal* « histoire est notre tare héréditaire... ». Cette permanente provocation fait que la critique le considère iconoclaste, car en dehors de la systématique déconstruction des stéréotypes nationaux, Gombrowicz s'attaque directement à l'homme « Archétype du Polonais proposé par la littérature et par l'art, n'étant pas assez imbu de péché, pas assez lié à la vie, devait par force devenir une formule abstraite. »<sup>665</sup> Jean-Pierre Salgas parle d'opposition frontale et rapport ambivalent entre Gombrowicz et Mickiewicz. *Trans-Atlantyk* est un pastiche de *Pan Tadeusz*. Gombrowicz lui, pose la question : qu'est-ce qui se passe si Dieu est mort ? L'Eglise interhumaine de Gombrowicz, filisterie, est contraire de l'église divine de Mickiewicz qui est patrie. Chez

---

<sup>663</sup> Yves Beaubesne, *Profession spectateur*, France Culture, le 31.10.1998

<sup>664</sup> Gombrowicz s'exprime à plusieurs reprises à propos de Mickiewicz : « Il fut la majeure révélation de cette esthétique polonaise qui n'aime ni se souiller ni faire de la peine. La principale faiblesse de Mickiewicz fut d'être un poète national, c'est-à-dire identifié à la nation et exprimant la nation et, par conséquent, incapable d'affronter la nation de l'extérieur comme quelque chose qui « existe dans le monde. » in Cahiers de l'Est, N°18-19, éditions Albatros, Paris, 1979.

<sup>665</sup> Witold Gombrowicz, *Mickiewicz et la beauté polonaise*, in Cahiers de l'Est, N°18-19, éditions Albatros, Paris, 1979.

Mickiewicz il y a cette idée transcendante et horizontale de l'église en dehors de l'église avec la communauté des croyants qui fait d'elle une église interrelationnelle. Gombrowicz poursuit les mêmes questions. Mais l'auteur de *Ferdydurke* est contre le culte. Salgas considère que l'église interhumaine chez Gombrowicz est en permanence chaotique, c'est le jugement dernier en permanence. Remise en jeu permanente pour ne pas avoir la gueule. Chez Mickiewicz nous avons affaire à l'église levinasienne, extrêmement pacifiée, chez Gombrowicz c'est l'enfer. La lutte des visages. Cette critique de Salgas peut être opposable aux recherches de Małgorzata Smorağ-Goldberg qui trouve une grande proximité entre Levinas et Gombrowicz. Nous y reviendrons dans le chapitre consacré à la chercheuse.

Lors de la conférence publique de présentation de la saison 98/99 du Théâtre de la Colline, Yves Beaunesne parle d'Yvonne et divise les écrivains en deux catégories : les hérissés qui n'ont qu'une grande vision du monde unificatrice qui centralise une grande idée du mal Dostoïevski, Pascal, et les renards comme Joyce, Gombrowicz, Tchekhov, Shakespeare. Ces auteurs ne pouvaient s'imaginer que la vie puisse se résumer qu'à une seule chose. L'innommable à la poursuite de l'immangeable comme chez Oscar Wilde. Gombrowicz s'efforce de dire qu'il n'y a pas que du mal dans le groupe et réciproquement et qu'entre les deux circule une énergie qu'il appellerait peut-être la malice. Il veut la mettre en exergue. Même s'il n'y a pas d'intrigue, pas de début, de milieu et de fin ; son œuvre est fragmentaire, comme la vie et tend à voir un élément.

Yvonne c'est l'histoire de la jeune fille en Pologne murée dans son silence, entourée d'hommes qui essayaient de la faire parler. Quelqu'un ayant la parole rare, pression infâme pour la faire parler, silence magnifique qui évoque la prose et la poésie. Le metteur en scène fait le rapprochement avec Rena, la sœur de Gombrowicz, en Pologne.

La prose pour lui est tout ce qui nous rattache aux éléments concrets du monde, quotidien. Si on se laisse emporter par la prose, on s'enferme dans la relation mesquine. La poésie elle, c'est tout ce qui nous met dans un état de ravissement et de grâce. Si on se laisse gouverner uniquement par la poésie il y a beaucoup de chance qu'on finisse dans la monstruosité et la folie. L'existence constitue un tissu alternatif entre la prose et la poésie et Gombrowicz insiste sur le fait qu'il y a un moyen de se situer entre les deux. De tenir et la prose et la poésie. En tout le monde vit encore un tiers d'enfant et Gombrowicz insiste sur le fait qu'il faut pouvoir imaginer que cette personne vit encore en nous, dans n'importe quel monstre. C'est sa façon de s'opposer au côté tragique de la vie. Il ne le voyait pas. S'il y a une histoire dans cette pièce, elle n'est ni triste ni tragique. C'est une histoire pour grandir plus vite, elle donne la parole à la différence et la différence est le facteur principal du désordre. Nous avons tous à

laisser sortir le désordre. Il sert à affirmer notre ordre personnel en face d'un ordre global qui serait un ordre unique. Laisser sortir et s'exprimer ce petit désordre en chacun d'entre nous c'est une manière d'exprimer la légèreté qui est en quelque sorte le salut du monde. Beunesne dit de Gombrowicz « un ami que je n'ai jamais connu ». <sup>666</sup>

## 1999

Les archives de l'INA contiennent l'enregistrement du film réalisé par Alberto Yaccelini<sup>667</sup>. Un retour sur l'exil argentin de l'écrivain. Un exilé argentin compare sa situation à celle de Gombrowicz. Dans l'avion il ressent l'envie de reparler sa langue maternelle dans son pays. En Argentine, il rencontre plusieurs anciens amis de Gombrowicz qui parlent de l'écrivain polonais et de l'influence qu'il a exercée sur eux. Antonio dal Masetto évoque Gombrowicz qui était une figure pour les jeunes intellectuels argentins qui représentaient la rébellion. Il disait « vous êtes des enfants imberbes et moi je suis un génie ». Il riait en même temps de sa supériorité et entrait dans une sorte de double jeu « il nous traitait avec une sorte de mépris paternaliste ». Miguel Grinberg, journaliste, parle de la synthèse de deux vies, Europe et Argentine, mal ajustées comme l'est la trajectoire de tout exilé. « Cousu de la nuit de Retiro », Gombrowicz avait l'habitude de dire « l'homme ne veut pas être Dieu, il veut être jeune ». La jeunesse c'est le moment où on ne porte pas encore ce masque (les Churchill, les Picasso, les présidents). Toutes les puissances de la vie, tout le reste n'est que jeu, calcul soit maturité. La découverte du monde bas latino américain de Buenos aires, Tandil, Santiago del Estro l'enchanté. Il fait connaissance de Russovitch : « l'anti génial génie de l'Argentine ». Il représente l'infériorité mais aussi la fraîcheur et la nouveauté.

Tandil se trouve à 400 km de Buenos Aires. Gombrowicz y rencontre de nouveaux jeunes amis : di Paola, Vilela, Betelu.

Les Argentins considèrent que *Ferdydurke* est un livre déconcertant et quand un Argentin est déconcerté il dit « ne voyons pas » au lieu de dire « voyons ce que c'est ». Russovitch dit : « Gombrowicz m'a compliqué la vie et je l'en remercie ».

## 2000

Cette année là, on parle de Gombrowicz dans dix occurrences dans les archives

---

<sup>666</sup>Conférence publique de présentation de la saison 98/99, Théâtre la de Colline, document INA, le 01/09/1998

<sup>667</sup> Gombrowicz, l'Argentine et moi [Images animées] / Alberto Yaccelini, réal. ; Lili Berni, Antonio Dal Masetto, Jorge Di Paola... [et al.], participants ; Rolando Paiva, voix

**Publication** : Paris : IO production [éd.] ; Paris : IO production [distrib.], 1999 (DL)

sonores et audiovisuelles. Deux d'entre-elles son consacrées à son éditeur Maurice Nadeau. C'est également l'année où FR3 diffuse le film d'Andrzej Wolski sur Witold Gombrowicz. Deux ouvrages critiques paraissent en France *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé* de Jean-Pierre Salgas, puis *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz* de Dominique Garand. Krzysztof Jarzyna présente *Yvonne, princesse de Bourgogne* au festival d'Avignon, sous-titré par Ewa Pawlikowska.

*L'esprit critique*, émission du 15 mars 2000 sur France Culture est consacrée aux écrivains de l'Est de l'entre-deux-guerres. Jean-Yves Masson présente une biographie de Lou Andreas-Salomé de Stéphane Michaux et la réédition de *Jutta*, un texte de l'écrivaine russe de 1933. Guy Scarpetta<sup>668</sup> présente l'ouvrage de Tadeusz Kepinski *Witold Gombrowicz et le monde de sa jeunesse*, avec la lecture d'une lettre de Gombrowicz à son ami Kepinski. C'est un livre de souvenir sur Gombrowicz enfant, Gombrowicz lycéen et ses débuts littéraires. Mais « La biographie n'explique pas l'œuvre. » Kepinski a la tendance à ramener Gombrowicz au petit contexte polonais et ne saisit pas la valeur de *Ferdydurke* qui est un chef d'œuvre absolu. Il faudrait situer Gombrowicz à l'époque du bouleversement romanesque (Hemingway, Céline, Faulkner, Musil) où Gombrowicz a sa place, mais Kepinski ne le perçoit pas. La critique en France met en avant le doute de Gombrowicz envers tout ce qui est préétabli, un doute permanent depuis son enfance. « Ce n'est pas la vie qui éclaire l'œuvre c'est l'œuvre qui permet d'éclairer la vie. » « Depuis *Ferdydurke* et pour la première fois, l'esprit de Rabelais se met à souffler sur l'Europe de l'Est. »

Dans *Du jour au lendemain*, émission consacrée à Arnaud Claass sur France Culture, ce photographe, enseignant et écrivain français parti vivre à New York en 1968 écrit son *Journal* et fraternise avec Gombrowicz.

Je pense que si je l'avais lu plus tôt, parce que je l'ai lu tard, si je l'avais lu jeune, j'aurais certainement été dans une situation d'identification très poussée.

Que pense-t-il de l'idée de Gombrowicz d'une culture supérieure, de la haute culture :

Ce qui m'intéresse chez Gombrowicz c'est cette conscience qu'il a du déclin, d'une telle idée possible, je pense qu'il en était certain, que c'était inévitable et en même temps il sentait que ce cramponnement à cette idée supérieure, risquait de devenir désuet. Il était en quelque sorte en train de faire de la musique sur le ponton du

---

<sup>668</sup> Romancier, essayiste et universitaire, auteur de « Variations sur l'érotisme ». Depuis le début des années 1970 il a été au cœur des grandes aventures intellectuelles et artistiques. Il a participé aux Colloques de Cerisy consacrés à Artaud et Bataille, collaboré à « Tel Quel », « Le Monde Diplomatique ».

Titanic.<sup>669</sup>

## 2001

Jacques Rosner fait entrer *Le Mariage* de Gombrowicz dans le répertoire de la Comédie Française. Le rôle de Henri est joué par Andrzej Seweryn, comédien polonais, naturalisé français, qui prête également sa voix pour lire les extraits des œuvres de Gombrowicz pour la radio. Les pièces de Gombrowicz sont éditées chez Gallimard dans le volume *Théâtre* dans la collection Folio. Le journal *Les Inrockuptibles*<sup>670</sup> publie une interview avec Rita *Les Contradictions de Gombrowicz* à l'occasion de l'entrée au répertoire de la Comédie-Française du *Mariage*. Dix-sept occurrences sont présentes dans les archives radiophoniques de l'INA.

Rita Gombrowicz, Coucou Chanska (Jadwiga Kukułczanka) et Jacques Rosner parlent du *Mariage* lors des entretiens réalisés par Lucien Attoun.<sup>671</sup> Coucou Chanska témoigne :

C'était très difficile à l'époque d'arriver à présenter Gombrowicz parce que la pièce était tellement étonnante. Ça ne ressemblait à rien, donc tout le monde était très étonné, en nous disant : - Mais vous plaisantez en nous proposant la présentation de cette pièce. Et finalement il y avait trois personnes qui ont défendu la pièce, c'est-à-dire Georges Neveux<sup>672</sup> qui était un poète, un surréaliste qui connaissait très bien Gombrowicz, Jacques Lemarchand<sup>673</sup> qui était un grand critique et Georges Lerminier<sup>674</sup> qui était aussi un grand critique. Il était un grand critique et il était au Ministère des beaux arts, il était inspecteur des théâtres et il écrivait dans *Le Parisien libéré*. Mais il arrivait à défendre les entreprises qui dérangeaient beaucoup de gens et Jacques Lemarchand écrivait pour *Le Figaro Littéraire*, tout en créant cette belle collection « Le manteau d'Arlequin » chez Gallimard.

Coucou Chanska évoque sa rencontre avec Krystyna Zachwatowicz et leur envie de faire monter Gombrowicz en France. Zachwatowicz a fait connaissance de Lavelli qui participe à l'Université du Théâtre des Nations dirigé par Claude Planson. Elles rencontrent Jean Anouilh et Montherlant avec qui Coucou Chanska a travaillé, qui n'y comprennent rien à la pièce,

---

<sup>669</sup> *Du jour au lendemain*, France Culture, le 31.03.2000

<sup>670</sup> *Les Inrockuptibles*, familièrement appelé Les Inrocks, est un magazine français initialement consacré au rock et devient ensuite culturel et politique, classé à gauche. Il apparaît en 1986 et est publié par les Éditions Indépendantes. Plusieurs articles sur Gombrowicz paraissent dans ce magazine.

<sup>671</sup> Profession spectateur, France Culture, du 21/04/2001

<sup>672</sup> Dramaturge, scénariste et dialoguiste français d'origine ukrainienne, Georges Neveux (1900-1982) fait partie du groupe surréaliste. Il arrive à Paris en 1920 et se lie avec Jacques Prévert et Raymond Queneau. Par la suite il s'éloigne du surréalisme à la fin des années 1920 pour se consacrer essentiellement au cinéma et au théâtre.

<sup>673</sup> Écrivain, directeur de collection chez Gallimard, Jacques Lemarchand (1908-1974), il est à la Libération critique théâtral du journal *Combat*, dirigé par son ami Albert Camus. Il est également l'un des piliers du *Figaro*, tout en donnant à *la Nouvelle Revue française* des chroniques théâtrales de 1954 à 1958. Il favorisa la décentralisation du théâtre en France, préfça des éditions d'entre-autres Henrik Ibsen, Eugène Ionesco et donna son soutien à Arthur Adamov, Jacques Audibert, Samuel Becket, Jean Vauthier et Marguerite Duras.

<sup>674</sup> Georges Lerminier (1915-1978) est un critique de théâtre, metteur en scène et enseignant. Il exerce également la fonction d'inspecteur général des spectacles. Depuis 1975 le prix Georges Lerminier du Syndicat de la critique récompense les meilleurs spectacles théâtraux créés en province.



mais qui lui font une lettre d'introduction en la renvoyant à la production qui ne veut pas entendre parler de la pièce. C'est Lerminier et Lemarchand qui les aident à concourir au Concours des Jeunes Compagnies. Dominique de Roux est évoqué avec ses tendances politiques très à droite. Gombrowicz est aussi catalogué de ce côté-ci alors que Rita rappelle qu'il n'a pas obtenu de place de juge à Radom, car il a été jugé trop à gauche. L'assimilation de Gombrowicz à mai 1968 à travers son thème de l'immaturité. Diffusion des extraits de l'adaptation du *Mariage*. Jacques Rosner parle de son admiration pour l'œuvre de Gombrowicz :

C'est une des œuvres, je ne dirai pas que c'est la seule, mais c'est une des œuvres qui me parle constamment de moi. Et je crois, que ça parle de tous. Tous peuvent se retrouver, tout le monde peut se retrouver dans l'œuvre de Gombrowicz. Tout le monde. Partout. Il y a une telle richesse d'analyse et aussi d'humour. Il y a des choses absolument magnifiques. Quand dans *Le Mariage*, le père par exemple devient roi, parce que roi intouchable, parce que, dit-il : « je suis intouchable » nous sommes aujourd'hui en pleine actualité quand quelqu'un dit ça. Et donc il est intouchable, il devient roi puisqu'il est intouchable, il est roi et à ce moment-là, il se penche vers son fils et il lui dit : j'étais assoiffé d'honneur. Et qui d'entre nous, ne peut pas, s'il a un peu d'humour, ne pas reconnaître qu'il a cette volonté de puissance ? La même ! [...] Il y a dans l'œuvre de Gombrowicz et dans *Le Mariage* particulièrement, il y a la guerre, la présence de la guerre, et d'une manière absolument extraordinaire. Il y a une scène qui n'a strictement rien à voir, on parle de tout à fait autre chose et à ce moment-là, le chancelier dit : c'est la guerre ! Henri dit : Quoi, quelle guerre ? Oui, je viens de recevoir une dépêche ! - Et on regarde cette dépêche et effectivement c'est la guerre. Et à ce moment-là, les personnages qui parlaient l'instant d'avant de tout à fait autre chose se mettent à dire : il faut qu'on fasse des stocks, il faut se méfier des gaz, où sont les masques à gaz, on peut aller dans les caves. Tout à coup, on est dans la guerre. Une seconde. Et c'est ça qui est absolument magnifique chez Gombrowicz, c'est que au détour d'un mot tout bascule, tout se transforme et en une séquence très brève, il y a une réalité. [...] Pour moi Gombrowicz, c'est l'un des auteurs les plus concrets que je connaisse, il parle des réalités concrètes.

A propos de l'Opérette :

J'ai lu *Opérette* par hasard, je ne connaissais pas Gombrowicz bien à ce moment-là, et j'ai lu *Opérette* par hasard parce que Geneviève Serreau m'a envoyé le texte par hasard, même pas à moi, elle l'a envoyé à Planchon et j'ai eu le texte par hasard. Et j'ai eu envie de monter cette pièce. Georges Willson au TNP a accepté, très généreusement. Vraiment très généreusement. Bien sûr ce n'était pas 64, mais c'était 70 et 69 ce n'était pas si loin de ça. Et à ce moment là pour que le TNP accepte de mettre tout son poids dans un spectacle très cher, qui était sur une pièce dont personne ne savait de quoi il s'agissait, c'était vraiment très généreux. On m'a dit, par le canal de l'administration de TNP qu'il fallait que j'aille voir Gombrowicz, qu'il voulait bien que je monte la pièce mais qu'il voulait me voir. Je suis allé le voir et heureusement que je l'ai vu. Parce que je crois que je n'aurais jamais bien compris. Mais c'est ça qu'il m'a dit, c'est ça qu'il m'a montré et c'est ça que j'ai compris, c'est que toute son œuvre est extraordinairement concrète.

Rita Gombrowicz et Jacques Rosner parlent de la figure de la mère dans l'œuvre de Gombrowicz. La mère représente un point névralgique dans toute son œuvre elle est plus shakespearienne que œdipienne. Rita constate « L'impossibilité d'aimer les femmes vient de sa propre mère. » qui lui a pourtant donné l'esprit artistique.

En août, France Culture diffuse l'adaptation radiophonique des *Envoutés* de Gombrowicz en quinze épisodes diffusés entre le 3 et 21 septembre 2001. Adaptation de Pierre Marsay (Les départs immobiles), avec Bernard Pierre Donnadiou.

## 2002

L'année marquée par l'édition de *Le Festin de la Comtesse Fritouille* et autres nouvelles chez Gallimard dans la collection Folio 2 euros. Six émissions radiophoniques sont présentes dans les archives de l'INA, un reportage sur FR3 Centre sur la clôture du festival « De l'encre à l'écran ». *Trans-atlantique* est mis en scène par Marc Goldberg<sup>675</sup> au théâtre des 3 bornes.

RFI diffuse un programme *La censure en Europe, Accent d'Europe*. Et c'est à l'occasion de la liquidation du bâtiment symbole de la censure communiste (Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk) rue Mysia à Varsovie, qu'on évoque l'œuvre de Witold Gombrowicz et plus particulièrement *Trans-atlantique* qui n'a pu être publié qu'en 1956. Le rappel historique est fait par la correspondante Maja Szymanowska.

Dans « Figures de proue » sur France Inter, Alain Finkielkraut qui a déjà exprimé son admiration pour Gombrowicz à plusieurs reprises parle de ses modèles et place le nom de Gombrowicz à côté de Péguy et Nietzsche.

L'auteure de *La République Mondiale des Lettres*, Pascale Casanova, productrice et présentatrice sur France Culture consacre une émission sur France Culture à l'éditeur Maurice Nadeau « l'un des plus ardents défenseurs de ce qui se produit encore de plus libre dans la littérature française aujourd'hui. » Le nom de Gombrowicz revient à plusieurs reprises.

Dans *Désir d'Europe* sur France Culture, Brice Couturier producteur et présentateur, en collaboration avec *Courrier International* invite le professeur Michel Maslowski. Présentation des *Mythes et symboles politiques en Europe de l'Est* PUF et de *Mickiewicz : la France et l'Europe* Institut d'études slaves. Joanna Nowicki, maître de conférences à l'Université de Marne la Vallée parle de l'ironie du bouffon dans la littérature d'Europe centrale. L'esprit grotesque dans l'œuvre de Gombrowicz, de la différence entre l'ironie de l'Europe de l'ouest et le grotesque de l'Europe centrale : esthétique et philosophie de vie, quand le bon sens est en

---

<sup>675</sup> Metteur en scène, dramaturge et traducteur de théâtre.

danger. L'humour d'auto-défense, « pour ne pas devenir un malade mental ».

*La musique dans tous ses éclats, Un poco agitato*, sur France Culture présente l'ensemble 2<sup>E</sup>2M avec son directeur musical Bernard Cavanna et la Mise en scène de *L'Opérette* de Gombrowicz par Christian Gangneron. La musique est composée par Oscar Strasnoy<sup>676</sup> en création mondiale avec l'Ensemble 2<sup>E</sup>2M.

Du 17 juin au 12 mai 2002 Exposition à l'Hôtel des grands hommes (Galerie Duchamp) a hébergé les « grands hommes » invités par Magdi Senadji, photographe et parmi eux il y a Flaubert, Gombrowicz, Sciascia, Della Francesca, Borges, Hrabal, Lamarche-Vadel. Pour Gombrowicz, le point de départ était la lecture d'un roman. L'artiste s'est posé la question : « comment peut-on donner l'image à ça ? ». Il photographie l'image de Gombrowicz à travers l'écran de télévision. L'écrivain est mort et c'est la seule manière de faire. Senadji aime l'idée de la représentation d'une représentation. « Cette sorte de traversée de miroirs » l'intéresse beaucoup.

## 2003

L'année est marquée par la diffusion de l'adaptation de *Trans-Atlantique* de Pierre Marsay en dix épisodes avec la musique de Pablo Nemirowsky<sup>677</sup>. Il y a deux réalisations dans les archives audiovisuelles le reportage sur France 3 Reims et le document enregistré par la BnF. De nombreuses émissions sur France Culture et France Musique sont consacrées à *L'Opérette* dans la mise en scène de Christian Gangneron<sup>678</sup> avec la musique d'Oscar Strasnoy. Le metteur en scène parle de l'apparente contradiction entre la forme choisie et le sujet traité. Dans la collection *Le livre du jour*, France Culture présente *Le festin chez la comtesse Fritouille*, parue en folio avec la lecture des extraits.

Le 9 janvier on parle d'*Opérette* au Grand théâtre de Reims dans le journal télévisé sur France 3 Reims, qui est qualifiée de détournement grinçant de ce type musical plutôt léger. Pour l'auteur c'est plutôt une divine idiotie. Christian Gangneron, le metteur en scène dit que ce qui l'intéresse dans l'opérette c'est le néant, l'absence de contenu où rien n'a de sens. Montrer l'histoire de XXe siècle sous forme de l'opérette pour montrer que contrairement à ce qu'on a cru, l'histoire n'a pas de sens. Elle n'a pas de visage non plus. La musique est d'Oscar Strasnoy (compositeur argentin) qui a joué avec le genre. Un message très profond et très

---

<sup>676</sup> Oscar Strasnoy est un compositeur, chef d'orchestre et pianiste de nationalité française et argentine né le 12 novembre 1970 à Buenos Aires.

<sup>677</sup> Compositeur et bandonéoniste originaire de Buenos Aires, Pablo Nemirowsky est le fondateur-compositeur de la formation Tierra del Fuego.

<sup>678</sup> Christian Gangneron, philosophe de formation, dramaturge au Théâtre Royal de la Monnaie et au Ballet du XX<sup>e</sup> siècle. Il met en scène des opéras de chambre baroques ou contemporains. En 2003, dans le cadre d'une résidence de l'Arcal en Champagne-Ardenne, il réalise la mise en scène d'*Opérette* de Witold Gombrowicz, musique d'Oscar Strasnoy créé au Grand Théâtre de Reims.

grave à travers ce contenu léger. La musique reflète l'esprit de Gombrowicz (pas de musique d'opérette mais une création décalée comme la pièce). Ce n'est pas une musique d'opérette classique puisque Gombrowicz n'a pas écrit non plus une opérette classique. Il n'y a pas de costumes mais les habits ordinaires.

Cette production est emblématique du tournant opéré par la compagnie qui, à partir du « lieu de fabrique » installée rue des Pyrénées à Paris, développe un projet de croisement de l'art lyrique avec les autres disciplines du spectacle vivant.<sup>679</sup>

Dans le cycle « Grandes figures européennes du XXe siècle littéraire » à la Bibliothèque Nationale de France, la conférence du 29 janvier 2003, Jean-Pierre Salgas anime la conférence consacrée à Witold Gombrowicz avec la participation de Krzysztof Pomian, Christian Bourgois, Jacques Rosner.

Le fil conducteur de cette rencontre est fondé sur les relations entre Gombrowicz et la bibliothèque. Salgas les transpose dans les rapports très compliqués entre l'écrivain polonais et Borges (1939-1963), qui ne sont qu'un « jeu en spirale » : le texte de *Trans-atlantique*, n'est qu'un règlement de comptes avec Polonia, contient la description de la bibliothèque, qui est d'autant plus intéressante dans la relation auteur-lecteur-éditeur, et de la place faite aux littératures nouvelles :

- Et là, dit à ce moment Tomasz, c'est la Bibliothèque ?

En effet, dans la pièce voisine, grande, carrée, des amas de livres, de manuscrits, à même le plancher, en vrac, comme déchargés d'un tombereau. Cela forme des montagnes jusqu'au plafond, des montagnes avec leurs précipices, leurs falaises, leurs canyons, leurs pics, et une poussière aussi qui vous chatouille le nez.

Sur ces montagnes, assis, des Lecteurs, très maigres, en train de lire tout ça. Environ sept ou huit.

-Ah la Bibliothèque ! dit Gonzalo, la Bibliothèque, quel casse-tête ! Une vraie malédiction ! Il s'agit bien là des œuvres les plus précieuses, les plus hautement respectées, émanant des génies les plus rares qu'ait jamais engendrés l'Humanité, d'esprits de toute première grandeur, seulement voilà, mes amis, je n'y peux rien, elles se mordent l'une l'autre, se mordent, et se dévalent du fait de leur profusion, ah il y en a trop, beaucoup trop, et chaque jour il en arrive de nouvelles, et personne ne parvient à les lire...une orgie d'ouvrages, une véritable orgie ! J'ai engagé des Lecteurs et je les paie à prix d'or, car j'ai honte que tous ces livres moisissent là non lus, mais il y en a trop, les Lecteurs n'arrivent pas à tout lire même en s'y appliquant à longueur de journée. Le pire c'est que les livres se mordent l'un l'autre et qu'ils finiront par s'entredévorer comme des Chiens.<sup>680</sup>

Salgas met en exergue l'image des livres qui se mordent comme des chiens (sexualité – les hommes qui se déchirent comme des chiens à Retiro). Mais également le champ de lutte dont

<sup>679</sup> Source : <https://sites.google.com/site/classiquenprovence//magazine/biographie-des-artistes/autres/gangneron-christian-metteur-en-scene>

<sup>680</sup> *Trans-atlantique*, op.cit.,p.149

parlait Bourdieu. Cette image est confrontée par Salgas avec celle de Borges et sa bibliothèque de Babel dans *Fictions*, très structuré, dont l'architecture est parfaitement ordonnée.

L'univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales, avec de vastes puits d'aération au milieu, bordées par des balustrades très basses. De chacun de ces hexagones on voit les étages inférieurs et supérieurs, interminablement. La distribution des galeries est invariable. Vingt-cinq étagères, à raison de cinq par côté, couvrent tous les murs moins un ; leur hauteur, qui est celle des étages eux-mêmes, ne dépasse guère celle d'une bibliothèque normale. Le pan libre donne sur un couloir étroit, lequel débouche sur une autre galerie, identique à la première et à toutes. A droite et à gauche du couloir, il y a deux cabinets minuscules. L'un permet de dormir debout ; l'autre, de satisfaire les besoins fécaux. C'est entre les deux que passe l'escalier en colimaçon, qui s'abîme et s'élève à perte de vue. Dans le couloir il y a un miroir, qui double fidèlement les apparences. Les hommes en tirent conclusion que la Bibliothèque n'est pas infinie ; si elle l'était réellement, à quoi bon cette duplication illusoire ? Moi je préfère rêver que ces surfaces polies sont là pour figurer l'infini et pour le promettre...<sup>681</sup>

Le duel entre deux est imaginaire, intellectuel et mené dans un seul sens car Borges ignorait totalement Gombrowicz qui pourtant fait deux portraits de Borges : dans *Trans-atlantique* – réception littéraire et dans le *Journal* 1962 congrès du Pen Club où Borges est absent. A travers ce reflet de bibliothèque, Salgas aborde la problématique de palimpseste. Il considère que le palimpseste chez Gombrowicz n'est pas propre comme chez Borges. C'est bordélique, et carnavalesque dans le sens des théories de Bakhtine. Les livres sont une partie du monde et non pas le miroir. Mais ne le racontent pas. Le livre chez Gombrowicz est traité à la manière d'un corps – introduction à *Filidor cousu d'enfant*.

« L'homme récite l'homme » Montaigne. Le livre est tissé d'autres livres qui appartiennent à des corpus différents : polonaise, universelle, populaire.

Salgas rappelle que Gombrowicz était un grand lecteur ; il a emporté avec lui la totalité de la littérature polonaise. Son œuvre en est imbibée. Ses contemporains de la littérature universelle Rita – boulimie de lecture. Mais il ne vit pas pour autant entouré de livres.

Au retour d'Argentine il a avec lui : L'être et le temps, de Heidegger en espagnol, Husserl, Jean Wahl *Sur l'existentialisme. Que sais-je* sur la phénoménologie, un livre sur la philosophie de Manuel Garcia Morente.

Salgas procède à une critique de l'œuvre de Gombrowicz : *Bakakai*, parodie, pastiche de toute une série de genres littéraires : *Maitre Kraykowski-Dostoïevski* et Gogol. Virginité – parodie la littérature anglaise, *Bakakai*-Joseph Conrad. *Meurtre avec préméditation* (1928) c'est

---

<sup>681</sup> Jorge Luis Borges, *Fictions, La bibliothèque de Babel*, Gallimard, Paris, 1951, p.94

habiller la réalité pour que cela ressemble à un crime, Salgas le désigne comme le roman d'énigme inversé. Dans *Ferdydurke* la littérature est mordue, broyée, concassée. Il s'agit de la « réécriture » de la première version des *Méditations* de Descartes. Destruction de la poésie romantique Pimko-Słowacki et destruction de l'avant-garde à travers le personnage de la lycéenne moderne et de ses poèmes cachés dans le tiroir. Salgas rappelle que dans les entretiens avec Dominique de Roux et d'autres journalistes personne ne pose la question sur le titre du roman. Gombrowicz disait que ça venait de Sinclair Lewis mais pour Salgas c'est une onomatopée. Gombrowicz le trouve en 1935 dans le livre *Babbitt* :

Sur qui pensez-vous que je suis tombé l'autre soir au De Luxe Restaurant ? Eh bien, sur Freddy Durkee, qui était un expéditionnaire maritime « mort ou vif » avec qui je travaillais autrefois – « M. l'Homme-Souris », comme nous appelions en riant le cher homme. À cette époque il était si timide qu'il était mort de trouille devant le patron et n'était jamais récompensé pour le joli travail qu'il faisait. Lui au De Luxe ! Et quel dîner il se commandait avec tous les raffinements, du céleri jusqu'aux noix !<sup>682</sup>

Sinclair obtient le prix Nobel en 1930. Gombrowicz prend ce qui est déjà enchâssé dans le roman sur l'immaturation et la réussite sociale (comique, calembour). Le récit d'un personnage constamment pris entre l'immaturation et les vieilles structures dont il veut absolument se débarrasser. Le titre de *Ferdydurke* nous montre comment Gombrowicz prend la littérature, selon l'expression de Salgas « il mord Sinclair au mollet ». Gombrowicz a constamment mélangé des textes géniaux avec la littérature populaire. Aussi, *Trans-Atlantique* est la transposition de *Pan Tadeusz* de Mickiewicz et de *Mémoires* de Jan Chryzostom Pasek. Son *Journal* fin 1955 est un pastiche de Gide. *Sur Dante* la « morsure de Dante » (1963), et dans *Kosmos* beaucoup de références (morsures) chapitre 8 mélanges de lettres d'Épicure, de *La montagne magique* de Mann. Dans l'article *Le style et nous* (Varia II) - le fonctionnement hypertextuel du texte, ce que Salgas appelle l'athéisme. L'athéisme Gombrowiczien est à la mesure du catholicisme polonais. Plus prégnant que dans d'autres pays. Dostoïevski pose la question dans *Démons* « Si Dieu n'existe pas que signifie mon grade de capitaine ? ». Dieu qui est la forme même du monde s'il n'existe pas la forme du monde en est affectée. Si Dieu est mort comment je peux être ce que je suis. Tout est liquéfié, tout s'écroule y compris la bibliothèque. D'où l'athéisme de Gombrowicz et la construction de l'église interhumaine. La deuxième partie de la conférence se déroule sous forme d'une table ronde entre Christian Bourgois, Krzysztof Pomian, Jacques Rosner.

---

<sup>682</sup> Sinclair Lewis, *Babbitt*, Stock, Paris, 2010, p.96

En introduction professeur Pomian dit que certaines déclarations de Gombrowicz sont des contradictions – il s’agit d’une prise de distance. Christian Bourgois raconte la rencontre de Gombrowicz et de Bondy à Berlin où Gombrowicz a déclaré qu’il n’y avait pas de bonne littérature au XXe siècle. Bondy propose Kafka, Joyce, sur quoi Gombrowicz rétorque « pendant que vous y êtes lisez-moi le bottin ». Les très grands artistes ont besoin de rejeter les autres artistes. Pour Bourgois il n’y a pas de duel entre Gombrowicz et Borges. On peut superposer leurs œuvres. Borges des années 30-40 est sans argent, il est inspecteur de la volaille dans les marchés. Borges donnait des leçons de littérature à la famille Ocampo pour gagner de l’argent. Réception en France- accueil difficile sauf Nadeau. Bourgois dit qu’il n’y a pas de réception immédiate. Maurice Nadeau a eu un rôle très important puis Bourgois a pris ce relais dans les éditions de ses livres. D’abord quelques critiques puis petit à petit de vrais lecteurs. Umberto Eco dit qu’un vrai écrivain a quelques milliers de lecteurs dans le monde et est traduit dans quelques langues (environ 10). Une œuvre moderne difficile. Publications, mais jamais un écrivain populaire. En Pologne le cas de Gombrowicz est très rare. Un écrivain étranger qui entre dans la littérature française. « Je suis un exilé » - selon Pomian, un écrivain n’écrit pas dans une langue universelle (sauf exception) mais dans sa langue. En France cette question d’exil est difficile à comprendre car pas d’écrivain en exil (l’exil de Hugo n’est pas un vrai exil). La situation de Gombrowicz n’a pas de précédent. Il continue à écrire en polonais (admiration de caractère et de ténacité de Gombrowicz). Jerzy Giedroyc *Kultura* Maison Lafitte en 1947 (il tient 50 ans), revue, maison d’édition. (La bibliothèque polonaise « j’ai vendu un exemplaire ! »). Krzysztof Pomian « J’ai l’impression que Gombrowicz est un cas extrêmement rare dans l’histoire littéraire, d’un écrivain étranger qui est entré dans une autre littérature et qui d’une certaine manière, aussi polonais soit-il, il est devenu d’une certaine manière un écrivain français ça me semble situer le phénomène Gombrowicz à sa juste hauteur. Je crois qu’il est très, très rare qu’un écrivain écrivant dans une autre langue, traduit, petit à petit avec des années, entre dans, je dirais dans la circulation sanguine d’une autre littérature. Et je crois que quelle que soit numériquement le nombre de ses lecteurs dans ce pays-ci, parmi ces lecteurs la part des écrivains y compris de jeunes écrivains est très importante.

Christian Bourgois évoque le rôle de Dominique de Roux (création des éditions) et le choc entre de Roux et Gombrowicz à Vence. Une amitié profonde naît de cette rencontre. De Roux joue le rôle de Giedroyc pour la France. Nadeau, de Roux et Bourgois ont donné la notoriété à Gombrowicz en France. Jacques Rosner, quant à lui, rencontre Gombrowicz en juillet 1969 à Vence pour dire qu’il va monter *Opérette*. Gombrowicz lui donne le livre *Entretiens avec*

*Dominique de Roux* et dit que c'est ça qu'il faut lire pour monter Gombrowicz. Kot Jeleński et Geneviève Serreau effectuent la traduction d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* que Rosner a monté plus tard aussi. Ils ont dit que les traductions qu'ils ont fait d'*Opérette* et d'*Yvonne* ont été suivies entièrement par Gombrowicz. C'est un écrivain universel. L'histoire de Gombrowicz est l'histoire d'exil et c'est pour cela qu'il est si représentatif du XXe siècle. Coté provocateur : il a dit à Rosner « je ne vais jamais au théâtre, je m'en moque du théâtre. Ne pensez-vous pas que les gens vont dire que j'ai copié sur Brecht ? On m'a dit qu'il a fait l'*Opéra pour quatre sous*. »

Jean-Pierre Salgas évoque la représentation d'*Opérette* avec la musique de Strasnõi (Argentin). Il parle de deux livres de Gilles Deleuze *La différence* et *La répétition* où le philosophe parle de Gombrowicz dans *La logique du sens*. Dans le premier ouvrage il est question de Borges et de Gombrowicz et de la bibliothèque. Dans le second de Gombrowicz et de Klossowski (*Pornographie*) où il mélange les deux.

Chez Gombrowicz la voix philosophique est très importante. Il écrit sur Sartre et sur l'exil (texte sur Cioran dans le *Journal*). Giedroyc lui demande de traduire ce texte. Pour Gombrowicz quand on est écrivain on vit là où on est. C'est un grand écrivain de l'exil, souligne professeur Pomian. Sa force est dans ce refus de l'apitoiement sur soi, de dignité et on peut faire de soi-même un objet de dérision. En cela *Trans-Atlantique* une œuvre emblématique comme les œuvres de Miłosz, Herling, etc. La solitude d'un écrivain plongé dans un monde où on ne le connaît pas. L'écriture de Gombrowicz c'est relever l'exil comme un défi. Lors de son entretien à Vence avec l'écrivain, Jacques Rosner parle à Gombrowicz de symphonie pour *Opérette* mais l'auteur ne veut pas en entendre parler : « je veux une opérette, quelque chose de cucul ». Gombrowicz parlait d'une forme précise et en même temps il tenait à ce que l'histoire qui est racontée à l'intérieur de chaque pièce soit entendue et perceptible. Selon Rosner malgré que l'œuvre de Gombrowicz soit très difficile tout le monde peut s'y retrouver car il y a une vraie écriture dramaturgique, un scénario que Gombrowicz souhaite rendre visible et précis. Schulz a dit son propos « tel Freud, tel Proust, Gombrowicz nous livre l'inventaire de l'office de l'escalier de service de notre moi ». L'humour chez Gombrowicz est décapant. Les réalisateurs doivent s'efforcer de raconter le scénario de la fable qui existe à l'intérieur. Christian Bourgois intervient au sujet des traductions. Il parle de plus qu'un investissement de Gombrowicz dans les travaux de traduction. Il rappelle que Gombrowicz se dit optimiste et non pas anarchiste. La question de maturité : être mûr c'est être Dieu et ce n'est pas possible évidemment. L'homme moderne qui est privé de tout, est démuné et seul. Il se tourne alors vers la seule chose qui lui reste, mais en même temps la jeunesse c'est



l'infériorité, l'unique élément de la beauté qui nous reste est inférieure (beauté intérieure). L'homme adulte est entre Dieu et les jeunes (situation contradictoire qui explique beaucoup de phénomènes comme la malice, la ruse envers les valeurs etc. le progrès c'est la conscience de ce qu'un adulte veut, la fascination qu'il a de la jeunesse. Il est impossible de se rajeunir. C'est une antinomie. Pour Gombrowicz la seule façon de résoudre la contradiction c'est de la rendre évidente. Quand on pose un problème on devient conscient et on peut le résoudre. Dans le *Journal et Ferdydurke* Gombrowicz s'insurge contre les écrivains qui se considèrent comme prophètes. Le rôle de l'artiste c'est la passion et non pas la science, il pleure, il crie, il chante. L'énergie que l'artiste dégage va tomber dans le public c'est pour cela précisément qu'il doit être attractif. La vérité de l'émotion, la passion. « Le sens véritablement cosmique que l'homme a pour l'homme » « un même principe enfermé dans un corps étranger ». Miraculeusement complété en même temps que douloureusement dédoublé ». <sup>683</sup>

## 2004

L'année du centenaire de la naissance de l'écrivain et de l'adhésion de la Pologne à l'Union Européenne. Une série d'émissions est à cette occasion consacrée aux écrivains majeurs polonais : Schulz, Gombrowicz, Witkiewicz. On parle de Bruno Schulz l'ami littéraire de Gombrowicz à l'occasion de la parution de son œuvre chez Denoël. Quinze occurrences apparaissent dans les archives radiophoniques de l'INA. Deux rediffusions des émissions de 1975 consacrées à Maurice Nadeau et Georges Perec. Une rediffusion de l'entretien avec Kazimierz Brandys de 1993. La rediffusion également de *Witold Gombrowicz poète de la forme* enregistrée en 1996. Il y a également la présentation d'une création de Benoit Lambert, metteur en scène qui travaille à l'Espace des arts de Chalon-sur-Saône et qui a mis en scène avec sa compagnie créée en 1993 l'*Histoire* de Gombrowicz en 2002. Toutes les occurrences sont des émissions de France Culture. C'est aussi en 2004 que Rita Gombrowicz édite son livre *Gombrowicz en Argentine : témoignages et documents, 1939-1963* et *Gombrowicz ou la parodie constructive* du professeur Michał Głowiński est édité aux éditions Noir sur Blanc dans la traduction de Maryla Laurent.

*Le masque et la plume* sur France Inter du 24 avril fait état de la présentation d'*Yvonne Princesse de Bourgogne* au théâtre de la Tempête par Adrien Philippe du 21 septembre au 7 novembre. Le texte de Gombrowicz a été traduit par Kinga Wyrzykowska.

Les mardis littéraires du 8 novembre de France Culture sont dédiés à Witold Gombrowicz et Bruno Schultz. L'émission est produite et présentée par Pascale Casanova avec la

---

<sup>683</sup> J. 1953-56, p.36

participation de Jean-Pierre Salgas. Dans le cadre de la semaine de la Pologne sur France Culture la journaliste anime le débat au sujet des deux auteurs polonais. Elle reçoit Jerzy Famulicki, éditeur de *Jerzy Giedroyc et Witold Gombrowicz, Correspondance 1950-1969*, Jean-Pierre Salgas, commissaire de l'exposition « Les Trois Mousquetaires, Witkacy, Schulz, Gombrowicz, Kantor au Musée de Beaux Arts de Nancy et Serge Fauchereau, préfacier de l'œuvre complète de Schulz chez Denoël.

## 2005

Une adaptation de *Ferdydurke* en dix parties est diffusée entre 10 et 21 janvier. L'entretien avec Rita a lieu sur France Culture suite à l'édition de son livre *Gombrowicz en Argentine : témoignages et documents, 1939-1963* en 2004 aux éditions Noir sur Blanc. Un hommage est rendu à la revue *Kultura*, dans la collection *Cause commune*. Le nom de Gombrowicz est également mentionné dans l'émission consacrée au poète Cyprian Kamil Norwid.

## 2006

On parle de Gombrowicz sur France Culture. L'une consacrée à *Kultura*, l'autre au Prix Italia 2006.

Deux pièces radiophoniques sont en compétition pour l'édition 2006 du Prix Italia. Deux commandes musicales avec livret original, coproduites avec la Direction de la Musique de Radio France et le Service des Dramatiques de France Culture. *Disparition de Jacoppo Baboni Schillingi*, livret de Yannick Liron et *Nocturne de Martin Matalon*, livret d'Alan Pauls<sup>684</sup>. La création s'intègre dans un cycle initié en 2004 par « Traces I » et « Traces II » qui font appel à un texte poétique original à partir des journaux intimes d'écrivains tels que Kafka, Gombrowicz, Jünger et Barthes.

## 2007

Quatre occurrences mentionnant le nom de Gombrowicz sont présentes dans les archives de l'INA. *Witold Gombrowicz, une vie, une œuvre* rediffusée deux fois et deux autres émissions dans lesquelles le nom de l'écrivain est évoqué. *Gombrowicz, une gueule de classique ?* sous la direction de Małgorzata Smorağ Goldberg, est éditée par l'Institut des Études Slaves.

## 2008

---

<sup>684</sup> Alan Pauls, écrivain argentin né à Buenos Aires en 1959. Professeur de théorie littéraire, traducteur, scénariste, critique de cinéma, il a notamment publié un essai sur Borges. Il est publié en France aux éditions Christian Bourgois.

En partant de la phrase de Gombrowicz « J'aime autant ne pas trop me lier aux devises du jour, aussitôt dépassées. » Brice Couturier propose une réflexion sur France Culture à propos de l'accélération de l'histoire qui contribue à ringardiser plus vite qu'autrefois tendances, mots d'ordre et idées. Sur France Inter Laure Adler présente autre autres, les créations d'Hubert Colas et de Diphtongua Cie créée en 1988 à Marseille. Il a mis en scène *Le Mariage* de Witold Gombrowicz, *Nouvelle vague* et *La fin de l'amour* de Christine Angot, *Purifiés* de Sarah Kane, *Extaciones* d'Edouardo Calla.

*Les matins d'été*, émission du 18 août sur France Culture plongent les auditeurs dans le courant de l'autofiction en littérature avec Philippe Gasparin, docteur en littérature générale et comparée qui poursuit ses investigations sur les écritures du moi à travers les textes de Christine Angot, Annie Ernaux, Gombrowicz, Kertész, Serge Doubrovsky ou Gao Xingjian.

Le terme autofiction présente la difficulté avec la doxa ; pas de définition universelle ou canonique, un mot valise. La substitution au roman personnel. La définition de Doubrovsky qui utilise ce mot en premier en 1977 lors de la parution de son roman *Fils* : « Fiction d'événements et de faits strictement réels. » « On ne peut pas écrire sur sa vie sans inventer un langage. » La question des écrivains qui écrivent sur eux-mêmes : Céline, Genet, Gombrowicz. Robbe-Grillet utilise le terme de la nouvelle autobiographie.

Egalement sur France Culture, Alain Veinstein<sup>685</sup> propose d'aborder le sujet de la construction des numéros forains ; celle-ci n'a rien de fortuit. L'art trouve ses origines trente mille ans avant notre ère par la représentation des animaux et la figuration des symboles sexuels. Les penseurs et écrivains du XXe siècle vont trouver dans cet art forain l'incarnation de figures hétérodoxes (qui s'écartent du dogme d'une religion) : Kafka, Bataille, Beckett, Gombrowicz. L'immatunité, l'avant du langage, le sordide et le sublime, l'agonisante étrangeté du réel (le performeur américain Bruce Nauman ou le cinéaste David Lynch).

*L'Atelier de création radiophonique* sur France Culture, produit par Philippe Langlois et Franck Smith, propose d'explorer le travail de l'interprète à travers une création radiophonique. Didier Galas effectue un voyage sonore de Kyoto à Marseille destiné à provoquer le langage, en suivant la structure du *nô* japonais ; il étudie la musique des langues. Avec les voix des archives de Gombrowicz, de Queneau mais aussi d'un acteur, du docker, du berger, du papa, de la mamie...

Dans *Mauvais genres*, France Culture, l'émission proposée par François Angelier on parle de Jean-Pierre Martinet<sup>686</sup> à l'occasion de la réédition de ces livres *Jérôme*, *A l'ombre des forêts*,

---

<sup>685</sup> Alain Veinstein est un écrivain et poète français, lauréat du prix Mallarmé, ainsi qu'un animateur et producteur d'émissions de radio.

<sup>686</sup> Jean-Pierre Martinet, né à Libourne en 1944 et mort à 49 ans, est un écrivain français. Il est l'auteur de romans et de nouvelles caractérisés

*Ceux qui n'en mènent pas large*. Ses influences littéraires sont Gombrowicz, Dostoïevski, Joyce et Dickinson.

En novembre Sophie Perez et Xavier Boussiron invités sur France Culture présentent *Gombrowiczshow* au théâtre de Chaillot qui est une variation décapante, déguisements, travestissement, jeux de fumées. La représentation a lieu dans un contexte social tendu. Ariel Goldenberg, directeur de théâtre part de Chaillot.

À la télévision l'émission *Des mots de minuit* sur FR2 est consacrée au pianiste polonais Piotr Anderszewski. L'histoire douloureuse et compliquée de ce pays y est abordée. Le pianiste évoque Gombrowicz qui quitte la Pologne, et qui est un très bon exemple d'un exilé professionnel. Un extrait d'émission où Gombrowicz parle de sa polonité est diffusé : « ni ami, ni lecteur, ni honoraire : je pouvais être provoquant, selon les exigences de ma nature ».

L'autre invité de la soirée, Patrick Rambaud<sup>687</sup> dit à propos du *Journal* et des romans de Gombrowicz : « beaucoup de cul et d'érotisme »

## 2009

L'année de quarantième anniversaire de la mort de Gombrowicz et de la prodigieuse mise en scène *Yvonne, Princesse de Bourgogne* à l'Opéra Garnier de Luc Bondy qui constitue à notre avis l'une des meilleures mises en scène de l'auteur polonais. A cette occasion France Musique consacre cinq émissions à cet événement. *Witold Gombrowicz ou les aventures de l'Inter-humain* de Francis Imbert, paraît aux éditions de l'Harmattan. Quinze occurrences évoquent le nom de Gombrowicz dans les archives de l'INA.

On parle d'Yvonne sur France Musique qui consacre plusieurs émissions à Philippe Boesmans compositeur de l'opéra *Yvonne Princesse de Bourgogne* mise en scène par Luc Bondy (cette même équipe met en scène *Le conte d'hiver* d'après Shakespeare au théâtre royal de la Monnaie). Le compositeur parle de cette expérience. Il « met du monde sur scène et dans l'orchestre. » Les autres directeurs d'opéra sont un peu offusqués de ne pas connaître la soprano d'Opéra (Yvonne est muette). La question se pose : comment faire de l'Opéra avec le personnage muet ? Il y a le désir, la pudeur de ne pas voir mais on veut regarder ; Yvonne est comme une sainte, intouchable et fascinante. Gombrowicz invente les mots en français : molichonne. Il est également question de la difficulté de faire un opéra en français du fait de

---

par une noirceur absolue et un profond pessimisme décrivant, entre autre, la face cachée du miracle économique des Trente Glorieuses.

<sup>687</sup> Patrick Rambaud, né le 21 avril 1946 à Neuilly-sur-Seine est un écrivain français. Il est l'auteur d'une trentaine de livres dont plusieurs parodies et a obtenu, en 1997, le Prix Goncourt et le grand prix du roman de l'Académie Française pour *Bataille* (Grasset). Membre de l'Académie Française depuis 2008.

la prosodie du français chanté.

Dans *Tout arrive* : émission du 06 février sur France Culture Arnaud Laporte<sup>688</sup> propose une table ronde consacrée aux arts plastiques. La première partie de l'émission est consacrée aux plasticiens Tino Sehgal et Jimmie Durham. En deuxième partie de l'émission, il accueille Luc Bondy et le décorateur Richard Peduzzi, qui a travaillé pour la représentation d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* à l'opéra Garnier. Luc Bondy cherche un opéra où il y a une personne qui ne se développe pas ; dramatique mais en même temps immobile. Le personnage qui ne parle pas alors qu'on chante autour. Richard Peduzzi parle de trois femmes qui meurent : Yvonne, Oscar, Carmen. Il a travaillé sur les trois ensemble. Yvonne est encerclée comme dans le roman de Faulkner. Une architecture de mort, mais dérisoire : sans cercueil et sans enfermement. Le scénographe cherche une architecture de l'Europe de l'Est des années cinquante qui ressemble à un cimetière et veut lui donner une dimension onirique. Yvonne est sexuelle parce qu'elle est repoussante, contrairement aux autres héroïnes. Sa laideur commence à infecter comme une maladie les autres. L'esthétique de l'œuvre est comparée à celle de Bruno Schulz, Alfred Jarry puis Isaac Singer.

Les décors de Peduzzi sont les décors qui racontent des choses. L'artiste cherche le rythme, et un autre personnage qui regarde (les deux fenêtres représentent les yeux).

*La chaussure Sneakers, avec Epsy, Vigny et Didier Galas, Studio 168, sur France Culture, émission produite par Aude Lavigne et Xavier de La Porte* parle de la mode et du design. L'autre invité est Axel Léotard qui présente son livre *Mauvais genre*, l'histoire d'une femme qui passe par une transition pour devenir un homme. Le sujet porte sur les transsexuels. Le nom de Gombrowicz est évoqué.

Si nous trouvons intéressant d'évoquer cette émission c'est que c'est à la fin des années quatre-vingt-dix que le nom de l'auteur s'inscrit dans la problématique de *queer studies*. De nombreuses publications universitaires lui sont consacrées et notamment *Gombrowicz's Grimaces: Modernism, Gender, Nationality* de Ewa Plonowska Ziarek (The State University of New York at Buffalo) en 1998, ou *Polish Queer Modernism* de Piotr Sobolczyk en 2015.

C'est également le sujet de l'émission sur France Culture proposée par Antoine Perraud<sup>689</sup> et consacrée au poète William Cliff découvert et publié par Raymond Queneau en 1976. Le poète est considéré comme écorché vif, désespéré et romantique que l'on compare pour le climat de sexualité exacerbée à Baudelaire, à Verlaine et à Rimbaud. Cliff revendique

---

<sup>688</sup> Journaliste né en 1965, producteur et actuellement l'un des piliers de France Culture.

<sup>689</sup> Antoine Perraud travaille depuis 1986 à *France Culture*, où il produit l'émission *Tire ta langue* depuis 1991 (avec une interruption de 2006 à 2009 consacrée à *Jeux d'archives*). Il est l'auteur de documentaires historiques et littéraires: *Une vie, une œuvre* (Jacques Bainville, Confucius...), *Le Bon Plaisir* (Bronislaw Geremek, Pierre Combescot...), il est également critique et grand reporter à Télérama.

son homosexualité et pas mal de ses poèmes sont inspirés de ses aventures charnelles, réelles ou fantasmées. Dans *Contad Detrez, thrène ou tombeau*, qui vient d'être édité aux éditions de la Table Ronde, William Cliff évoque son amitié avec l'auteur de *L'herbe à brûler*, mort du sida en 1981. Une des archives sélectionnée est celle de l'unique discours de Gabriel Ferrater (qui fut le mentor et ami de Cliff) en français, poète, éditeur et critique catalan, à l'occasion de la remise du prix international de littérature 1967 à Witold Gombrowicz pour *Cosmos*. Deux thèmes majeurs sont évoqués dans ce discours, l'onanisme et l'exil. On parlant de Gombrowicz, Ferrater parle de ce qu'il n'est pas devenu. Il cachait sa judaïté, la plaie cachée. Il y a également l'entretien avec Raymond Queneau, au micro de Luc Estang : archive du 26 février 1965 à l'occasion de la parution du *Chien à la mandoline* puis celle de Conrad Detrez à l'occasion de la remise du prix Renaudot pour *L'herbe à brûler*.

Dans *Répliques* sur France Culture, Alain Finkielkraut, reçoit l'écrivain Pierre Pachet et le philosophe Clément Rosset pour évoquer l'œuvre de Cioran à qui un numéro spécial « des cahiers de l'Herne » est consacré. Rosset rappelle que Cioran considérait comme but de l'écrivain « rendre lucide en décourageant. Sans illusion ». Malgré tout, le paradis et la joie tragique de vivre s'accrochent bien à son œuvre. Pierre Pachet quant à lui pose la question : Qu'est-ce qu'on fait quand on est Roumain ? Qu'est-ce qu'on fait du fait quand on nait Roumain avec une langue qui est peu parlée, qui n'est pas une grande langue de culture, avec des peuples autour de soi qui sont des peuples importants qui ont apparemment, un destin. Qu'est-ce que c'est un individu qui est dans une culture qui n'a pas de destin historique. Cette question apparaît importante chez lui et elle parcourt toute son œuvre. Plus que les questions métaphysiques. *La transfiguration de la Roumanie* : la mégalomanie de l'homme d'une petite nation qui veut un destin pour son peuple. Le regard autre de Gombrowicz sur la question de l'exil.

La question de burlesque dans l'œuvre gombrowiczienne est abordée par Alain Veinstein sur France Culture à l'occasion de Gombrowiczshow, l'adaptation de Sophie Perez, Xavier Boussiron d'après *Opętani* et *Testament* de Witold Gombrowicz. « Sans parodie pas de tragédie, sans tragédie pas de théâtre. » Le burlesque est ici considéré comme le retournement moral ou physique, et inversement du domaine de la compétence et du savoir où une incompétence peut être une compétence et un non-savoir un savoir. Travail sur l'affirmation de Gombrowicz : « Ma littérature est cirque, foire. »

## 2010

Huit émissions où on fait référence au nom de l'écrivain. Arnaud Laporte présente à deux

reprises sur France Culture *Gombrowiczshow* de Sophie Perez et Xavier Boussiron représenté du 6 au 9 mai au Centre Pompidou à Paris :

Revisiter l'oeuvre de Gombrowicz, considéré comme l'un des plus grands auteurs du XXème siècle, s'en emparer comme on dompte une bête avec poigne, tendresse et sauvagerie : c'est l'enjeu du *Gombrowiczshow*. Un spectacle qui se présente comme « un essai, une chronique ou une vaste allusion à l'ouvrage de Gombrowicz. Bref, une revue ayant pour étrange mission de distraire ses semblables [...]. D'*Opérette* aux *Envoûtés*, en passant par les entretiens avec De Roux, il ne s'agit pas de reprendre ni d'inspecter Gombrowicz, mais de récupérer chez lui ce qui semble nous appartenir, pour nous en débarrasser » affirment Sophie Perez et Xavier Boussiron. Sur le plateau, « six comédiens en costumes d'époque, accompagnés d'un orchestre, s'agglutinent les uns aux autres. Ils se présentent, trépignent, défilent, font les malins. Les rituels familiaux et la tyrannie de la descendance sont décortiqués sans concession. Le problème de l'atavisme se pose au rythme d'une ambiance "jazz-swing", apparemment décontractée et ponctuée par des "Bonjour Witold !" lancés sur un ton vieille France à faire froid dans le dos.<sup>690</sup>

Alain Veinstein reçoit l'écrivain suisse Peter Stamm, également à France Culture, à l'occasion de la parution de son roman *Sept ans*, inspiré de la pièce de Gombrowicz *Yvonne, Princesse de Bourgogne*. Le roman sort aux éditions Christian Bourgois éditeur, et est traduit par Nicole Rottel. Iwona est une sorte de sainte, une sans papiers et Alex et Sonia un couple d'architectes. Iwona est laide et pauvre, mais Alex est fasciné. Iwona l'aime sans être aimée.

## 2011

C'est l'année de parution du deuxième livre de Jean-Pierre Salgas consacré à l'écrivain : *Gombrowicz, un structuraliste de la rue, la littérature émigrée et le pays natal et autres textes* aux Éditions de l'Éclat. Quinze émissions parlent de Gombrowicz à la radio.

*Excès et parodie au théâtre, Les mercredis du théâtre*, sur France Culture est un magazine dédié au théâtre et présenté par Joëlle Gayot, qui propose d'aborder dans cette émission le thème du théâtre parodique, grotesque ou burlesque actuellement proposé sur les scènes des théâtres publics en France. Elle reçoit Georges Lavaudant, ancien directeur de l'Odéon théâtre de l'Europe. Sophie Perez, fondatrice de la compagnie Zerez et co-metteur en scène avec Xavier Boussiron de spectacles inclassables tels que *Gombrowiczshow* est interviewée.

Sur France Inter, François Busnel s'entretient avec le réalisateur Jonathan Nossiter, journaliste, auteur et réalisateur américain qui parle de ses choix littéraires, et notamment de

---

<sup>690</sup> Centre Georges Pompidou, ressource on line, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/ciXRan/r4Ge69>

*Cosmos* de Gombrowicz.

Dans *Tire ta langue* France Culture Antoine Perraud reçoit Małgorzata Smorag Goldberg qui livre ses considérations sur l'auteur de *Cosmos*. Il est un concentré de polonité pour se libérer de polonité. Il essaie de revivre ce qu'il ne pourra pas obtenir dans la langue espagnole. Il a la parfaite maîtrise de sous-sol de sa propre langue (langue-exil-territoire) et s'intéresse aux écrivains pour lesquels le problème de la langue s'est posé. *Trans-Atlantique* (1953) est une gonflette linguistique où l'auteur sème le chaos où Gombrowicz crée la langue artificielle. C'est un pastiche du polonais du XVII<sup>e</sup> siècle mélangé au polonais du XIX<sup>e</sup> vulgate-romantisme et du polonais contemporain, saturé d'expressions idiomatiques. Il essaie de déconstruire l'identité polonaise. Par cette langue démontrer les stéréotypes de la culture polonaise. Il déconstruit, il crée autour de ça. Tradition, religion, chasse, guerre : idiomes en partie vrais et en partie artificiels. Un chaos sémantique. Ne plus être un écrivain qui écrit dans sa langue maternelle et de créer sa propre langue. Allusions littéraires, archaïsme, dialectalisme.

Dans *A plus d'un titre*, France Culture, Le magazine littéraire réalisé en direct du Salon du Livre Roger Grenier propose un entretien avec Jean-Pierre Salgas à l'occasion de la publication de *Gombrowicz, un structuraliste de la rue, la littérature émigrée et le pays natal et autres textes* aux Éditions de l'Éclat. Le plus connu exégète français de Gombrowicz parle du parallélisme entre la vie de Gombrowicz et la vie du monde.

Gombrowicz traverse le monde mais pas dans le même sens que les écrivains de l'époque. L'exil est pour lui un moteur de la création. Gombrowicz est très accueilli par les philosophes qui écrivent beaucoup plus sur Gombrowicz et qui s'intéressent à lui de façon explicite et implicite. Celui qui s'y est le plus explicitement intéressé c'est Deleuze. C'est l'auteur que Deleuze cite le plus dans chacun de ses livres au point même que dans son dernier livre *Critique et clinique* la première phrase du premier texte de la première partie *La littérature et la vie* commence par une phrase où Deleuze dit que la littérature est à faire avec le dehors. Gombrowicz l'a vu et l'a su plus que personne. Quand son œuvre a été publiée par Maurice Nadeau à partir de 1958 au fond elle intéresse majoritairement deux catégories de gens : les gens de théâtre, Gombrowicz entre en France par la mise en scène en 1964 que fait Jorgé Lavelli de *Mariage*, puis les philosophes. Depuis vingt ou trente dernières années a été un peu oublié. Il a fait une trajectoire à rebours de l'histoire du monde et de l'histoire occidentale de philosophie.

Salgas compare le début de *Ferdydurke* à l'œuvre de Proust et s'attache à dire de la fin de *Cosmos* : « le roman de la nature et du réel où nous avons affaire à la déconstruction du corps platonicien. » et fait des comparaisons avec Stern, Voltaire, Sade pour remonter le courant de la philosophie.



On parle également du livre de Jean-Pierre Salgas sur RFI dans *Accents d'Europe*.

Dans Déjeuner sur l'herbe, sur France Culture Nicolas Martin reçoit entre autres Marion Chobert de la Compagnie Esquimots, pour *L'examen de la Maturité* d'après Witold Gombrowicz du 26 au 28 juillet au Festival Summer of Loge. Thème de l'émission actualité théâtrale et la tentative de répondre à la question : le théâtre peut-il exister sans Avignon ? Dans *Lettres recommandées, Figures libres*, sur France Culture Christine Lecerf reçoit des invités qui font découvrir leurs correspondances préférées. Présentation de la correspondance entre Marx et Engels. Les fulminations de Gombrowicz par Rita qui retrace ses recherches relatives aux correspondances de Gombrowicz au cours de ces 42 ans. Elle évoque les échanges épistolaires de son mari et de Wittlin qui vit aux USA, Gombrowicz pense qu'ils sont tous riches là-bas « qu'ils avaient des dollars ». Zweig : « Pour un émigré écrire est un substitut de son pays natal. » Lecture de la recommandation destinée aux éditeurs français de Martin Buber :

Le romancier polonais Witold Gombrowicz est un auteur remarquable, d'un talent fort, mal édenté, qui ne branche pas et ne bredouille pas. On devrait le traduire. Jérusalem, le 30 janvier 1955.

L'effet de cette recommandation est nulle. Les éditeurs français ne sont pas prêts. On le publie l'année suivante en Pologne.

Dans *Hors champs* sur France Culture, le pianiste Piotr Anderszewski raconte sa passion pour Gombrowicz. Il relit le *Journal* et évoque le rapport ambigu de Gombrowicz à la Pologne. Il se reconnaît dans ce que dit Gombrowicz. Il est exilé mais comme Gombrowicz est de sang et d'éducation Polonais.

C'est l'année où l'on diffuse également le film consacré à Maurice Nadeau. *Le chemin de la vie* de Ruth Zylberman retrace la vie de l'éditeur. Critique littéraire, éditeur depuis 1945 fait découvrir en France David Rousset, Malcolm Lowry, Witold Gombrowicz, Walter Benjamin. Il a fondé la revue *Les Lettres Nouvelles* à laquelle a succédé *La Quinzaine Littéraire*.

« Les écrivains quand ils ont été refusés partout, ils viennent chez moi (hasard, contradiction). » *La Quinzaine* est le reflet des idées. Nadeau évoque son amitié avec Becket « je passais de longues journées, ensemble on ne se disait rien, on était bien. Des grandes séances de présence ; on n'a pas besoin de parler avec des gens avec qui on s'entend bien ».

« Il est dangereux de lire, ça vous agrippe. C'est du vampirisme ». « On est ce que les autres vous apportent ».

## 2012

Le nom de l'écrivain est évoqué dans sept émissions sur France Culture. C'est également l'année de la mort de Michel Polac, grand admirateur de Gombrowicz et le journaliste qui a tourné en 1969 une longue interview avec Gombrowicz à Vence.

L'invitée de Laure Adler de *Hors Champs* sur France Culture est l'écrivaine Marie Nimier qui est fascinée par Gombrowicz. La jeunesse est un grand créateur car elle ouvre une nouvelle réalité et une beauté qui n'est pas parfaite. Elle se souvient de la lecture de *Cosmos*, avec la couverture de Topor. Là où il y a une faille, il y a matière à écrire.

Le nom de l'écrivain est évoqué dans quatre émissions sur France Musique. Dans deux d'entre elles, Lionel Esparza présente Richard Brunel, comédien et metteur en scène qui a travaillé avec Philippe Andrien. Il crée sa propre Compagnie Anonyme en 1993 et met en scène Brecht, Witkiewicz, Gombrowicz, Labiche, Genet. Dans la troisième Marcel Quillevre s'entretient avec Luc Bondy qui met en scène *Les beaux jours d'Aranjuez* de Peter Handke au théâtre de l'Odéon. Il évoque ses mises en scène précédentes dont celles des pièces de Gombrowicz. La dernière émission propose une retransmission de l'opéra de Wagner dans la mise en scène de Jorgé Lavelli au théâtre de Capitole de Toulouse précédée d'un entretien avec le metteur en scène qui évoque ses premières créations et notamment *Le Mariage* de Gombrowicz.

## 2013

Le nom de l'écrivain est évoqué dans sept émissions sur France Culture.

France Musique diffuse le concert de quartor Salieri, Hélène Tysman et le Quartor Parisii. Patrick Poivre d'Arvor lit les extraits de textes de Blaise Cendrars, Andreï Makine et de Gombrowicz (Souvenir de Pologne). La Compagnie Haut et Court de Joris Mathieu présente au Montfort, lors de la saison 2013-2014, l'adaptation de *Cosmos*.

Dans *Hors-champs* sur France Culture Laure Adler reçoit Eric Reinhart, auteur de *Le système Victoria* et *Cendrillon* parus chez Stock. Il adore Gombrowicz et la mauvaise foi de son *Journal*. Dans *Cendrillon*, il fait référence à Gombrowicz.

La parution du *Journal intime* de Gombrowicz en Pologne est évoquée dans *Accents d'Europe* sur RFI où il est question de l'immigration.

France Culture aborde le sujet des traductions dans *L'autre francophonie*. L'émission rend compte de la francophonie en Europe de l'Est. Sa quasi inexistence dans les pays du bloc communiste. Les écrivains étrangers comme Cioran et Kundera choisissent d'écrire en

français. Certains autres comme Milosz et Gombrowicz deviennent connus grâce aux traductions de leurs œuvres. Sur France Inter dans *Encore heureux*, Arthur Dreyfus s'entretient avec Manuel Carcassonne, directeur général des éditions Stock. Lecture des extraits du *Journal* de Gombrowicz en guise de consolation et de mise en joie.

## 2014

L'année du 110<sup>e</sup> anniversaire de l'écrivain. Neuf émissions parlent de Gombrowicz dont deux sur France Inter. Jacques Vincey met en scène *Yvonne, princesse de Bourgogne* au Théâtre Olympia de Tours. Dans *Hors Champs* sur France Culture, Laure Adler consacre une émission à Luc Bondy, qui parle de sa vie, son enfance. Il évoque Witold Gombrowicz, qu'il a lu très jeune et son père François. La même année Luc Bondy est nommé directeur au Théâtre de l'Odéon.

Linda Lê, romancière d'origine vietnamienne parle sur France Culture de l'exil et des écrivains qui l'ont influencée : Cioran, Joseph Conrad, Albert Cohen, Witold Gombrowicz, Pessoa, Artaud, d'évidentes affinités électives qui tressent entre ces portraits le fil rouge d'une disposition commune à l'exil.

Mais l'évènement le plus marquant de cette année est la représentation de *Yvonne, princesse de Bourgogne*, au Centre dramatique régional de Tours dans la mise en scène de Jacques Vincey<sup>691</sup>, (captation, réalisation, montage Jean-Christophe Ségard).

Jacques Vincey présente sa première création en tant que metteur en scène-directeur du Centre National Dramatique de Tours. Les extraits de spectacle sont présentés. Le décor est très moderne, un décor de bien être et de luxe. La première scène montre un prince en tenue de sport (tennis) et la cour royale qui s'entraîne dans une salle de fitness (une certaine ressemblance au roi dans *Yvonne* de Luc Bondy, très sportif et bling-bling).

C'est une pièce qui a été écrite entre deux guerres et très proche de la deuxième guerre, donc dans une période particulière en Europe Centrale, parce que Gombrowicz était Polonais, qui était particulièrement instable. Evidemment ça transpire dans ses pièces ; c'est une pièce de jeunesse qui se passe dans un royaume imaginaire, un royaume imaginaire dans lequel on a un roi, une reine, un prince, un chambellan, et puis tout un beau monde autour qui vit dans l'opulence, le luxe, la bonne humeur, la santé et inévitablement un petit peu d'ennui et donc ce jeune prince qui peut avoir toutes les jeunes filles de la cour qu'il veut et qui ne s'en prive pas, est las de tout ça, et par défi va décider d'aimer et d'épouser une jeune femme qui a toutes les caractéristiques inverses de ce qu'on peut attendre d'une princesse, d'une future reine, c'est-à-dire c'est une fille qui est décrite, en tout cas par eux, comme laide, apathique, ennuyeuse. Qui n'a aucune qualité et qui en plus ne parle pas. Le défi du prince est

---

<sup>691</sup> Comédien, metteur en scène. Depuis le 1<sup>er</sup> janvier 2014, metteur en scène-directeur du CDN de Tours. Il inaugure la saison 2014/2015 avec la création d'*Yvonne, princesse de Bourgogne*.

au départ en tout cas un grand ricanement, un défi cynique, va petit à petit toucher des choses beaucoup plus profondes chez les uns et chez les autres et d'abord chez le prince qui va aussi trouver par ce moyen là, la possibilité de s'affranchir de codes culturels, de codes sociaux, dans lesquels on est inévitablement et qu'on peut facilement subir, en tout cas c'est ce qu'il estime. Ca devient aussi petit à petit un défi philosophique et pas à pas, ce prince va être attiré par le creux de cette femme. Quand je dis qu'elle ne dit rien, c'est-à-dire en ne disant rien on peut tout imaginer, tout projeter et y compris aussi ce qu'on n'imaginait pas avoir à l'intérieur de soi-même. Cette Yvonne va être un révélateur de tout ce que ces personnages dans leur vie sociale, dans leur vie politique, dans leur vie intime et amoureuse avaient caché. Et petit à petit, elle va être un facteur de décomposition de cette cour, de ce petit monde qui va être petit à petit dévoré par la peur que provoque cette Yvonne, va petit à petit voir chacun se confronter à ses démons, jusqu'à vouloir éradiquer ce virus qui s'est installé dans leur corps en bonne santé et n'ayant pas le courage les uns et les autres de la tuer avec un couteau ou de la tuer avec du poison, de la tuer en l'étranglant vont décider de la tuer comme ils disent par le haut, c'est-à-dire de faire en sorte qu'elle s'étrangle au cours d'un dîner et qu'elle meurt mais que ce ne soit pas de leur faute. Parce que c'est une pièce qui...alors c'est une thématique qui me poursuit de pièce en pièce mais, là qui est encore une pièce qui parle du théâtre et du théâtre en le déplaçant un tout petit peu, en déplaçant un tout petit peu la question, parce que cette Yvonne met en abyme le théâtre c'est-à-dire que c'est un personnage qui est en soi un presque l'anti-théâtre, un degré zéro du théâtre, elle est juste une présence qui se pose là et point barre. Et du coup elle va révéler la théâtralité des autres personnages, qui sont certes des personnages de théâtre mais qui dans leur fonction pensent ne pas jouer de rôle, à être ce qu'ils sont, et petit à petit le fait qu'elle ne soit rien, entre guillemets, va révéler tout le faux des autres tout le vernis va petit à petit se craqueler, se fissurer, jusqu'à les faire apparaître dans leur vérité et la vérité n'est pas très belle, mais en tout cas difficile à supporter. Mon souci était de surtout de faire en sorte qu'on ne mette pas la pièce à distance. Quand on lit la pièce, dans un premier temps on se dit c'est une écriture très théâtrale qui peut aller jusqu'au burlesque, jusqu'au grotesque, jusqu'au tragique, mais très exacerbé et je souhaitais partir de quelque chose qui nous soit très proche et qui reste proche des vies qu'on peut mener les uns et les autres. Je dis ça en allant aussi volontairement dans le traitement jusqu'à, n'ayant pas peur des mots, jusqu'à une certaine démagogie vis-à-vis du public, c'est-à-dire en se disant : plongeons les spectateurs qui rentrent dans ce théâtre, théâtre Olympia, premier spectacle du metteur en scène – directeur, et je voulais leur faire un environnement dans lequel ils puissent se reconnaître. Un environnement qui est un lieu de luxe, de bien être, de bonne humeur comme je disais tout à l'heure, de santé, parce que le spectacle démarre comme dans une salle de sport un lieu chic où tout le monde s'occupe de soi. Donc les spectateurs se reconnaissent soit pris à partie, soit pris à témoins, y compris dans le ricanement du prince au départ, cet espèce du cynisme qui consiste à rire aux dépens des autres, c'est-à-dire Yvonne est au départ un prétexte à déconnade. J'ai souvent pensé et parlé pendant le travail de cet humour qu'on appelle humour Canal plus, du Grand Journal où tout est très brillant et ça rebondit et on peut rire de tout et au bout d'un moment on ne sait plus pourquoi on rit et ça tourne à vide et ça se met à grincer et on tout cas c'était mon intention que petit à petit au fil du spectacle les gens se retrouvent complices d'une situation qui devient extrêmement désagréable et extrêmement gênante, sans non plus sombrer dans un manichéisme qui consisterait à dire Yvonne est une sainte, une bonne fille et qui est en train de se faire martyriser par les autres, parce que la pièce est plus complexe, c'est là qu'elle est intéressante, c'est-à-dire que cette jeune femme qui ne parle pas, qui ne fait aucun effort pour s'intégrer dans ce petit monde, est aussi objectivement quelqu'un de gênant, quelqu'un qui empêche de vivre, de vivre en bonne

entente, avec ce que ça comporte de compromission mais qu'on est obligés de tous faire. Et à l'inverse cette cour ne doit pas être simplement des personnages caricaturaux, insupportables, des personnages de pouvoir d'argent et de conventions, mais c'est aussi des gens, qui vivaient bien et qui tout d'un coup ont été mis en péril, en déséquilibre. Donc voilà j'essaie de ne jamais laisser le spectateur tout à fait tranquille dans ce à quoi il assiste, c'est à dire qu'il soit sans cesse sollicité mais aussi je dirais dans sa position de spectateur qui devient acteur de quelque chose à laquelle il puisse participer, en tout cas qu'il puisse se sentir ou solidaire ou solidaire malgré lui, en tout cas que ça active, ça oblige à être critique par rapport à ce quoi assiste.<sup>692</sup>

## 2015

Christophe Honoré met en scène *La fin de l'Histoire* librement inspiré de l'œuvre inachevée de Gombrowicz. C'est également l'année de la mort de Luc Bondy. France Culture lui rend hommage et évoque Gombrowicz. Marie Rémond reçoit le Molière pour l'interprétation d'Yvonne dans la mise en scène de Jacques Vincey.

Andrzej Żuławski adapte *Cosmos* au cinéma. Le film est en compétition au Festival international du film de Locarno 2015 où il remporte le prix de la meilleure réalisation. Treize émissions radiophoniques parlent de Gombrowicz.

Inspiré d'un roman réputé inadaptable de Witold Gombrowicz, voilà le nouveau film d'Andrzej Zulawski, absent des écrans depuis quinze ans. Un cinéaste ultrasingulier dont le travail a toujours oscillé entre érotisme et lyrisme baroque (voire barré), flirtant avec les frontières de l'hystérie et du grotesque, et parfois même les défonçant. L'hystérie et le grotesque sont encore ici au rendez-vous, mais cette fois, c'est comme si Zulawski maîtrisait ces débordements plutôt que d'être dominé par eux.<sup>693</sup>

Alain Spira de Paris Match parle du retour au cinéma d'Andrzej Zulawski comme d'un « drame surréaliste abscons et hystérique.<sup>694</sup> ». Jacques Mandelbaum, critique à *Le Monde*, écrit : « Après quinze ans de silence, le réalisateur adapte laborieusement le livre « Cosmos » de l'écrivain polonais moderniste. »

Les expériences extrêmes n'ont jamais fait peur à Andrzej Zulawski, tout au contraire pourrait-on dire. C'en est une, en l'occurrence, de s'attaquer à l'adaptation de Witold Gombrowicz, écrivain moderniste polonais à la prose et à la logique plus que décalées, excentriques, provocateur, baroque, surréel, ami dans les années 1930 de Bruno Schulz qui lui rendait des points en matière de génie et d'étrangeté.<sup>695</sup>

---

<sup>692</sup> interview de Jacques Vincey<sup>692</sup>, *Yvonne, princesse de Bourgogne*, Centre dramatique régional de Tours – Théâtre Olympia – 2014, captation, réalisation, montage Jean-Christophe Ségard <https://www.youtube.com/watch?v=try8NRwNbPA&t=103s>

<sup>693</sup> Serge Kaganski, *Cosmos*, Les Inroceptibles, 04.12.2015.

<sup>694</sup> Alain Spira, *Cosmos*, la critique, Paris Match, le 09.12.2015

<sup>695</sup> Jacques Mandelbaum, « Cosmos » : Andrzej Zulawski emprunte les mots de Gombrowicz, *Le Monde*, 08.12.2015

Un article à propos des *Envoutés* paraît dans *les Inrockuptibles* en juillet 2015<sup>696</sup>.

Dans une saison au théâtre, sur France Culture Joëlle Gayot s'entretient avec Christophe Honoré<sup>697</sup> qui met en scène *La fin de l'histoire*, après *l'Histoire* de Gombrowicz au théâtre de Lorient puis au Théâtre National de la Colline.

En parlant de l'œuvre de Gombrowicz, il évoque l'assassinat de la jeunesse et de la bêtise. Viol d'une forme par une autre, mélange du trivial et du sublime. L'éloge de l'immaturation et de l'incompétence, Christophe Honoré éclaire son travail de mise en scène :

Après l'assassinat de l'Archiduc, il essaie d'éviter la première guerre mondiale, et nous, on a choisi au contraire de le placer au moment des accords de Munich et de voir s'il pouvait faire éviter la seconde guerre mondiale. Donc en fait, à un moment dans la pièce il y a un simulacre où on réécrit l'histoire, on essaie de réécrire les accords de Munich non plus en 38 mais en 39, après qu'ils aient déjà lieu et on a fait beaucoup de recherches avec des historiens etc...c'est justement une piste qui a été menée par un pape à l'époque qui avait essayé de réunir en été 39 de nouveau l'Allemagne, l'Angleterre, la France et l'Italie pour essayer de voir si on ne pouvait pas plus de la paix, malgré l'invasion de la Tchécoslovaquie etc...[...] On viole l'histoire avec de la bêtise. On imagine que Staline leur propose de faire un Yalta 0, au moment de Munich 2. C'est-à-dire de se partager l'Europe entre Hitler et lui pour éviter l'intervention américaine qui interviendra quelques années plus tard.<sup>698</sup>

Dans *Le monde selon Caroline Eliacheff* sur France Culture la réalisatrice se penche sur le harcèlement à l'école. À la question : Que peut-on tirer de la littérature pour les jeunes d'aujourd'hui, la journaliste tente de répondre en s'appuyant sur les œuvres littéraires. Parler des faits est une chose, exprimer ce qu'ils ressentent est une autre. Nombre de grands écrivains l'ont fait : Musil, Gombrowicz, Goldshmidt. La jeune génération peut y découvrir que d'autres ont vécu ce qu'ils vivent, mais aussi l'ambiguïté que recèle toute relation à l'autre, fut-elle empreinte de sadisme.

*La grande table* sur France Culture, l'émission proposée par Caroline Broué se compose de deux parties : la première consacrée à la mise en scène de Christophe Honoré, la deuxième, consacrée à René Girard décédé la même année. Jean-Michel Oughourlian, neuropsychiatre, psychologue André Orlean, économiste sont invités de Caroline Broué.

« Girard était un génie, un homme qui regarde un phénomène que tout le monde a regardé pendant des centaines ou des milliers d'années et personne n'a rien vu. » « ça contredit un

---

<sup>696</sup> Emily Barnett, Voyage littéraire : « Les Envoutés » de Witold Gombrowicz, *les Inrockuptibles*, 21/07/2015

<sup>697</sup> Christophe Honoré, né en 1970 est un écrivain, réalisateur, scénariste, dramaturge et metteur en scène français. Auteur de romans pour enfants et adolescents, dans lesquels il aborde les thèmes du [suicide](#), du [SIDA](#), du mensonge des adultes, de l'[inceste](#) ou des secrets de famille.

<sup>698</sup> Christophe Honoré, Une saison au théâtre, France Culture, le 11.05.2015

scientisme qui penserait que les grandes découvertes scientifiques ne se font qu'avec les mathématiques dans des laboratoires. Là on voit comment un esprit curieux, libre et constructeur peut, à partir de matériaux de la littérature, construire une œuvre scientifique. »

2015 est également l'année de la mort de Luc Bondy. L'émission *Hommage à Luc Bondy, Hors champs*, sur France Culture, Laure Adler rend hommage à Luc Bondy et rediffuse l'entretien du 9 janvier 2014.

Le 27 avril 2015, France 2 diffuse la 27<sup>e</sup> cérémonie des Molières aux Folies Bergère, présentée par Nicolas Bedos. Le Molière de la révélation féminine est attribué à Marie Rémond pour le rôle d'Yvonne dans la pièce de Gombrowicz.

La Touraine l'a découverte la saison dernière dans un rôle particulièrement difficile et inquiétant. Quand Jacques Vincey, pour sa première création en tant que directeur du Théâtre Olympia, décide de monter *Yvonne, princesse de Bourgogne*, il confie le rôle-titre à Marie Rémond. Dans cette pièce de Gombrowicz, elle y joue une roturière sans voix, sans apparat qui devient par jeu et par goût des coups tordus du prince, une princesse maltraitée et dérangeante.<sup>699</sup>

Un prix qui a laissé un goût de surprise et de joie à la jeune comédienne. « Personne ne vous prévient quand vous êtes nommée. C'est une amie qui m'a appelée pour me féliciter. J'étais très heureuse. Lors de la soirée de cérémonie, quand j'ai entendu mon nom, je n'y croyais pas. Je me disais simplement : « Il faut dire une belle phrase », rigole-t-elle. Au-delà de la récompense, c'est aussi une reconnaissance. On se dit qu'on peut faire du théâtre. »

On parle sur FR3 Provence Alpes d'azur d'une autre représentation d'*Yvonne, princesse de Borgogne* au théâtre du gymnase et théâtre du Jeu de pomme, compagnie de l'Echo. Ils ont choisi Yvonne, pas très facile, mais ils sont très motivés (sous fond musical de tam-tam, costumes des parents comme dans les pièces de Molière, perruques, masques mais tout est déformé. Ils sont là pour bousculer nos habitudes et nos certitudes.

## 2016

Une année très importante dans le processus de réception car marquée par la parution en septembre de la traduction française du journal intime de Gombrowicz *Kronos*, préfacée par Yann Moix et traduite par Malgorzata Smorağ Goldberg. Quatre émissions sur France Culture évoquent le nom de Gombrowicz.

L'écrivaine Emmanuelle Bayamak, auteure de *Je viens* est l'invitée de Laure Adler

---

<sup>699</sup> France 2, la 27<sup>e</sup> cérémonie des Molières aux Folies Bergère, présenté par Nicolas Bedos, le 27 avril 2015

dans *Hors Champs* sur France Culture. Son livre est un roman comique qui parle du racisme, de la vieillesse, de la famille, l'immaturation des adultes et non pas des enfants. Il vérifie la leçon baudelairienne : le monde ne marche que sur le malentendu. Ses influences artistiques sont Michaux, Beaudelaire, Gombrowicz. Dans *S'exposer à l'art et au regard des pouées, Talmudiques* sur France Culture Michel Nedjar, artiste brut, à l'occasion de l'exposition « Présences » au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, rappelle la phrase de Gombrowicz « Tout est cousu d'enfance ». Il noue et tisse les fils d'une histoire, celle de l'art et la sienne en un même récit qui pourrait être la trame de notre humanité.

## 2017

Le nom de Gombrowicz est évoqué dans six émissions, une sur France Inter et cinq autres sur France Culture.

France Inter diffuse l'entretien avec Małgorzata Smorag-Goldberg dans *D'ici et d'ailleurs*, une émission présentée par Zoé Varié qui propose une heure pour prendre le temps pour écouter des récits singuliers, des histoires d'hommes et de femmes étrangers, immigrés, exilés venus vivre en France. Małgorzata Smorag Goldberg, l'invitée du jour, parle de son enfance à Wrocław et du départ vers la France avec sa mère. Son ressenti quand sa mère lui apprend ses origines juives, sa rencontre avec Gombrowicz et son travail sur l'exil. La question de la lutte des femmes polonaises pour le droit à l'avortement est également abordée.

Dans *La Panthère ou l'univers vertigineux de Sergio Pitol, Les émois, Les petits matins* sur France Culture on parle des nouvelles d'un des plus grands écrivains mexicains Sergio Pitol *la Panthère*. Né en 1933, diplomate et voyageur, traducteur des plus grands classiques anglais (Conrad, Henry James), italiens (Bassani) ou polonais (Gombrowicz), Sergio Pitol Demeneghi est un nouvelliste dans la grande lignée des maîtres sud-américains (Borges, Quiroga) excellent dans l'exploration d'univers glauques, vertigineux et paradoxaux, aux frontières du fantastique.



## Conclusion

Étudier le discours critique, c'est « découvrir quels sont les points de vue ou “*interprétants*” choisis par les journalistes pour comprendre et analyser les productions cinématographiques [littéraires] » afin de mettre « en évidence les grands modèles d'interprétation disponibles à *une époque donnée* [...] et la façon dont les films [œuvres littéraires] s'y inscrivent »<sup>700</sup>.

La bibliographie commentée des archives audiovisuelles qui précède, tente de jeter la lumière sur l'évolution de la réception de Gombrowicz dans les médias en France. La difficulté de cette démarche qui était basée sur le très vaste corpus auquel j'ai été confrontée, a été récompensée par la découverte de plusieurs archives jusqu'ici inconnues et enfin par la formation, au fil de mes investigations, de cette esthétique de réception, dont le rythme bien spécifique forme un passionnant tableau intellectuel de la France de 1963 jusqu'aujourd'hui. Les trois périodes visées étaient : pré-réception, alors que Gombrowicz est encore en Argentine, réception immédiate en France et la réception après sa mort. La participation active de Gombrowicz dans les deux premières périodes façonne d'une manière incontestable le point de vue de la critique. Gombrowicz assoit sa posture de l'écrivain maudit et excentrique dans son pays dès son retour du continent américain. De la première période argentine, nous n'avons que quelques traces de cette réception : une quinzaine d'articles de presse de 1953 à 1963 répertoriés par Rita Gombrowicz, pas d'archives audiovisuelles, mais une riche correspondance avec Jeleński, Giedroyc, Miłosz, Nadeau, dont je rendrai compte dans la partie suivante de ma recherche. Dès l'arrivée de Gombrowicz en Europe, les ressources critiques s'étoffent : une dizaine d'articles de presse pour l'année 1963 et vingt huit pour 1964. Une émission sur France Culture avec les élocutions de Butor et de Bondy dont l'importance est de premier ordre et une sur France Inter. Notons que cette liste n'est pas exhaustive, en effet les archives de l'INA sont périodiquement alimentées par de nouveaux documents restaurés ; ceci laisse une place à une potentielle surprise d'entendre un jour, un nouveau témoignage inédit. Ces ressources permettent de remarquer aisément que la critique accompagnant la réception immédiate fait appel à un héritage littéraire marqué d'un sceau de la nouveauté, de l'originalité et de l'étrangeté empreinte de l'héritage culturel est-européen, de la situation politique immédiate de la Pologne et ancrée dans les tendances intellectuelles de l'époque (théâtre, roman nouveau). La lutte, dont parlait Bourdieu, pour se faire une place

---

<sup>700</sup> Dominique Bertelli, « La réception du fait littéraire par la critique journalistique », *Questions de communication* [En ligne], 8 | 2005, mis en ligne le 01 décembre 2005, consulté le 16 août 2017. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/4800> ; DOI : 10.4000/questions-de-communication.4800

dans le champ littéraire se fait sentir à trois niveaux : lutte entre critiques, lutte entre Gombrowicz et les critiques et celle qui est peut-être la moins palpable, mais sous-jacente au vu des archives, entre Gombrowicz et ses contemporains. Tandis que Butor, lors de son discours à Salzbourg, joue la carte de bienveillance envers cet ami polonais, comme l'a fait jadis Kaden-Bandrowski pour *Les mémoires du temps de l'immaturité*, François Bondy, lui insistera sur le caractère totalement novateur de l'œuvre de cet écrivain qu'il qualifie de « central » et dont « l'aspect pittoresque, anecdotique et excentrique » ne doit pas tromper le lecteur. Rares sont les éloges des écrivains français envers l'auteur de *Ferdydurke*. Nous avons entendu René de Obaldia, ébloui par cet écrivain polonais, dont il a fait peut-être connaissance en Pologne quand il a été prisonnier pendant la guerre. Il y a bien sûr le jeune Dominique de Roux ; mais les grands noms de la littérature française se taisent. Ce n'est qu'après la mort de Gombrowicz qu'Eugène Ionesco dira « en effet, je crois qu'il a été le premier », et Sartre écrira un article pour les Cahiers de l'Herne, Foucault lui, sollicité pour un article dans les Cahiers de l'Herne se contentera de dire : que quand l'oiseau est parti, il est trop tard pour en parler.

Mais qu'en est-il des critiques ? En travaillant sur cette partie de recherche, j'ai tenté de les mettre en lumière, pour comprendre, lesquels d'entre eux ont joué un rôle de premier ordre dans ce processus de réception. D'après les graphes issus des archives de l'INA que je présente en annexe, nous pouvons remarquer que plus de quatre vingt pour cent des émissions sont issues de la radio nationale France Culture. Notons toutefois qu'une des premières critiques radiophoniques a été diffusée sur France Inter dans *Le masque et la plume* créée par Michel Polac, le journaliste qui accompagna la création de Gombrowicz pendant de longues années. *Le masque et la plume* consacre plusieurs émissions au théâtre de Gombrowicz. Michel Polac s'entoure de Gilles Sandier, André Saudemont et François Régis Bastide, qui écrivent parallèlement les critiques dans les journaux<sup>701</sup>. Au fil des ans les journalistes comme Pierre Macabru, François Régis, Alfred Simon et Matthieu Galley reprennent le flambeau. Au début des années 80 l'émission est animée par Robert Kanters et Fabien Gostellier. Mais le rôle phare dans cette réception, pourra être attribué sans conteste à France Culture, la radio véhiculant les nouveaux courants de pensées, avec la participation de grands noms du monde artistique et intellectuel « la chaîne des idées, des savoirs, des arts et de la création ». Elle couvre tous les événements culturels et intellectuels majeurs. Nous retrouvons les grands noms des journalistes, critiques, écrivains, intellectuels qui sont producteurs et présentateurs prenant part à la bouillonnante vie intellectuelle française : Dominique Arban, Bernard Dort,

---

<sup>701</sup> Bibliographie constituée par Rita Gombrowicz in *Gombrowicz en Europe 1963-1969*, Denoël, 1988.

Jean Paget, Roger Pillaudin, Lucien Attoun, Jean-Jacques Vierne, André Parinaud puis à partir des années 80 Michel Bydlowski, Pascale Casanova, Laure Adler. Ce qui est intéressant de voir, c'est le reflet du tableau intellectuel français qui se dessine au fil de l'écoute. Parallèlement aux émissions consacrées directement à l'auteur de *Ferdydurke*, il y a les sujets satellites, qui traitent de la littérature polonaise, de la poésie, de la traduction. Gombrowicz y est assimilé. Des émissions touchant directement à la problématique des traductions sont proposées. La première réunit Georges Lisowski, Georges Mounin, Konstanty Jeleński. Lors de la remise du prix Formentor en 1967 Claude Gallimard annonce la création d'un fond spécial pour la traduction. Cette activité traduisante est régie par des rouages non seulement linguistiques mais surtout culturels ; la question est posée par Mounin : comment peut-on transposer une culture dans une autre. C'est ce que tente d'expliquer Geneviève Serreau dans son passionnant entretien à propos de la traduction de *Trans-Atlantique*. D'ailleurs la présidente du jury qui a attribué le prix à Gombrowicz pour *Cosmos* n'est autre que Dominique Aury. C'est elle qui préfaça *Les problèmes théoriques de la traduction* de Georges Mounin. Il y a également les entretiens avec les écrivains : Ionesco, Butor puis Perrec, René de Obaldia aussi, enfin la nouvelle génération: Lamarche Vadel, Deshouillères, Lainé, Moix, Jean-Pierre Martinet, Eric Reinhardt, les écrivains étrangers comme Peter Stamm, Linda Lê, Sergio Pitlor, et enfin la grande famille du théâtre. C'est par ici que Gombrowicz se forge la place dans le tableau culturel en France. A chaque nouvelle mise en scène de son œuvre dramatique, France Culture propose une émission invitant metteurs en scène, comédiens, compositeurs. Nous pouvons aussi remarquer au fil de l'écoute que certains sujets et certains noms appellent Gombrowicz comme référence : exil, roman nouveau, art brut, grotesque, autofiction, homosexualité, immaturité, Argentine, Europe de l'Est, judaïsme, catholicisme, philosophie, traduction, art forain, baroque. Son nom est également évoqué dans les émissions consacrées aux personnages créant irrémédiablement une grille intellectuelle cohérente. René Girard, Maurice Nadeau, Samuel Becket, Fiodor Dostoïevski, Antonin Artaud en font partie. Chaque nouvelle édition ou réédition de son œuvre entraîne une production radiophonique ; chaque interaction aussi : anniversaire de naissance, de mort, non seulement de l'artiste mais des intellectuels qui lui étaient proches. Nadeau, Bondy, de Roux.

Les émissions se font rares à partir de 2015. Curieusement nous n'avons aucune archive radiophonique consacrée à l'adaptation cinématographique de *Cosmos* d'Andrzej Żuławski, assez fortement critiqué dans la presse française, néanmoins récompensée par le Léopard de la meilleure réalisation au festival de Locarno. Il en est de même pour la parution de la version française du journal intime de Gombrowicz *Kronos*, traduit par Małgorzata

Smorağ-Goldberg et préfacé par Yann Moix. Sans doute pour la forme inhabituelle de cette œuvre qui n'a pas de littéralité. La réception académique de *Kronos* est quant à elle très prometteuse.

Mais si cette approche permet d'avoir un regard transversal sur la réception critique intégrant aussi bien le discours critique et théorique, que les réflexions linguistiques, sociologiques, philosophiques, elle ne serait pas complète sans la dernière composante majeure : les interactions directes de l'auteur avec d'autres intellectuels sous forme de correspondance et finalement l'inscription de sa pensée dans les courants intellectuels majeurs, ou plutôt celui qui s'en dégage le plus nettement : l'humanisme. La dernière partie de ma recherche tente d'en dégager les grands moments.

# **Quatrieme partie : Correspondance, dialogues, reception academique**

## Introduction

Les petites nations, en d'autres termes, sont des êtres sans raison d'être. Elles n'ont pas de place dans le train de l'histoire, et quand elles veulent monter quand même, les ayants droit, ceux qui ont composté leur billet, appellent, scandalisés, le contrôleur pour les en faire immédiatement descendre.<sup>702</sup>

L'ampleur du métatexte de la critique consacrée à l'œuvre de Gombrowicz se confirme dans la bibliographie regroupant tous les travaux académiques et critiques relatifs à l'écrivain. J'ai ainsi choisi d'aborder dans la première partie de ce travail les interactions que l'auteur a entretenues avec des personnes qui ont joué un rôle de premier ordre dans ce processus de réception à travers la correspondance entre 1953-1969. Tout d'abord le milieu des intellectuels de Paris sans lequel l'esthétique de cette réception aurait un tout autre visage : le rédacteur Giedroyc, son ami comte Czapski qui rendit visite à Gombrowicz en Argentine, puis Jeleński et enfin Miłosz, son grand frère intellectuel. Ensuite le milieu intellectuel français : De Roux, Bondy, Nadeau, Serreau, Camus puis un bref mais intense échange avec Martin Buber philosophe juif d'origine allemande. Enfin Rita Labrosse devenue sa femme ; chercheuse et écrivaine, infatigable ambassadrice de la cause Gombrowicz à travers le monde qui joue un rôle capital dans la réception de l'œuvre de son mari dans le monde entier et dans la préservation de cette correspondance dont elle garde précieusement des éléments encore inédits. J'aborderai ensuite le sujet de la réception réfléchie et des retentissements qu'a pu avoir son œuvre sur des écrivains et penseurs de la seconde moitié du XXe siècle. Je pense ici à Milan Kundera, qui d'une manière sobre, « sans élever la voix », place Gombrowicz parmi les plus grands du siècle dernier. Sa vision du roman et ses thèmes majeurs comme la jeunesse, la maturité, l'amour, l'exaltation et enfin le rire et l'ironie pourraient être une continuité, un développement en quelque sorte, de la pensée gombrowiczienne, que l'écrivain tchèque a su rendre plus lisible à travers ses romans. Quant à Alain Finkielkraut, penseur majeur de la deuxième moitié du XXe siècle et qui est un grand spécialiste de Kundera, il réserve dans sa bibliothèque, une place privilégiée pour Gombrowicz, pour aborder le thème du rire ou celui de l'homme, du visage, et de l'humanité. Dans *L'Ingratitude*, l'intellectuel fait un mea culpa après l'éblouissement des lectures de

---

<sup>702</sup> Alain Finkielkraut, *L'Ingratitude. Conversation sur notre temps avec Antoine Robitaille*, Gallimard, Paris, 1999, p.21

Kundera qui déconstruit progressivement la vieille idée de la domination de la culture de l'Europe occidentale sur des petites nations de l'Europe Centrale, rendant la place à cette identité bien spécifique et « aux petites langues ».<sup>703</sup> Son rôle dans la réception de la littérature de l'Est est de taille. Finkielkraut s'avère être également le lecteur attentif du *Journal* de Gombrowicz. Il met en lumière certains mécanismes et aide le lecteur français à comprendre les rouages de la poétique des littératures venues de ces pays :

Plus une nation se rétracte pour se défendre, plus elle se répand sur des terrains qui ne lui appartiennent pas et plus, en même temps, il est difficile aux citoyens de résister à son impérialisme mental, à son hystérie communautaire. Cette force implacable de la faiblesse est merveilleusement exposée par Gombrowicz dans son *Journal*. C'est son impuissance absolue, dit-il en substance, qui permet à la puissance collective d'être si contraignante. C'est en prenant appui sur la tragédie polonaise que la polonité capture les Polonais et les absorbe dans l'anonymat d'une essence.<sup>704</sup>

Depuis le début des années 70 Gombrowicz fait objet de recherches : (environ vingt ouvrages sur Gombrowicz depuis 1971 et quelques thèses<sup>705</sup>). Entre 1971 et 1984 quatre livres lui ont été consacrés : le numéro 14 des « Cahiers de l'Herne » en 1971, puis l'œuvre intitulé *Gombrowicz* de Dominique de Roux suivi en 1972 par *Gombrowicz bourreau-martyr* de Jacques Volle et en 1977 *Gombrowicz* de Rosine Georgin. En 1984 Rita Gombrowicz publie *Gombrowicz en Argentine* suivi de *Gombrowicz en Europe* en 1988. En 1984 Małgorzata Smorağ Goldberg, soutient son mémoire de maîtrise intitulé : *Contre une littérature engagée ou le cas Gombrowicz. Duel avec Sartre*, puis sa thèse de doctorat en 1996 *L'écriture de l'exil ou l'utopie de la cohérence : Witold Gombrowicz, romancier*. C'est également elle qui est l'auteur du plus grand nombre d'articles et ouvrages sur Gombrowicz parus en France, et considérée comme chercheur de référence en France concernant cet écrivain. En 1989 l'élève de Kundera, Lakis Proguidis publie *Un écrivain malgré la critique, essai sur l'œuvre de Witold Gombrowicz* et s'attaque à Kot-Jeleński lequel selon lui a fait partie des ces quelques personnes qui ont provoqué un ostracisme envers Gombrowicz en tant que romancier. A partir de 1989 l'activité liée aux études sur Gombrowicz s'accroît. D'une part la parution de *Gombrowicz, vingt ans après*, puis en 2003 la parution de l'œuvre du

---

<sup>703</sup> Finkielkraut rappelle la réaction de Kosztolanyi à la publication du professeur Meillet *Les langues dans l'Europe nouvelle* (1930). Meillet considère que la diversité linguistique et les petites langues est-européennes constituent une entrave à la construction d'une Europe moderne. Kosztolanyi, touché à vif par l'arrogance de cette publication préfère le bric-à-brac européen à la belle simplicité promise de l'Europe nouvelle, in Alain Finkielkraut, *L'Ingratitude*.

<sup>704</sup> Alain Finkielkraut, *L'Ingratitude*, op.cit., p.57

<sup>705</sup> Il convient de citer le travail de recherche de Małgorzata Smorağ-Goldberg, avec sa thèse consacrée à Gombrowicz [année et titre], puis récemment, en 2007, Piotr Bilos a soutenu sa thèse intitulée *L'exil ou Vers une littérature conçue à l'échelle du monde : Gustaw Herling-Grudziński, Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz*.

chercheur canadien Dominique Garand, *Gombrowicz, l'agoniste*, suivie de plusieurs publications tout au long de la décennie du centenaire de la naissance de l'écrivain : la première publication de Jean-Pierre Salgas, *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé* en 2000, *Gombrowicz ou la parodie constructive* de Głowiński paru en 2004, deux publications importantes en 2007, celle de Marek Tomaszewski : *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, préfacé par Rita Gombrowicz et celle de *Gombrowicz, une gueule de classique ?* publication dirigée par Małgorzata Smorağ-Goldberg, et en 2009 la publication de Francis Imbert : *Witold Gombrowicz ou les aventures de l'interhumain*. La professeure Maria Delaperrière de l'INALCO consacre à Gombrowicz plusieurs articles scientifiques ; le spécialiste du théâtre polonais professeur Maslowski et sa fille Krystyna Maslowski-Béthoux, consacrent également leurs recherches au théâtre de Gombrowicz. Il y a également la jeune chercheuse et assistante de Rita Gombrowicz, Mariola Odzimkowska, qui écrit sa thèse sur la réception du théâtre polonais en France. Piotr Sobolczyk, chercheur polonais, publie ses travaux principalement en anglais. Il a présenté une conférence sur Gombrowicz en 2015 à l'INALCO. Ses gender studies sont très prometteuses dans le cadre de la réception de *Kronos* et mettent en exergue les préoccupations actuelles de la recherche littéraire aux États-Unis, avec notamment les travaux de la chercheuse Ewa Plonowska Ziarek, et dans les pays anglo-saxons, mais aussi en Pologne et en France.

Mon travail de recherche s'achèvera sur la brève présentation de l'ambassadeur de l'œuvre de Gombrowicz aujourd'hui, Yann Moix, qui a préfacé l'édition française de *Kronos* parue en septembre 2016. Sa brillante écriture porte empreinte de la pensée gombrowiczienne. Son approche de l'amour dans *Une simple lettre d'amour*, remet en question l'exaltation romantique déjà déconstruite dans l'œuvre de Kundera. Douleur et longue *Naissance*, met en exergue la création du moi, l'homme nu. L'histoire de sa propre naissance qui a valu d'être nommée par la critique comme l'accouchement le plus long de l'histoire littéraire, le plus drôle et le plus déjanté. « Une réflexion hallucinée sur la condition humaine ». Une sérieuse prise de distances de l'auteur envers soi-même et une perpétuelle remise en question. Quelques réflexions sur les représentations cinématographiques et leurs retentissements au sein de la critique méritent également d'être rapportées.

Je finirai cette recherche par quelques pistes d'ouverture et les conclusions. Car même si la bibliographie sur Gombrowicz est très riche, les ressources inexplorées sont encore à venir.



## Chapitre I : Première phase de réception

### 1. Correspondance, dialogues

#### 1.1. Confrontations avec Czesław Miłosz

Wiele rzeczy nas dzieli niemniej jest mi pan najbliższy we współczesnej polskiej literaturze [...] jest pan dla mnie ważnym i pobudzającym zjawiskiem /**Beaucoup de choses nous séparent, cependant vous m'êtes le plus proche dans la littérature polonaise moderne [...] vous êtes pour moi un phénomène important et stimulant**<sup>706</sup>

Comme Gombrowicz Miłosz attache beaucoup d'importance à son enfance et aux voyages ; l'importance des premiers amours d'enfant, des objets enfantins, des promenades lointaines. Dès l'âge de 2 ans il voyage avec son père, qui est ingénieur, aux confins de la Sibérie. « J'ai beaucoup de mal à expliquer pourquoi j'étais un poète polonais, alors que j'étais né en Lituanie ». La dualité de la langue est déjà là ; deux langues, la langue possédante (« les classes éduquées et possédantes »<sup>707</sup>) de l'intelligentsia c'est le polonais. Très tôt il ressent une révolte théologique et se querelle avec son prêtre qui lui dit « Miłosz va à la porte, ton visage est indécent ». <sup>708</sup>

Alors qu'il aime profondément la nature, à l'âge de 15 ans il vit une révolte contre la cruauté de celle-ci, renforcée par des lectures de Schopenhauer. Il formule ses objections envers la nature qui est *natura devorans* ou *natura devorata*. Les lois de la nature sont très cruelles, Miłosz éprouve une stupéfaction devant l'idéalisation de la nature, car la nature n'est pas bonne (mais belle), comme pour Simone Weil, dans le sens manichéen.

Il écrit un article en 1936 lors des signatures pour le Front Populaire où il accède avec des réserves. Il ne veut pas que ceux qui se proclament les défenseurs de la culture « arrachent les intestins à la culture<sup>709</sup> ». La pensée de Witkiewicz lui est proche : ce catastrophiste infernal et intégral qui prévoyait la fin de la religion, de l'art et de la philosophie. Contrairement à lui Miłosz considère qu'il manifestait du pessimisme et de l'espérance. Une grande catastrophe peut mener à une purification. A l'époque où il vient faire des études de théologie à Paris en 1935, il est à son apogée du catastrophisme, de l'esprit de l'apocalypse, les prophéties d'Oscar Milord. Il assiste au printemps 1935 au match de football entre la France et l'Allemagne ; les

<sup>706</sup> Extrait de lettre de Witold Gombrowicz à Czesław Miłosz in *Konfrontacje*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa, 2015

<sup>707</sup> Mémoires du XXe siècle, Czesław Miłosz, reportage France 3, la Sept, un film de Andrzej Wolski et Pierre-André Boutang, 1993

<sup>708</sup> Ibidem

<sup>709</sup> Ibidem

supporters allemands arrivent en bus, très disciplinés, ils scandent « heil, heil ! » C'était une vision de ce qui allait se passer, comme Gombrowicz après son passage à Vienne sur le trajet de retour après son voyage en France.

En 1952 il rompt avec le gouvernement polonais et il écrit un article contre le gouvernement de Londres « Ketman ou les hypocrites », Preuves, Octobre 1952 (N°20), après quoi il est considéré comme agent double de Moscou. Un des chapitres de *La pensée captive* est considéré comme écrit par un crypto-marxiste.

Il considère qu'on peut atteindre l'authenticité que par la poésie et pas par le roman. La poésie c'est tout dans le rythme, dans le courant rythmique, dans la forme qui transpose la réalité, la transposition de la réalité en poésie est selon lui ouverte, c'est avoué, ce n'est pas caché. La poésie existe comme quelque chose d'autonome. Cette tension entre la forme et la réalité qu'on ne peut pas saisir c'est justement ce qui fait l'attrait de la poésie. Dans le roman, il y a des personnes qui exploitent leur vie personnelle. Dans sa lettre du 17 décembre 1961 Gombrowicz s'oppose à ce point de vue :

Moim zdaniem mylisz się, nie uważając siebie za powieściopisarza. *Dolina Issy* i *Objęcie Władzy* dowodzą czegoś wręcz przeciwnego – ale w ogóle uważam, jesteś zanadto skrupulat, zanadto filozof, dostrzegam w Tobie jakąś kulę u nogi, którą sobie przywiązałeś. Jedyńm sposobem zrozumienia jest tworzenie – ta maksyma zawile mi wypadła, ale łatwo ją pojdziesz na tle współczesnej myśli, może trzeba by powiedzieć, że jedynym sposobem zrozumienia jest twórcze organizowanie, porządkowanie, narzucanie siebie samemu światu zewnętrznemu. **A mon avis tu es dans l'erreur quand tu ne te considères pas comme un romancier. *La Vallée d'Issa* et *La prise du pouvoir* prouvent le contraire – et en général, je trouve que tu es trop rigoriste, trop philosophe et je perçois en toi un boulet que tu t'es attaché à ton pied. La seule façon de comprendre c'est de créer – c'est une sentence qui est un peu nébuleuse, mais tu la comprendras facilement sur le fond de la pensée moderne, il faudrait plutôt dire que la seule manière de comprendre est d'organiser de manière créative, ordonner, s'imposer au monde extérieur.** [ma traduction]

Aussi on a coutume de considérer Gombrowicz et Miłosz comme deux plus importants écrivains polonais au niveau mondial ; livrés à eux mêmes, car seuls.

Gombrowicz et Miłosz se sont réellement rencontrés en 1967 à Vence. Ils ont les mêmes origines (Samogitie), et même année du début littéraire en Pologne : 1933. Ils se rencontrent en avril-mai 1967, ce sera leur seule rencontre à l'occasion du Congrès des poètes auquel Miłosz assiste en février 1967. Cet événement littéraire organisé à l'initiative de Jeleński, propulse la littérature polonaise sur le premier plan ; la poésie entre dans la phase de l'offensive internationale. Jeleński invite les meilleurs traducteurs pour traduire les poètes polonais. Il y a Andrzejewski, Herbert, Warzyk, Mrozek, Przybyszewski. Miłosz arrive en

Europe, passe un mois à Paris puis loue une maison à Vence avec sa femme Janina pendant un mois. Ses rencontres avec Witold et Rita sont très intenses. Leur importance est rapportée par Miłosz dans la *Terre d'Ulro*. C'était une période faste pour Gombrowicz : prix littéraire, amitié avec les Paczowski qui vivent en Italie, Mrozek qui a grande fascination pour Gombrowicz, grande amitié avec lui également. Mais celui qui provoque les dialogues littéraires entre les deux artistes, c'est le rédacteur Giedroyc, et il est très doué pour cela. Les échanges intellectuels fonctionnent selon ce schéma : Gombrowicz écrit et Miłosz répond. Ces textes sont en quelque sorte composés par Giedroyc dans la revue *Kultura*. Il les propulse les uns contre les autres, et assiste au choc. Le rôle de Giedroyc était décisif. Il trouvait ses écrivains partout dans le monde. Il retrouve Gombrowicz en Argentine, alors que celui-ci vit les moments très difficiles, et lui envoie Czapski. Le numéro 51 de *Kultura* où se noue le dialogue entre les deux artistes est une confrontation majeure qui va dominer la vie intellectuelle en Pologne jusqu'à la fin du siècle. En mai 1951 Giedroyc publie le manifeste de Miłosz « Nie » suivi du recueil des poèmes *Moje credo poetyckie* suivi de *Trans-Atlantyk* de Gombrowicz. Le mérite de Giedroyc est de première importance : sans son intuition, sans recherche de contacts entre les écrivains, et après une rapide décision de publication, cette rencontre n'aurait pas eu lieu et nous ne les verrions pas sous le même aspect.

Giedroyc avait une intuition magique. Gombrowicz considérait que tous les deux avec Miłosz, ils représentaient la même pensée qui se déclinait de différentes manières à travers leurs œuvres, dont l'essence était l'approche de la modernité et de la réalité. Gombrowicz disait que Miłosz a la soif de la réalité et la volonté de pénétrer dans le monde réel. L'approche de Miłosz du marxisme agace Gombrowicz. Mais la question qui mérite d'être posée est la suivante : pourquoi les textes de Miłosz attirent tant Gombrowicz ? Gombrowicz voit dans Miłosz l'homme écrasé par le communisme ; passé par cette presse de l'histoire, Miłosz selon lui sait qu'on ne peut pas fuir l'histoire, il a douté de toutes les valeurs des pays occidentaux. Dans cette période Miłosz essaie de fuir ce mouvement de l'histoire. Le noyau de leur dialogue consiste à savoir à quel point l'homme peut sortir de ce mouvement historique. Gombrowicz considère qu'on peut se libérer de ce poids de l'histoire et il aide Miłosz dans son cheminement pour sortir de cette oppression. Gombrowicz parle de Miłosz comme d'un « cheval pur sang » de l'art, de littérature mais qui est pris par le col et ne sait pas atteindre l'autre rive de l'histoire où d'autres lois sont déjà en vigueur. Gombrowicz l'aide à sortir de cette histoire et à lui faire combattre l'historicité par l'historicité et non pas par son rejet. « Czas wyniesiony ponad czas przez czas »/ « Temps élevé au-dessus du temps par le temps » a dit Miłosz dans son *Traité Poétique*. Miłosz a pris un autre chemin, celui

d'historicité individuelle, à un niveau plus élevé<sup>710</sup>. La querelle pour l'existence du monde, est la chose centrale qui transparait dans les textes de Miłosz après la mort de Gombrowicz. Miłosz construit Gombrowicz ; les références étant Descartes, Husserl, Kant (trio évoqué par Gombrowicz), la douleur fait revenir à la réalité selon Gombrowicz. Dès le début Miłosz veut sortir en dehors de lui car il sait que ce monde continuera à exister après sa mort comme il a existé avant sa naissance. Leur querelle est philosophie ; tandis que Miłosz cherche ce qu'il y a de durable, les valeurs durables, Gombrowicz s'y oppose considérant qu'il n'y a rien d'immuable. Cette pensée se rapproche du nihilisme. Dans ce sens, Miłosz construisait Gombrowicz, mais seulement dans l'espace de *la Terre d'Ulro*<sup>711</sup>. Jeleński a parlé de « szermierka ideologiczna » (escrime idéologique) qui vit, car ce sont les grands écrivains qui mènent le combat. Gombrowicz constituait pour Miłosz un problème théologique, car Miłosz lui, cherchait la transcendance ; la deuxième dimension. Pendant tout le temps, Miłosz essaya de se libérer de Gombrowicz, dans ses propres catégories de pensée. Mais la pensée de Gombrowicz est insaisissable ; Miłosz a réussi à la saisir, mais seulement après sa mort, pour se poser la question – qu'en dirait Gombrowicz ? Cette querelle sur l'existence du monde, de Dieu ce n'est que l'exposition de son point de vue, c'est tout. Ce duel se termine de la sorte. Il y a quelques textes de Miłosz relatifs aux publications de Gombrowicz en Pologne. D'après Miłosz, le *Journal* de Gombrowicz est une œuvre terrifiante ; il en parle dans sa correspondance avec Rita. Le rôle de Miłosz est majeur. Il est d'ailleurs très intéressé par la réception de Gombrowicz en Pologne. Miłosz a dit de lui-même et de Gombrowicz « Na emigracji główne arie śpiewamy »/En émigration nous chantons les arias majeures. Et ce sont les chanteurs de premier plan, les écrivains majeurs du XX<sup>e</sup> siècle qui avaient quelque chose à dire au monde. Ils étaient très seuls et conscients de ce qu'ils recherchaient dans la littérature. Gombrowicz considérait Miłosz comme le seul qui lui était égal.

Miłosz lui, en permanence à la recherche des mentors et des amis littéraires a trouvé dans Gombrowicz un véritable alter ego. Ils se connaissaient avant la guerre, mais très peu et évoluaient dans des cercles littéraires éloignés. Ils s'ignoraient presque, quoique Miłosz a été attiré par Gombrowicz et en parle dans ses écrits d'avant et d'après guerre. L'amitié est un jeu dans les cercles littéraires, c'est ce que considère Miłosz. Il écrit à Rita après avoir reçu le Nobel pour dire que c'est Witold qui devrait le recevoir. On voit que du côté de Miłosz il y a le dévouement ; tandis que Gombrowicz donne à la hauteur de sa capacité d'ouverture à

<sup>710</sup> Dans *Podróżny świata* Miłosz commente cette phrase de la manière suivante : « D'abord il n'y a que le temps de la durée biologique, après il y a le temps historique, lié à la mémoire, et après-je ne sais pas-il y a le contact avec le Seigneur Dieu, l'acquisition des valeurs durables, irréversibles, mais tout cela parce qu'on reste dans le temps. »

<sup>711</sup> « Quelle est mon appréciation personnelle de Gombrowicz écrivain ? J'ose avancer l'opinion que son œuvre n'est exceptionnelle qu'en deçà des frontières du pays d'Ulro où elle est née. » in Czesław Miłosz, *La Terre d'Ulro*, Albin Michel, 1977, Paris, p.21

l'autre. A partir des textes on peut entrepercevoir certains éléments de la noblesse terrienne, de la générosité lituanienne comme le baiser sur le front, un geste ostentatoire. « L'amitié est un jeu dans les milieux littéraires », ce sont les paroles prononcées par Miłosz. De sa part, il y a une sorte de dévouement. Quant à Gombrowicz, jusqu'où a-t-il été capable de s'ouvrir à l'autre. On peut évoquer l'anecdote de leur rencontre vençoise quand Gombrowicz poursuit Miłosz avec une paire de ciseaux en disant que toute la force de Miłosz réside dans ses sourcils. Leur amitié était en quelque sorte ritualisée. De la part de Miłosz il s'agissait de la plus grande réalisation de la stratégie interhumaine ; son énorme dévouement. Pour Gombrowicz seule la littérature était un bastion qui le défendait devant le monde et les gens. C'était un homme tragique dépourvu de la possibilité d'être spontané. Herbert a écrit à Miłosz « L'écriture n'est rien d'autre que le combat que l'artiste mène contre les autres pour sa propre renommée », puis « Ne va pas voir Gombrowicz, il va te dépraver ».

Lecture très instructive, très excitante pour nous, littérateurs polonais-et lecture qui vous bouleverse. J'y pense presque sans cesse lorsque je me trouve seul, et je m'intéresse de moins en moins à Miłosz défenseur de la civilisation occidentale, de plus en plus à Miłosz adversaire et rival de l'Occident. C'est quand il cherche à être différent des écrivains de l'Ouest qu'il revêt à mes yeux le plus d'importance.<sup>712</sup>

Dans leur correspondance, les deux artistes échangent leurs points de vue à propos de l'art. Gombrowicz réagit à *L'homme révolté* de Camus. C'est en totalité, selon lui, une pensée abstraite, typiquement moderne française, moralisatrice, qui ne perçoit pas les grandes tensions de notre époque, qui se créent non pas dans l'homme mais entre les hommes. Il demande à Miłosz d'adresser *Le Mariage* à Camus. Dans une de ses lettres destinées à Jeleński, Miłosz écrit « la littérature polonaise est une littérature de second rang et n'a engendré que deux écrivains : Pasek et Gombrowicz et un seul philosophe (Witold). » Miłosz veut négocier avec Polanski de filmer *Pornographie* ou *Cosmos*. Miłosz tient un séminaire à l'université Berkeley consacré à Gombrowicz.

## 1.2. De l'art – échanges avec Jean Dubuffet

La question est de la posture prise pour l'esprit à l'égard de la culture : se laisser glisser au fil de son eau, ou bien continuellement le refuser, regimber, faire face au courant nager contre lui

Jean Dubuffet

---

<sup>712</sup> *Journal I*, ibidem, P.39

Ce n'est pas un hasard si l'œuvre de Gombrowicz attire Jean Dubuffet, théoricien de l'art brut. C'est comme cela qu'il baptise l'art qu'il collectionne depuis de nombreuses années et qui comprend à la fois l'art réalisé par les marginaux (prisonniers, anarchistes, mystiques) et les artistes souffrant de troubles psychiques. Il commence à élaborer sa théorie après la rencontre du docteur Prinzhorn et la visite de son musée Pathologique regroupant une collection d'œuvres d'art. En septembre 1945, la synthèse de ses recherches est éditée dans un livre intitulé *Fascicule de l'Art brut*, édité par les éditions Gallimard en septembre 1945. Ses premières expositions d'Art brut se soldent par un échec ; c'est à partir de ce moment là que Dubuffet exprimera son désaccord avec les « spécialistes de l'art » dans *Prospectus aux amateurs de tous genres*, paru en 1946 puis plus de 30 ans plus tard dans *Asphyxiante culture*. Il s'agit d'échapper à cette sorte de violence exercée par le pouvoir intellectuel – allié du pouvoir social – au moyen d'un excès d'informations dites culturelles. Il est porteur de cette autre culture qu'il définit comme « l'actif développement de pensée individuelle ».

Je suis individualiste, c'est-à-dire que je considère que mon rôle d'individu est de m'opposer à toute contrainte occasionnée par les intérêts du bien social. Les intérêts de l'individu sont opposés à ceux du bien social. A vouloir servir les deux à la fois, on ne peut qu'aboutir à l'hypocrisie et à la confusion. A l'État de veiller au bien social, à moi de veiller à celui de l'individu.<sup>713</sup>

Les relations qui lient les deux artistes font objet d'une exposition à Vence en mars 2015, *Jean Dubuffet-Witold Gombrowicz, correspondance*. Relation vivifiante, pour emprunter l'expression à Dubuffet, qui sera qualifiée par le commissaire de l'exposition Zia Mirobdalbaghi comme « combat de boxe » car les deux artistes sont animés par un esprit de controverse. Dans ce combat épistolaire qu'ils se livrent, ils prennent l'ascendant réciproquement l'un sur l'autre.

Par le biais de Maurice Nadeau, Jean Dubuffet adresse sa première lettre à Gombrowicz le 7 mars 1968. Il y exprime, sa grande admiration pour l'œuvre et l'esprit de Gombrowicz. Il lui propose sa contribution à un numéro de la revue l'Arc (n°35, 1968) « dans l'éventualité que vous sentiez désir d'énoncer quelque chose à propos de la culture (et de l'esprit de subversion) [...] Je ressens fortement que vous avez de la culture un sentiment très similaire au mien. »

Dubuffet interpelle Gombrowicz en exposant ses préoccupations majeures : Comment se déconditionner d'une culture qui déforme l'homme et qui lui applique une forme étrangère à

---

<sup>713</sup> Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Les éditions de Minuit, Paris, 1986, p.11

son être ? Comment échapper à cette déformation dont la propriété est d'être partout, dans nos moindres faits et gestes, nos pensées et désirs ? L'activité artistique peut-elle libérer l'homme de ce joug et lui restituer sa liberté ? Dubuffet fait un séjour à Vence du 2/04 au 10/04. Il passe beaucoup de temps avec Gombrowicz. « Nous sommes quand même du même bord ». Mais ces questions chères aux deux hommes finiront par les éloigner « Ce qui rapproche dans un premier temps les deux artistes, devient ce qui les sépare »<sup>714</sup>. L'échange intime et amical devient un débat public d'idées. Dans son article John Raby divise cette correspondance en plusieurs étapes : Fraternisation préalable (quatre lettres du 7 au 21 avril 1968) « J'ai la tête remplie de votre fine gaité, de votre entrain, de votre si joli parler » (première lettre de Dubuffet du 7 avril). Puis premier différend sur la supériorité des matières (trois lettres du 22 avril au 13 mai 1968) où les deux artistes s'affrontent au sujet de la supériorité/infériorité de l'art pictural et de la littérature. Chacun demande à son interlocuteur d'expliquer ses idées exprimées : dans le *Journal* (Gombrowicz critique la peinture après la visite du Louvre) et dans *Prospectus et tous écrits suivants* (Dubuffet fustige la littérature). La lettre intitulée par Raby *Manuel de déconditionnement ou la forme gombrowiczienne* (lettre du 23 juin 1968), où Gombrowicz manifeste sa franche non acceptation de la peinture car loin de se soustraire de la Forme, au contraire, elle ne fait que la reproduire et il la considère comme pur produit de la culture, marqua le changement radical du ton des échanges suite à l'accord de publication de la correspondance dans *les cahiers de l'Herne*. Ce ton devient plus corsé. Gombrowicz se pose la question sur l'authenticité de l'art (comparaison avec les bijoux et faux-diamants). Notre égard envers l'art dépend du conditionnement que nous avons eu depuis l'enfance, créer un sentiment général de méfiance, de scepticisme, envers la peinture pour voir si elle est capable d'y résister. Notes après la lecture de « asphyxiante culture (1968)

« l'artiste est menacé toujours de ce qu'on pourrait appeler une déformation professionnelle et qui consiste à exagérer l'importance de la réalité « artistique » et ne pas donner assez d'importance aux autres réalités »

« il faut toujours écrire, penser, sentir contre soi-même ».

Dans les trois lettres du 14 au 28 juillet 1968 Gombrowicz tente de démontrer le bien fondé de cette déconsidération du médium pictural comme pur produit de la culture. La peinture comme la cigarette, est un besoin artificiel. « [...] mon unique arme contre la peinture c'est la CIGARETTE et c'est avec la CIGARETTE que je me propose de la détruire. »<sup>715</sup>

La lettre intitulée par Raby *De la vie comme cigarette ou le nihilisme positif de Dubuffet*

---

<sup>714</sup> *La cigarette contre l'aubier, correspondance entre Jean Dubuffet et Witold Gombrowicz*, John Raby in *Correspondances d'artistes, du brouillon à la lettre ouverte*, sous la direction de Camille Fosse, Lise Lerichomme, éditions le mot et le reste, 2012, p.97

<sup>715</sup> Op.cit.p.,107

(lettre du 20 octobre 1968) où Dubuffet donne la réponse à la cigarette de Gombrowicz est la riposte du peintre. Il définit la vie sous forme de l'aubier ; à l'image des cercles concentriques qui se forment chaque année à l'intérieur de cet arbre, l'homme serait selon le peintre, une stratification d'apports culturels. Gombrowicz riposte dans la lettre de novembre 1968 : il reproche aux artistes d'oublier la condition de l'homme pour lui substituer l'idée de « beauté objective ». Malgré ces différends Dubuffet continue à être admiratif de l'écriture de Gombrowicz. Dans sa lettre du le 20/10/68 il écrit :

« je me suis régalé de la glose *Sur Dante*, pleine d'insolite saveur, pleine de crues fines et fécondes qui fournissent à l'esprit très tonique aliment. » Raby présente cet échange comme une lutte sans espoir de trouver un terrain d'entente. Dans une de ses dernières lettres Dubuffet conclut « vos arguments ne valent rien, cela n'avancerait pas de les réfuter. Ils ne portent pas. Les réfuter je l'ai déjà fait. »<sup>716</sup> Malgré les dernières tentatives de fraternisation, l'échange se fait de plus en plus rare jusqu'à la mort de Gombrowicz en juillet 1969. Jean Dieudonné et Marianne Jakobi, spécialistes de l'œuvre de Dubuffet, considèrent que le peintre a eu le droit à une gifle zen.

La correspondance entre deux artistes s'arrêtera avec la mort de Gombrowicz en 1969.

### 1.3. François Bondy

Il a fallu que j'ai une longue grippe et que n'ayant plus rien à lire, j'ai commencé à lire, le livre, le roman de Gombrowicz *Ferdydurke*, écrit dans un espagnol extrêmement difficile, puisqu'ils s'y ont mis à douze je crois pour la traduire, que moi-même j'ai été frappé de ça et j'ai dit mais comment ça se fait que personne ne m'ait jamais dit que c'était un génie, à vrai dire tout le monde me l'avait dit mais je n'avais pas écouté. En le lisant tout à coup, je me suis dit que je suis le premier à le dire.<sup>717</sup>

Désigné par le rédacteur Giedryc comme « le premier Français épinglé », François Bondy écrit le premier article sur Gombrowicz en France. Premier critique, aussi de l'Europe de l'Ouest que Jeleński a réussi à capter pour « la cause de Gombrowicz ». Bondy est un Suisse né à Berlin du père allemand et mère hongroise. Il appartient à la nouvelle Europe. Intellectuel européen, il écrivait en allemand, français et italien. Il est l'un des premiers interprètes de Gombrowicz. L'interprète et l'organisateur principal de sa renommée en Europe ; il persuade les autres de lire « l'outsider de la pampa argentine ».

---

<sup>716</sup> Op.cit.,p.111

<sup>717</sup> *A propos du prix international de littérature 1967*: Tunis (4<sup>ème</sup> partie/4), le 10.05.1967, France Culture.



Dans les années 50-60 c'est un homme d'influence dans les cercles intellectuels en France, Allemagne et Suisse. Il est créateur de la revue *Preuves*, symbole de l'anticommunisme des intellectuels pour la seconde moitié du XXe siècle. La naissance de la revue en 1951 s'effectue dans le cadre des tensions intellectuelles et politiques de la guerre froide. L'entreprise dirigée par Bondy, lui-même ancien membre du PCF, est soutenue par les États-Unis. Une démarche avant-gardiste caractérise la revue. Konstanty Kot Jeleński, collaborateur actif de Bondy, auteur de plusieurs articles, y fait la promotion de la dissidence polonaise en publiant Gombrowicz et Miłosz. Le déclin de la revue commence en 1966. Il est consécutif à la révélation du financement de *Preuves* par la C.I.A. La revue disparaît définitivement en 1974. Son admiration pour Gombrowicz, il la transmet à son fils Luc, qui fait une adaptation du *Festin chez la comtesse Fritouille* à l'école dramaturgique de Paris en 1968 et qui en 2009, dirigera l'une des plus merveilleuses mises en scène d'*Yvonne princesse de Bourgogne* à l'Opéra Garnier.

La première lettre datée de 1960 de Gombrowicz à Bondy est adressée après la rencontre en Argentine entre les deux hommes. Un an plus tard Bondy publie dans « Der montat ».

Je me félicite d'avoir trouvé en vous l'intelligence multilingue, aristocrate muni d'une facilité démagogue d'imposer à ce bas monde des valeurs raffinées. Vous créez la vie entre le public et la littérature hermétique, comme la mienne et celle de Brunon.

Quant à moi, je souligne la facilité avec laquelle vous évoluez dans ma problématique, en évitant en même temps de prononcer des faux jugements.

Bondy continue de faire connaître la littérature de Gombrowicz en publiant *Événements sur la goélette Banbury* dans *Preuves* 1963 n°147 et *Le festin chez la comtesse Fritouille* *Preuves* n°174 traduction de Georges Sédir. C'est également lui qui représente la délégation allemande lors de l'attribution du Prix Formentor de littérature internationale en 1964. Cette passion pour l'artiste polonais, il la transmet à son fils Luc.

#### 1.4. Les Polonais en France : Jerzy Giedroyc et Konstanty Kot-Jeleński

Jerzy Giedroyc fonde *Kultura* à Rome en 1947 et s'installe à la Maison Lafitte en 1948. *Kultura* devient au fil des années un lieu de débat essentiel sur la culture et la politique en Pologne et en Europe du centre-Est. Il publie au sein de sa maison d'édition « l'Institut

littéraire » plusieurs centaines d'auteurs polonais, russes et européens (Gombrowicz, Miłosz, Kołakowski, Koestler, Pasternak, Soljenitsyne). De son exil argentin Gombrowicz cherchant à publier son 2<sup>ème</sup> roman (et sa pièce de théâtre), entame une relation épistolaire avec le directeur de la revue. La prise de contact a lieu le 26 mai 1950 quand Gombrowicz adresse sa première lettre à Giedroyc. Le rédacteur de *Kultura* devient alors un intermédiaire entre Gombrowicz et la Pologne. Grâce à leur correspondance, l'auteur de *Ferdydurke* était au courant des réactions qu'a suscité son œuvre dans les cercles littéraires polonais en Pologne et à l'étranger. Le rédacteur l'implique aussi dans les dialogues littéraires avec Miłosz ; il publie « Contre les poètes » et la traduction d'un texte de Cioran sur l'exil. Il est en quelque sorte le générateur de ces confrontations littéraires et philosophiques.

Je viens de recevoir *Kultura* avec l'article de Miłosz. Admettez qu'il y a de quoi devenir fou avec ces poètes. Je m'étais préparé à tout sauf à des louanges pour un article qui les anéantit. Cette feinte habile m'a complètement surpris. Si tous les poètes appliquent cette tactique, je suis perdu !

De sa maison d'édition parisienne Giedroyc adresse à Gombrowicz chaque numéro de *Kultura* et lui conseille des lectures en phase avec les courants de pensées moderne : Jaspers, Cocteau, Beckett, Eliade. Il est un précieux soutien financier aussi. C'est lui qui générera les rééditions de ses œuvres en Pologne en 1956 et mettra l'auteur en contact avec Jan Nowak de la radio Free Europe pour d'éventuels enregistrements. Les feuilletons sous forme écrite ont été préparés par l'auteur pour cette occasion entre 1959 et 1961 mais jamais diffusés. Ils ont été retrouvés par Rita en 1976.

C'est le rédacteur également qui sera le premier critique de l'œuvre gombrowiczienne. Voici sa réaction aux premières pages du *Journal* que l'auteur lui adresse en mai 1952 :

L'idée du Journal est très bonne, c'est pour vous une forme rêvée. Du reste elle est en ce moment à la mode ! Gide, Mauriac, Julien Green, Du Bos, Biran etc.

En 1958 grand succès de Gombrowicz en Pologne. Il reçoit des coupures de presse de la part du rédacteur « me voilà hissé au rang de barde prophète », dira-t-il dans une de ses lettres. A partir de là, l'œuvre de Gombrowicz commence à être traduite un peu partout dans le monde. C'est en 1953 que le rédacteur parle à Gombrowicz de Jeleński. Konstanty Aleksander Jeleński est né à Varsovie en janvier 1922. Il entre en contact avec Giedroyc grâce à comte Józef Czapski qu'il rencontre entre 1947 au bureau militaire polonais à l'ambassade

britannique de Rome dont le chef est le cousin de Józef Czapski-Emeryk Hulten Czapski. Ce n'est qu'en septembre 1950 qu'il reçoit la lettre de *Kultura* avec la proposition d'intégrer son équipe et ce n'est qu'en fin de 1952 qu'il décide de s'installer à Paris. Il est engagé au Congrès dans sa cellule pour les Affaires d'Europe de l'Est, puis publié à *Kultura* et devient l'un de ses plus grands auteurs. Il parle plusieurs langues, il en devient un lien avec le monde. Il rédige également *Preuves* avec Bondy, écrit les articles dans la presse anglaise, américaine, italienne, allemande. Il est très souple et se caractérise par une « distance ironique ». Dans sa lettre adressée à Czapski en septembre 1950 Giedroyc dira de Kot Jeleński :

Ce qui m'a lié réellement à Kot Jeleński c'est le fait qu'il soit Européen dans toute la dimension. Il ne restait pas dans l'antichambre de l'Europe. Il était dépourvu du complexe d'infériorité et du provincialisme si typiques pour la plupart des Polonais. Cela constituait probablement les fondements de son amitié avec Gombrowicz.

Ce travail de recherche ne cesse de valoriser le rôle de Jeleński dans la réception de l'œuvre de Gombrowicz. L'état factuel de sa correspondance avec Gombrowicz au sujet des traductions, l'analyse des traductions et sa présence dans de nombreuses archives radiophoniques, dressent en soi le portrait de cet intellectuel dont l'implication, l'admiration, l'amitié profonde et le dévouement sans faille, ont porté l'œuvre de Gombrowicz pendant plus de trente ans laissant dans l'esthétique de la réception une marque indélébile d'une certaine polonité disparue.

## **Chapitre II : Les influences littéraires**

### **1. Kundera, Finkelkraut, Proguidis**

#### **1.1. La traduction et la réécriture chez Kundera**

Un romancier qui parle de l'art du roman, ce n'est pas un professeur discourant depuis sa chaire. Imaginez-le plutôt comme un peintre qui vous accueille, dans son atelier où, de tous côtés, ses tableaux vous regardent, appuyés contre les murs. Il vous parlera de lui-même, mais encore plus des autres, de leurs romans qu'il aime et qui restent secrètement présents dans son œuvre propre. Selon ses critères de valeurs, il remodelera devant vous tout le passé de l'histoire du roman et, par là, vous fera deviner sa propre poétique du roman, laquelle n'appartient qu'à lui et donc, tout naturellement, s'oppose à la poétique des autres écrivains.<sup>718</sup>

---

<sup>718</sup> Milan Kundera, *Le Rideau*, in Œuvre II, NRF, 2011, p.749

La postérité d'un écrivain déjoue volontiers les pronostics les mieux établis. Longtemps celle de Gombrowicz s'est limitée à quelques hommages en circuit fermé ne dépassant guère le cercle de ses derniers fidèles. Celui qui a rendu à l'écrivain polonais sa juste place dans le champ littéraire européen est un autre écrivain exilé de l'Est : Milan Kundera. Il considère Gombrowicz comme le plus grand écrivain du XXe siècle. Il dit à propos de Gombrowicz et de son œuvre romanesque :

A l'ouest de l'Europe centrale, le modernisme avant-gardiste était puérilement anti-traditionnel, et se réalisait presque exclusivement dans la poésie lyrique. Le modernisme de Gombrowicz est différent. C'est avant tout le modernisme du roman. Et puis, Gombrowicz ne voulait pas contester naïvement la tradition mais plutôt la « reconstruire », la « réévaluer » (dans le sens nietzschéen : *Umwertung aller Werte*). Rabelais – Rimbaud : c'est une telle *umwertung* des valeurs, perspective inattendue ; et une orientation dont pourraient se réclamer les plus grandes personnalités du modernisme centre-européen.<sup>719</sup>

Les thèmes majeurs de l'œuvre romanesque des ces deux écrivains de l'Europe Centrale se recoupent ; oui, mais ce qui est plus intéressant encore c'est la déconstruction que Kundera fait de cette littérature européenne, tout en lui rendant sa juste place dans la République mondiale des lettres. Il effectue un admirable travail de critique littéraire autour de cette littérature dont la spécificité mérite toute l'attention de ceux qui se préoccupent des questions de l'art, de l'esthétique et de l'histoire littéraire. Dans *L'Art du roman*, essai paru en 1986, dans *Les Testaments trahis* en 1993 et surtout dans *Le Rideau* en 2005 dont une partie est consacrée à Gombrowicz.

Le parcours de Milan Kundera, bien que très différent de celui de Gombrowicz vaut la peine d'être brièvement rappelé à l'occasion de mon étude. Né en 1929 en Tchécoslovaquie. En 1958, après l'invasion Russe, il devient un écrivain rayé de la carte. Il ne peut plus publier, ses livres sont retirés des bibliothèques. Il effectue de nombreux séjours en France pour les éditions Gallimard pour finalement s'exiler en France en 1975. Il est déchu de sa nationalité en 1979. Il est nationalisé Français en 1981 et continue à écrire en tchèque jusqu'en 1993 où il termine *La Lenteur*, son premier roman entièrement écrit en français. Kundera est obsédé par le rejet. Il considère que ses romans ont été mal reçus, car leur dimension ironique n'a pas été relevée. A partir du moment où Kundera maîtrise la langue française, il décide de refaire toutes les traductions de ses romans. De la première traduction de *La plaisanterie*, il dira :

Oui, aujourd'hui encore, j'en suis malheureux. Penser que pendant douze ans, dans de nombreuses

---

<sup>719</sup> Milan Kundera dans l'entretien avec Guy Scarpetta : <https://laregledujeu.org/2014/08/25/17684/milan-kundera-rabelais-et-les-misomuses/>

réimpressions, *La Plaisanterie* s'exhibait en France dans cet affublement !

En 1979, au cours d'une interview, Alain Finkielkraut a demandé à Kundera pourquoi son style « fleuri » et « baroque » dans *La plaisanterie* était devenu « dépouillé » et « limpide » dans ses livres suivants, et Kundera, surpris par cette question, a pour la première fois pris l'une des traductions de ses ouvrages entre les mains et il a été enragé et déçu par la traduction de Marcel Aymonin : « Je fus stupéfait. Surtout à partir du deuxième quart, le traducteur (ah non, ce n'était pas François Kérel, qui, lui, s'est occupé de mes livres suivants !) n'a pas traduit le roman ; il l'a réécrit. »<sup>720</sup> C'est pourquoi l'édition des œuvres complètes de Kundera dans *La Pléiade* comporte dorénavant un avertissement mentionnant le fait que « *entre 1985 et 1987, les traductions des ouvrages contenus dans le présent volume ont été entièrement revues par l'auteur et, dès lors, ont la même valeur d'authenticité que le texte tchèque* ». L'auteur est très tenté par la réécriture. Dans son pays Kundera est lui-même traducteur de littérature française en tchèque (Apollinaire). Son succès en France est dû à son exil. Il a été publié sans aucune réserve parce qu'il était exilé ; une vraie politisation. La lecture de son œuvre se fait à travers le prisme d'un écrivain dissident du stalinisme ; son œuvre arrive en France avec cette image : l'éditeur dit : regardez, on a déniché un écrivain malheureux, cette image et les premières traductions qui en découlent façonnent la réception de Kundera en France. Celui qui portera cette image d'anti-Staline et anti-communiste est Sartre, qui va ensuite être rejeté par Kundera. Pourtant lors des premières interventions à la télévision, il se présente lui-même en tant qu'auteur d'un pays envahi par les soviétiques. Plus tard, il veut son œuvre indépendante et être considéré comme écrivain tout court. Il travaille d'arrache pied avec les traducteurs et les éditeurs, il est très proche de Gallimard. L'accent est mis sur la présentation de son œuvre : notes d'auteur, préface, quatrième de couverture pour une réédition Kundera ajoute une préface. La traduction est donc considérée par Kundera comme le degré zéro de l'écriture. Il tente de neutraliser la langue. Le signe est arbitraire : l'entre deux pour Kundera c'est la traduction, il s'y trouve à l'abri de la tyrannie (l'entre deux langues, l'entre deux cultures, l'entre deux pensées). Un Staline littéraire<sup>721</sup>. Il travaillait directement avec son traducteur ; tous les mots difficiles ou équivoques ont été bannis du texte. *La lenteur* est son premier roman qu'il écrit en français : son écriture est trop aride et va mieux avec l'essai.

---

<sup>720</sup> Note de l'auteur dans Kundera (1985a), p.460

<sup>721</sup> Expression utilisée par la chercheuse Shanane Avetyan dans sa thèse de doctorat, sous la direction de Francis Marmande *Milan Kundera (et autres) : penser et écrire dans l'autre langue* soutenue en 2015

## 1.2. Homo sentimentalis

La question du regard est primordiale chez Kundera ; il n'aime pas se montrer, être regardé. Il parle de quatre catégories de regard : les gens qui désirent être regardés par un grand nombre de personnes anonymes, par un public ; ce sont les gens possédés par la soif de la gloire et de notoriété, la deuxième catégorie sont ceux qui désirent le regard des gens qu'ils connaissent, puis ceux qui ne peuvent pas vivre sans le regard de la personne qu'ils aiment, puis ceux qui vivent sous le regard de quelqu'un qui n'est pas présent, un père par exemple. « J'aimerais rester invisible » - le rêve d'écrire sous un pseudonyme. Cette tentation Gombrowicz y a cédé souvenons-nous lors de la publication de son deuxième roman *Les Envoyés*<sup>722</sup>. La question du regard est aussi primordiale dans son œuvre. Contre le regard franc et posé, considéré par Gombrowicz comme indécent, pour regarder son interlocuteur l'auteur adoptera le regard oblique, de côté. Dans son œuvre il pratiquera *podglądanie*/le guet ou l'espionnage.

Comme Gombrowicz, Kundera décrit volontiers le paradoxe des situations humaines : il a perdu sa première patrie mais il est heureux en France. Vivre en France constitue pour lui un enrichissement perpétuel dans son travail de romancier et pour la langue aussi. La confrontation des deux langues : contrôle perpétuel de sa langue avec la langue dans laquelle l'œuvre est traduite ; c'est comme si les deux langues se regardaient dans un miroir et chaque mot qu'on utilise, on l'utilise d'une façon sémantiquement la plus exacte. « Je ne me sens pas absolument appauvri, mais absolument enrichi. » En Tchécoslovaquie il voyait la destruction de la vie intellectuelle y compris du snobisme, la destruction des bizarreries, c'est qui est triste car même le snobisme qui est dégoûtant (Kafka) peut être sympathique (être mieux que les autres). La musique joue un grand rôle dans son œuvre ; ses romans sont composés comme des symphonies, des polyphonies, des variations. La musique d'abord a été présente dans sa vie. Son père était un pianiste malheureux, car jouait la musique difficile devant les salles de concerts vides. Cela crée chez Kundera la passion de l'art moderne : le contre-courant, contre les conventions. Le principe d'une composition musicale se base sur la répétition et sur la variation. Dans une sonate on expose le thème A, le thème B le thème C, ensuite on varie le thème A, le thème B le thème C, puis on répète le thème A, le thème B le thème C. Le principe d'une composition musicale c'est de ne jamais oublier un motif après son exposition, toujours revenir vers ce motif, le varier. D'où une cohérence très multiple. Le thème majeur

---

<sup>722</sup> En juin 1939 paraît le premier épisode de son roman-feuilleton *Les Envoyés* que l'auteur publie sous le pseudonyme Zdzisław Niewieski.

de son œuvre : la civilisation européenne est mortelle. Le même sort impensable qu'a rencontré la Tchécoslovaquie est très pensable pour le reste de l'Europe. Un des sujets centraux de l'œuvre kunderienne est l'exaltation amoureuse et la sexualité. La lecture du métatexte peut être effectuée à travers les approches théoriques de Foucault en matière de sexualité. Pour Foucault, l'occultation du sexe ne signifie pas une simple mise en silence. Ce que Foucault appelle les sexualités périphériques, nous en avons déjà parlé dans la partie précédente. Leur apparition est-elle le signe que la règle se desserre ? Ou le fait qu'on y porte tant d'attention prouve-t-il un régime plus sévère et le souci de prendre sur elles un exact contrôle ? Article de Westphal « sensations sexuelles contraires », 1870 comme date de caractérisation de l'homosexualité. Pour Salgas, le critique littéraire dont je parlerai un peu plus tard, « Gombrowicz est tout sauf un auteur « homosexuel », gay, parce que le corps de Rabelais ou de Freud est comme en deçà de la partition entre hétéro-, bi- et homosexualité, parce que l'homosexualité gombrowiczienne est une façon d'échapper au sexe.<sup>723</sup> » L'auteur lui-même dit « [...] il me fallait trouver – en dehors de l'Homme et de la Femme – une troisième position, qui n'aurait pourtant aucun rapport avec le troisième sexe » : une attitude extra-sensuelle, et pourtant humaine, où m'appuyer pour apporter un peu d'air frais dans ces régions infectés par le sexe.<sup>724</sup> »

De cette époque naît un double mécanisme du plaisir et du pouvoir ?

Plaisir d'exercer un pouvoir qui questionne, surveille, guette, épie, fouille, palpe, met à jour ; et de l'autre côté, plaisir qui s'allume d'avoir à échapper à ce pouvoir, à le fuir, à le tromper ou à le travestir. Pouvoir qui se laisse envahir par le plaisir qu'il pourchasse ; et en face de lui, pouvoir s'affirmant dans le plaisir de se montrer, se scandaliser, ou de résister. Captation et séduction ; affrontement et renforcement réciproque : les parents et les enfants, l'adulte et l'adolescent, l'éducateur et les élèves, les médecins et les malades, le psychiatre avec son hystérique et ses pervers n'ont pas cessé de jouer ce jeu depuis le XIXe siècle. Ces appels, ces esquives, ces incitations circulaires ont aménagé autour des sexes et des corps, non pas des frontières à ne pas franchir, mais *les spirales perpétuelles* du pouvoir et du plaisir.<sup>725</sup>

Dans *Les testaments trahis* Kundera fait état de cette sexualité sur l'exemple de l'œuvre de Kafka par opposition à Brod<sup>726</sup>. Nous dévoile les aspects existentiels de la sexualité. Les romans du XIXe siècle laissent la sexualité et l'acte sexuel lui-même occultés. Dans les premières décennies du XXe, la sexualité n'est plus la passion romantique et c'est Kafka qui

---

<sup>723</sup> Jean-Pierre Salgas, *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, Seuil, Paris, 2000, p.136

<sup>724</sup> Journal I, 1955

<sup>725</sup> Michel Foucault, *œuvres II* Gallimard, Paris, 2015, p.649

<sup>726</sup> Max Brod écrit le roman intitulé *Le royaume enchanté de l'amour*, immédiatement après la mort de Kafka. Il y place le personnage de Garta, l'ami intime du héros, Nowy-Brod, qui est un portrait de Kafka ; il est caractérisé comme un « saint de notre temps ».

fut l'un des premiers à dévoiler les aspects existentiels de la sexualité : la sexualité s'opposant à l'amour, l'étrangeté de l'autre comme condition, ses côtés excitants et en même temps qui répugnent. Dans *Les testaments trahis* Kundera écrit au sujet de Kafka :

« Garta était un saint de notre temps, un véritable saint. » Mais un saint peut-il fréquenter les bordels ? Brod a édité le journal de Kafka en le censurant un peu ; il en a éliminé non seulement les allusions aux putains mais tout ce qui concernait la sexualité. Ainsi depuis longtemps, Kafka est-il devenu le saint patron des névrosés, des déprimés, des anorexiques, des chétifs, le saint patron des tordus, des précieuses ridicules et des hystériques [...] L'imagination des romans de Brod se nourrissait à la première source ; d'où leur érotisme exalté, romantique (cocufiages dramatiques, suicides, jalousie pathologiques) et asexuel : « Les belles femmes se trompent en croyant qu'un homme de cœur attache de l'importance à l'acte physique. Celui-ci, n'est que le symbole d'un sentiment, la preuve que la femme m'est dévouée corps et âme. L'amour d'un homme n'est qu'un combat pour gagner la bonté (die Güte) d'une femme » (*Le Royaume enchanté de l'amour*).

L'imagination érotique des romans de Kafka, au contraire, puise presque exclusivement à l'autre source : « Je passai devant le bordel comme devant la maison de la bien-aimée » (journal, 1910, phrase censurée par Brod).<sup>727</sup>

Chez Gombrowicz la sexualité sera mise en exergue dès ses premières productions littéraires : déconstruction de l'amour romantique dans *Virginité* puis celle de *L'escalier de service* et des *Aventures*. Kafka et Gombrowicz dévoileront des aspects existentiels de la sexualité : ses côtés excitants, mais en même temps répugnants, sales ou bas, « sa terrible insignifiance qui ne diminue nullement son pouvoir effrayant, etc.<sup>728</sup> » Pour autant, il a pour Kundera autre chose, un élément qui fait échapper l'amour au sérieux de l'histoire. C'est le rire. Pour Kundera, la métaphysique de la sexualité, c'est cette frontière fragile entre l'excitation et le ridicule. Jusque là, la sexualité a toujours été protégée du rire.

A travers ce thème, Kundera tente de répondre à la question : Comment on peut rire de ce monde ?

En arrivant en France en 1975 Kundera tente de répondre aux questions liées à l'immigration, à l'exil qui ont toujours été quelque chose de triste. Quand on est immigré, dit-il dans une émission de télévision, on s'installe et on pleure toujours, mais on oublie souvent que ce changement est aussi un très grand enrichissement.<sup>729</sup> Kundera considère que les petites nations sont toujours très cosmopolites contrairement aux grandes nations qui ne connaissent pas la géographie. Un écrivain venu de là bas doit surmonter beaucoup de malentendus, alors que Prague, Cracovie ou Varsovie sont des villes occidentales. L'occident

---

<sup>727</sup> *Les testaments trahis*, ibidem, p.776

<sup>728</sup> *Les testaments trahis*, ibidem, p.777

<sup>729</sup> La rage de lire « Milan Kundera à bâtons rompus », production TF1 1980



c'est une culture millénaire qui nous a formée, qui a formé une certaine mentalité commune pour un pragois de même que pour un parisien. Après Yalta ces civilisations ont été englouties par une autre civilisation : russe, ancré dans la Byzance, définie par une certaine attitude anti occidentale. « Je suis d'un pays occidental qui n'appartient plus à l'occident », dit-il. L'Europe Centrale c'est une unité spécifique de la culture occidentale : c'est là bas que sont nés les courants tels que la psychanalyse, le structuralisme, les nouvelles formes de roman, du théâtre.

Tout comme Gombrowicz, Kundera tente de trouver la technique pour rendre dans le roman ce vaste espace géographique ; par mélange d'essai, par digression. La polyphonie de différents genres : essai, moquerie, anecdote. En Europe de l'Ouest règne l'esprit de politisation qui est source d'égoïsme. L'optique des petites nations qui ont un certain sens de l'humour, une conception du comique : une dimension de chaque situation. Le comique nous démasque, se moque de nous et met en abyme la médiocrité de l'histoire et de son grotesque. On fait la littérature de sa langue et de sa terre (Nourissier). Kundera n'est jamais cynique envers les valeurs. Au sujet de la mythisation de la maternité, Kundera veut montrer le revers. Comme chez Gombrowicz, chez Kundera le mot beauté est démodé. « Je déteste le mot dissident parce que je me trouve dans une mauvaise perspective. » La fonction esthétique du roman, c'est-à-dire la beauté du roman, l'élaboration polyphonique du roman, c'est la beauté d'autant plus qu'elle paraît disparaître. Nous vivons dans la laideur acoustique perpétuelle. La nostalgie de la beauté, c'est quelque chose qui équilibre la méchanceté. A propos du roman, Kundera le définit comme l'art ironique. Quel est l'objet par excellence de son ironie de l'écrivain ? C'est l'amour, précisément. L'un des protagonistes du premier roman de Kundera (Fleischman) ne s'oublie jamais il est perpétuellement dédoublé. Il se mire et s'admire dans chacun de ses gestes. Il est vague, sans contour car il n'a pas d'expérience, il est jeune. La mort est un critère ultime de l'amour. Jaromil le poète : « L'amour est total ou ne l'est pas », pas de petits arrangements. Il n'y a d'amour que fou c'est-à-dire absolu et inconditionnel (le poète). Que veut dire ne parler que d'amour ? Comme Bethina à Goethe (leur amour est relaté dans *l'Immortalité*). Bethina envoie des lettres à Goethe, elle ne lui pose pas de questions, elle lui parle de son amour. Elle n'est pas curieuse, elle est trop préoccupée par sa flamme pour s'intéresser à l'objet. Kundera conclut : La cause et le sens de son amour n'était pas Goethe mais l'amour. Elle incarne ce qui est à la fois la grandeur et le travers de notre civilisation ; en donnant la place prépondérante à l'amour la civilisation a donné naissance à un type particulier : *l'homo sentimentalis* ; nous avons, nous les Européens redoublé l'amour par l'amour au risque de substituer celui-ci à celui-là. Aussi, l'amour de

l'amour efface la destinataire de l'amour. Le même mécanisme s'opère dans la *Pornographie* de Gombrowicz avec l'exaltation amoureuse de Waclaw Paszkowski, le futur époux de Henia ou encore Lucien dans *Cosmos*. Ces figures sont mises à mal dans le roman gombrowiczien ; elles recèlent la faiblesse et le narcissisme blessé. Lucien se suicide, Waclaw Paczkowski quant à lui frôle la folie. Selon Kundera, il revient au roman, art ironique, de photographier ce phénomène (éducation sentimentale). Frédéric Moreau, est amoureux mais il ne pense pas à celle qu'il aime, ébloui (dans un miroir) qu'il est par lui-même. Il aime l'image de lui-même que cet amour lui renvoie. Il y a dans l'œuvre de Kundera une alternative à cette complaisance. Il existe, autrement dit, des briseurs de miroirs et notamment le quadragénaire de *La vie est ailleurs*. Il arrive dans la sixième partie du roman. Nous ne savons pas son nom ; il a tourné le dos à l'histoire et se préoccupe de lui-même et a choisi la voix de libertinage.

Cette œuvre est publiée en France en 1973, l'époque où la « misère sexuelle » était dénoncée. Le discours du plaisir était omniprésent, le plaisir plutôt que l'amour, contre l'ordre bourgeois, contre la conjugalité, contre les principes étouffants de la morale judéo chrétienne. « nous sommes tous des judéo crétins » disait-on pour signifier la volonté de rompre avec cette tradition ancestrale. « Dans le monde dont parle Annie Ernaux, la jeunesse est l'âge d'or du désir et la maturité le commencement de la décrépitude. Dans ce monde, l'intensité est magnifiée, le vieillissement frappé d'opprobre. Ce n'est plus aux jeunes qu'il revient de devenir adultes, c'est aux adultes qu'il incombe de rester jeunes en se mettant à l'école de l'exubérance et de la fureur de vivre.<sup>730</sup> » L'art de vivre kundérien déroge de ce schéma. La jeunesse est abordée comme le stupide âge lyrique. Le quadragénaire kundérien s'extirpe de ce schéma, il y a l'ouverture sur l'autre, sur le monde extérieur, sur la civilisation. Son regard est désir. C'est l'arrachement à la vie jeune. Gombrowicz lui ne laisse que peu de place à *l'homo sentimentalis* dans son œuvre. Il le fuit dès ses premières productions littéraires : *Dziewictwo*, *Tancerz mecenasa Kraykowskiego* (la figure de la femme du maître), *Ferdydurke* avec la famille Lejeune. Son imagination érotique puise, comme chez Kafka « à l'autre source ». Encore un élément : la saleté est inséparable de la sexualité, son essence, nous enseigne Kundera en rappelant l'étreinte amoureuse de K. et de Frieda au troisième chapitre du *Château* « dans les flaques de bière et les autres saletés dont le sol était couvert ». Cette même esthétique constitue le mimésis de la *Pornographie*, nous l'avons déjà évoqué.

La Pornographie. Deux messieurs d'un certain âge tiraillés vers le bas... vers la chair, les sens, la jeunesse... En écrivant ce livre je me sentais mal à l'aise. Mais le « physique » m'était nécessaire, indispensable même, comme

---

<sup>730</sup> Alain Finkielkraut, *Et si l'amour durait*, Stock, 2011, p.8

contrepois à la métaphysique. D'ailleurs la métaphysique appelle la chair. Je ne crois pas en une philosophie non érotique. Je ne fais pas confiance à la pensée quand elle se délivre du sexe.<sup>731</sup>

La critique de Kundera de l'attitude lyrique s'approfondit dans *l'Insoutenable légèreté de l'être*. Tomas est anti lyrique, collectionneur de curiosités, il cultive l'amitié érotique. La supériorité de la sobriété sur l'extase. L'amitié érotique est la réponse libertine à la religion de l'amour. Devant agapè, l'ironie de Kundera rend les armes.

Chez Tomas, l'amour unique cohabite avec les amitiés érotiques. L'implacable démystification de l'amour romantique. En parlant de l'œuvre de Kundera Finkielkraut pose la question essentielle sur la littérature : de quoi cela peut-il délivrer ? « cette œuvre m'a délivré du sortilège de la radicalité. Défaire calmement, minutieusement, sans élever la voix le lien entre mai 1968 et le printemps pragois : le mai parisien lyrisme, le printemps de Prague : scepticisme post révolutionnaire. » Contrairement au mai parisien qui était radical, le printemps de Prague fut la révolte populaire des modérés. Le modéré ne préfère-t-il pas l'injustice à un désordre ? C'est Camus qui a tenté de réconcilier la révolte et la mesure, comme la réponse à un pouvoir illimité (*L'homme révolté*). Gombrowicz réagit longuement à cet essai dans son *Journal* :

L'enfer de ce livre est d'autant plus inquiétant qu'il est froid, et plus encore parce qu'il est voulu. Rien de plus injuste semblerait-il que ces paroles - on voit en effet rarement ouvrage plus humain, plus noble dans ces intentions, et qui plaide avec plus de chaleur la cause de l'homme. Mais la froideur mortelle vient du fait que Camus se refuse jusqu'à l'agrément que nous apporte la compréhension de l'univers : il ne veut nous offrir que la douleur, et refuse la volupté du médecin que réjouit du moins son diagnostic, il veut être ascétique. Où puise-t-il son désir de tragédie ? Dans le fait qu'aujourd'hui, pour nous, tragédie et grandeur, tragédie et profondeur, tragédie et vérité sont devenues synonymes. Ce qui veut dire que nous ne savons plus être grands, profonds, ni authentiques autrement que sur le mode tragique.<sup>732</sup>

Finkielkraut rappelle que jamais Kundera n'a laissé l'ironie occuper la totalité de son âme. Il y a une tonalité dans chacun de ses livres. Toute l'esthétique de Kundera est enracinée dans cette phrase : le monde est devenu un piège, il n'y a plus d'ailleurs. *L'art du roman* kunderien contient toute sa réflexion sur l'art du romancier. Il ramène l'attention sur qu'est-ce que le roman et qu'est-ce que la conscience européenne ; Réflexion sur l'art du roman et l'être européen. Kundera resitue l'art romanesque dans la conscience et l'histoire européenne et en même temps il ne renonce jamais à ce droit de l'être humain à la métaphysique. Les

---

<sup>731</sup> Witold Gombrowicz, *Journal*

<sup>732</sup> Witold Gombrowicz, *Journal Tome I, 1953-1958*, Gallimard, 1995, p.100

personnages de Kundera vivent dans le désir, la mort, l'amour, la légèreté, l'ailleurs. Désincarcération de ce que l'histoire peut avoir de trop resserrant.

Mais quel est le rapport de Kundera à sa langue : parti pris radical d'abandonner sa langue tchèque. L'artiste pour Kundera n'est pas totalement enraciné dans la langue ; il ne veut pas décrire le déracinement comme le mélodrame. Il y a une stratégie double : une blague, contre le romantisme, le lyrisme, contre l'opéra. Un romancier a des thèmes, il est enraciné dans ses thèmes et la langue à la limite, peut changer. La notion du regard extérieur sur la question du roman. En France il y a une passion du style, une certaine préciosité aggravée par les mouvements des avant-gardes de la deuxième moitié du XXe siècle : roman nouveau : créer une langue, créer son style personnel. Kundera nous dit que l'œuvre d'un romancier est une composition des thèmes, une architecture. Chez Kundera l'ironie dissout le lyrisme pour laisser la place à la poésie. C'est d'ailleurs ce qu'il revendique clairement du roman européen dans :

EUROPE CENTRALE. XVIIe siècle : l'immense force du baroque impose à cette région, multinationale et, partant, polycentrique, aux frontières mouvantes et indéfinissables, une certaine unité culturelle. L'ombre attardée du catholicisme baroque se prolonge au XVIIIe siècle : aucun Voltaire, aucun Fielding. Dans la hiérarchie des arts, c'est la musique qui occupe la première place. Depuis Haydn (et jusqu'à Schönberg et Bartok) le centre de gravité de la musique européenne se trouve ici. XIX siècle : quelques grands poètes mais aucun Flaubert ; l'esprit du Biedermeier ; le voile de l'idylle jeté sur le réel. Au XXe siècle, la révolte. Les plus grands esprits (Freud, les romanciers) revalorisent ce qu'il fût pendant les siècles méconnu et inconnu : la rationnelle lucidité démystificatrice ; le sens du réel ; le roman. Leur révolte est juste à l'opposé de celle du modernisme français, antirationaliste, antiréaliste, lyrique (cela causera bien des malentendus). La pléiade des grands romanciers centre-européens : Kafka, Hasek, Musil, Broch, Gombrowicz : leur aversion pour le romantisme ; leur amour pour le roman prébalzacien et pour l'esprit libertin (Broch interprétant le kitch comme une conspiration du puritanisme monogame contre le siècle des Lumières) ; leur méfiance à l'égard de l'Histoire et de l'exaltation de l'avenir ; leur modernisme en dehors des illusions de l'avant-garde.

La destruction de l'empire, puis, après 1945, la marginalisation culturelle de l'Autriche et la non-existence politique des autres pays font de l'Europe centrale le miroir prémonitoire du destin possible de toute l'Europe, le laboratoire du crépuscule.<sup>733</sup>

Aussi Kundera a abordé le sujet que Gombrowicz n'a cessé d'évoquer dans son *Journal* : l'héritage artistique européen, auquel s'inscrit aussi bien l'espace littéraire français, tchèque, polonais, allemand :

---

<sup>733</sup> Ibidem p.719

Nous n'avons pas le choix : on a le droit d'écrire comme Rabelais, Poe, Heine, Racine ou Gogol, - ou pas du tout. L'héritage que nous a légué cette grande race demeure la seule loi qui nous gouverne.<sup>734</sup>

Pourtant cette spécificité de la culture de l'Europe Centrale, Kundera lui trouve un « voisinage inattendu » de l'Amérique latine, après de longues discussions avec son ami Carlos Fuentes, il considère les deux territoires comme « deux lisières de l'Occident situées aux extrémités opposées. » Terres négligées, méprisées, abandonnées, deux parias, deux périphéries du monde. Kundera évoque l'expérience traumatisante du baroque dans ces deux territoires. L'alliance du mal et de la beauté. Il y a aussi les écrivains tels que Sabato, Gombrowicz.

### 1.3. « Le territoire où le jugement moral est suspendu »

Dans *Les Testaments trahis* Kundera fait état de l'histoire de l'humour dans l'espace littéraire européen. Celui-ci fait partie de l'héritage culturel du vieux continent ; ne pas en tenir compte, le réfuter, serait trahir ce vaste champ de distanciation. Ce filtre, en quelque sorte, est choisi par l'auteur, entre la réalité et la fiction littéraire. Rabelais qui fait naître le géant Gargantua par l'oreille de sa maman et de même les deux héros des *Versets Sataniques* de Rushdie bavardent et chantent en tombant de l'avion qui a explosé en plein vol.

Pour renaître, chantait Gibreel Farishta en tombant des cieux, il faut d'abord mourir. Ho, hi ! Avant de se poser sur le sein de la terre, il faut d'abord voler. Tat-taa ! Takadoum ! Comment sourire à nouveau, si l'on ne veut pas pleurer d'abord ? Comment remporter l'amour de celle qu'on aime, monsieur, sans un soupir ? Si tu veux renaître, baba...<sup>735</sup>

D'emblée les deux auteurs établissent le contrat avec le lecteur : « ce qu'on raconte ici n'est pas sérieux même s'il s'agit des choses on ne peut plus terribles.<sup>736</sup> » L'humour serait donc ce mélange du non-sérieux et du terrible, mais toujours annoncé par l'auteur.

« Moi qui tire mes origines de Montaigne et de Rabelais », écrit Gombrowicz au début de son *Journal*, puis « Rabelais, lui, ne savait pas s'il était « historique » ou supra-historique ». Il n'avait nullement l'intention de cultiver « l'écriture absolue » ni de sacrifier à « l'art pur », ni, à l'opposé, d'exprimer son époque : il n'avait en général aucune intention, car il écrivait, comme un gosse fait pipi contre un buisson, simplement pour se soulager. Il attaquait ce qui le

---

<sup>734</sup> Journal, ibidem, p.132

<sup>735</sup> Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, Feux croisés Plon, Paris, 1999, p.13

<sup>736</sup> Ibidem, p.750

mettait en fureur ; il combattait ce qui entravait sa route ; il écrivait pour la volupté, la sienne et celle des autres – tout ce qui lui venait sous la plume. »<sup>737</sup>

C'est là, la raison de l'adoration de Rabelais ; il représentait pour l'Europe centrale ; la Renaissance manquée ; la liberté de l'imagination manquée ; la raison critique, irrespectueuse et provocatrice manquée ; le sens du réel manqué ; l'hédonisme manqué ; l'érotisme manqué ; l'humour manqué ; etc. Gombrowicz se réclame de lui à chaque occasion. Rimbaud et Baudelaire, c'est une référence habituelle pour tous les artistes modernes. Se réclamer de Rabelais, c'est plus rare. Les surréalistes français ne l'aimaient pas.<sup>738</sup>

Prodiguis, un autre exégète de l'œuvre gombrowiczienne considère que l'auteur de *Ferdydurke* est arrivé dans la littérature française comme un « météorite ». La critique avait en face d'elle un artiste accompli mais elle s'est enfermée dans ses goûts, ses aspirations, n'a rien voulu apprendre des canons de son art. Elle était portée essentiellement vers le théâtre et non pas vers son œuvre romanesque. Le critique se préoccupe de l'agitation sociale. Au lieu de savoir si l'œuvre de Gombrowicz était amusante, on se demandait où elle nous conduisait. Le caractère essentiel du roman de Gombrowicz - le rire était exclu des revendications, on s'intéressait non pas si son œuvre était amusante mais plutôt à où elle nous menait. « Gombrowicz lui-même fut séparé de ses vrais compagnons, Rabelais, Sterne ou Hasek, et rangé aux côtés des philosophes ». De la même manière que Proguidis l'a fait pour le roman de Gombrowicz, Kundera déconstruit les raisons de la mauvaise réception littéraire sur l'exemple des *Versets sataniques* de Rushdie et sur l'exemple de la réception de l'œuvre de Kafka. L'auteur de *La Plaisanterie* considère que la kfkologie examine les livres de Kafka non pas dans le grand contexte de l'histoire littéraire (de l'histoire du roman européen, car, je vais y revenir, Kundera réserve une place toute particulière à la spécificité du roman européen comme porteur des valeurs et de la culture de l'Europe). Ce grand contexte dans le cas de Kafka a été oublié dans les biographies qui lui ont été consacrées. Selon Kundera, on continue plutôt à s'attacher au microcontexte biographique. Sous la plume des kfkologues, dit-il, sa biographie devient excessivement élogieuse, une hagiographie : « Franza Kafka a vécu et a souffert pour nous » - l'emphase de Roman Karst à la fin du discours lors du colloque de Liblice. Kundera considère que Kafka a été systématiquement délogé du domaine de l'esthétique : ou bien comme penseur religieux, ou bien à gauche. De même qu'elle ignore l'existence de l'art moderne, car Kafka appartient à la génération de grands novateurs comme Musil, Broch et Gombrowicz. Ce thème est également évoqué dans le *Journal* de ce dernier :

---

<sup>737</sup> Journal, ibidem p.129

<sup>738</sup> Milan Kundera in <https://laregledujeu.org/2014/08/25/17684/milan-kundera-rabelais-et-les-misomuses/>

Je ne réclame pas qu'on interprète naïvement l'œuvre par la biographie du créateur et qu'on relie son art aux aventures de sa vie ; je parle du principe qu'exprime l'aphorisme : « Le style c'est l'homme », c'est-à-dire que le style de Chopin c'est la structure de l'âme de Chopin et le style de Rabelais, c'est la clé de la personnalité de Rabelais. Des amourettes de Chopin et de Georges Sand, je m'en soucie fort peu...<sup>739</sup>

Kundera accuse la kafkologie de ne pas chercher dans les romans de Kafka le monde réel transformé par une immense imagination, mais de décrypter des messages religieux ou des paraboles philosophiques. Aussi poursuit-il la vision gombrowiczienne de l'art : « avant tout l'œuvre d'un homme, qui fait partie d'une vie, qui représente l'effort spirituel de quelqu'un.<sup>740</sup> »

Aussi pour l'auteur de *La Plaisanterie*, saisir le monde réel fait partie de la définition même du roman et justement c'est Kafka, qui a su le saisir et s'adonner en même temps à un ensorcelant jeu de fantaisie. Qui a su ouvrir la brèche en étant rigoureux dans l'analyse du monde et en même temps irresponsablement libre dans les rêveries ludiques...

### Chapitre III. L'humanisme

1. « L'homme, là-bas, n'est plus un objet à sa portée mais déjà, et sans prévenir, le prochain. », Alain Finkielkraut

Mais un nom particulièrement intéressant qu'il convient de citer également dans ce processus de réception c'est celui du philosophe français Alain Finkielkraut. Comme grande partie d'intellectuels français de la génération après-guerre, il s'apparente dans sa jeunesse à l'extrême gauche, au maoïsme et appartient à l'Union des jeunes communistes marxistes-léninistes. Dans *L'Ingratitude, conversations sur notre temps*, il s'explique au sujet de son passé communiste face aux réalités historiques qui frappent l'Europe Centrale :

Lecteur de Castoriadis, de Lefort, de Soljenitsyne, je croyais connaître parfaitement la pathétique histoire de leur oppression. Kundera me révélait qu'il n'en était rien. Son récit me tirait du sommeil politique où j'étais plongé alors même que je dénonçais l'imposture et la grande misère du socialisme réel. Je me suis rendu compte en lisant que, si ma conscience était pure, mon langage n'était pas innocent. Je pouvais bien m'époumoner : par le simple fait de plaquer sur la réalité le vocabulaire des ravisseurs, je dissimulais leurs crimes, et donc je les

---

<sup>739</sup> Journal II, ibidem, p.52

<sup>740</sup> Ibidem, p.52

Aujourd'hui, nous connaissons mieux Finkielkraut en tant qu'interpréteur de Kundera, pourtant à l'occasion du cycle des conférences de la Bibliothèque nationale de France, collection « Ma bibliothèque personnelle », Alain Finkielkraut présente dix livres à Pierre Assouline. Jacques Bonnafé, le comédien, lit les extraits des œuvres choisies par le philosophe. L'auteur de *L'Ingratitude* retient les extraits des œuvres de René Char, Emmanuel Levinas, Albert Camus, Charles Péguy, Paul Claudel et de *Ferdydurke* de Gombrowicz. C'est par le biais d'une exposition sur la « cradologie » à la cité des enfants à la Cité de la Villette que Finkielkraut considère la victoire de Madame Lejeune. Au dessus du politique il y a le journaliste mais au dessus du journaliste il y a qui aujourd'hui ? Il y a les amuseurs, il y a les professionnels de la rigolade, et le rire de ces professionnels de rigolade c'est celui-là, c'est le rire de Madame Lejeune, c'est le rire des fonctions corporelles. C'est le rire qui rappelle aux gens ces fonctions corporelles. En France on est condamné au rire perpétuel, on rit de tout. « J'ai voulu citer Gombrowicz, car on me traite de pleureuse, et c'est vrai, je pleure, mais je pleure ce rire là. Je pleure le rire de Gombrowicz qui disparaît au profit des héritiers de Madame Lejeune. Ce rire évoque comme pour Kundera, l'œuvre de Rabelais qui dévoile le « bas corporel ». L'univers de Rabelais gravite autour du ventre et se donne à déchiffrer en fonction d'un système d'opposition haut/bas ; il se soustrait à la hiérarchie traditionnelle, orientée vers le sublime, et se modèle sur la vision comique grotesque. Victor Hugo construit le « Rabelais » du William Shakespeare, sur l'antithèse : L'exhibition du beau et du laid, l'écoute de l'estomac et du sexe portent sens dans la mesure où ils subvertissent l'ordre du beau et du spirituel. La fascination du bas demeure tout de même équivoque, car dans la hiérarchie où elle s'inscrit, elle demeure toujours l'ombre impudique, le repoussoir honteux du haut corporel. L'interprétation de Bakhtine<sup>742</sup> est opposée. Manger et boire, c'est la réserve d'énergie vitale et participer au grand cycle de la fertilité naturelle. Dans la bouche qui dévore, dans le sexe qui procréé, aucune impudeur, aucune déchéance, mais les signes joyeux d'une morale conquérante, libérée de tous les interdits. Il est vrai qu'en dévoilant le « bas corporel et matériel » Rabelais bouleverse le canon de la beauté classique. Ce n'est pas une simple exhibition du non-dit du discours officiel. Selon Bakhtine, le but est de communier avec les sources de la vie – la terre, les organes de l'alimentation et de la reproduction qui ne sont ni haut ni bas, mais l'un et l'autre à la fois. Les théories de Roger Caillois sur le sacré et

<sup>741</sup> Alain Finkielkraut, *L'Ingratitude. Conversation sur notre temps avec Antoine Robitaille*, Gallimard, Paris, 1999, p.17-18

<sup>742</sup> M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970



le profane, que nous avons évoquées, sont sensiblement les mêmes. L'acte sexuel possède une puissance fécondante. Il développe une énergie capable d'accroître et d'exciter celles qui se manifestent dans la nature : l'orgie de virilité, dont la fête est l'occasion, aide à la fonction de celle-ci par le seul fait qu'elle favorise et ranime les forces cosmiques.<sup>743</sup> C'est il me semble dans ce sens qu'Alain Finkielkraut a fait l'éloge de Madame Lejeune en choisissant l'extrait de sa visite matinale aux toilettes où elle s'est vidée et pissée à la manière de la jument de Gargantua.

## 2. Eglise interhumaine, visage, l'homme nu

Dans l'humanité perdue, essai sur le XXe siècle, Finkielkraut aborde les préoccupations majeures des philosophes du XXe siècle. L'humanité, la responsabilité de l'autre qui renvoie vers la philosophie du visage de Levinas, et la philosophie de dialogue de Buber.

Finkielkraut rappelle que Levinas découvre une intrigue à la source de l'humain. Quelle est cette intrigue ? Elle constitue un des maîtres mots de la pensée qui ne parle pas de la morale et ne fait pas de morale. L'éthique, selon Levinas, est d'abord un événement et non pas une donnée immédiate de la conscience, ni la loi imposée par Dieu aux hommes. Un événement donc, ce quelque chose qui arrive au moi » pour que celui-ci cesse d'être une force qui va et s'éveille au scrupule. Ce coup de théâtre, c'est la rencontre de l'autre homme ou plus précisément, la révélation du visage. Ce morceau de peau qui est une mine de renseignements, qui dit plus que ce que voudrait avouer son titulaire. C'est à ce pouvoir que se heurte Emilio Lussu (*Les hommes contre*), comme l'évoque Finkielkraut « Il était parti pour en savoir plus et qu'a-t-il trouvé, en face de lui, au bout du compte ? « Un homme, un homme ! Un homme, un homme !<sup>744</sup> ». On assiste ainsi à l'effacement d'indice. Rien de théorique, d'intellectuel ou de cérébral, dit le philosophe. « Le visage qui s'abstrait de sa propre image est un visage dénudé, c'est-à-dire désarmé, vulnérable, sans défense.<sup>745</sup> »

C'est cet homme là que veut Gombrowicz, l'homme nu. Echappant à l'uniforme qui permet de l'identifier, dépouillé de ses propriétés empiriques, déraciné et apatride. Juste sa précarité à offrir. « Visage comme mortalité. Par-delà la visibilité du phénomène, abandon de la victime ».

L'œuvre de Gombrowicz, on n'a pas cessé de le dire, relie le non-sérieux et le terrible. Ce

---

<sup>743</sup> Nous en avons parlé lors de l'analyse du sacré et du profane dans Yvonne. (p.109)

<sup>744</sup> Alain Finkielkraut, *L'humanité perdue*, Seuil, Paris, 1996, p.53

<sup>745</sup> Alain Finkielkraut, *L'humanité perdue*, Seuil, Paris, 1996, p.53

filtre du grotesque permet à Gombrowicz d'aborder les sujets existentiels. Le sujet de l'homme ou plutôt de l'humanité.

Le petit livre *Ich und Du* du philosophe allemand Martin Buber paraît en 1923. Dans le contexte culturel du début du siècle une attention très vive est donnée à l'existence dans ses dimensions personnelles et affectives, et à sa structure essentiellement temporelle. Dans sa brève correspondance avec Buber Gombrowicz explique sa vision de cette intersubjectivité :

Allons plus loin : je ne peux pas mettre en scène un conflit entre des hommes existant « de manière indépendante », comme vous dites, puisque selon ma vision, ma perception à moi, il n'existe pas d'hommes « indépendants ». Le drame de mon héros, ce n'est pas d'être confronté à d'autres hommes, mais à des forces qui se créent dans les hommes, entre les hommes. Prenons un groupe précis d'individus. Ces gens se déforment mutuellement — la forme de l'un définit celle de l'autre — et ces déformations réciproques les précipitent dans une absurdité de plus en plus grande à laquelle ils s'abandonnent avec douleur et volupté.<sup>746</sup>

*L'interprétation des rêves* de Freud paraît en 1900 et les *Idées directrices pour une phénoménologie*, de Husserl, en 1913. La psychanalyse freudienne, d'une part, et la phénoménologie husserlienne, d'autre part, ont mis en mouvement l'immense exploration du moi et de ses « mécanismes » et de la conscience. C'est dans ce contexte culturel qu'est inscrite la pensée de Buber.

Ce qui nous intéresse c'est de revoir le terme de dialogue, sens premier d'une interaction, dans la lumière de la *Vie dialogale*. Un homme est par excellence *l'homo dialogus* disait Buber :

Pour Buber, l'essence du dialogue est ailleurs. Ni dans les idées universelles communes aux interlocuteurs, ni dans les idées que l'un se fait de l'autre, mais dans la rencontre même, dans l'invocation, dans le pouvoir qu'a le Moi de dire Tu.<sup>747</sup>

C'est Russovich, l'ami argentin de Gombrowicz, qui a fait découvrir à l'écrivain la philosophie de Buber et plus précisément sa vision de « l'homme en rapport avec un autre homme ». La question de l'inter-humain apparaît dans le *Journal* en 1953. Dans ses échanges épistolaires avec Buber, Gombrowicz revendique d'avoir eu le premier « le pressentiment d'une nouvelle conception de l'homme »<sup>748</sup> dans son drame *Le Mariage* achevé en 1948. Selon professeur Masłowski à travers ce drame Gombrowicz construit un deuxième étage de

---

<sup>746</sup> Witold Gombrowicz à Martin Buber, lettre du 25 juillet 1951

<sup>747</sup> Emmanuel Levinas, Extrait de *L'Arche* n° 567-568, juin-juillet, 2005

<sup>748</sup> Francis Imbert : *Witold Gombrowicz ou les aventures de l'interhumain*, L'Harmattan, Paris, 2009

sa vision d'humanité (le premier étant établi dans *Ferdydurke*). « Il y dessine une conception métaphysique horizontale d'une "église terrestre" »<sup>749</sup>. Dialogue, rencontre : personne n'a donné à ces mots plus de force que Buber. L'instant ne se dépasse pas dans l'impersonnel, mais dans l'inter-personnel ; les personnes qui se parlent se confirment uniques, irremplaçables.

Dans l'attitude Je et Tu, la conscience se tourne effectivement et activement vers autrui ; et ce mouvement actif fait surgir à la fois la présence forte de l'autre et la conscience de soi comme sujet. On entre ainsi dans le monde vivant de la relation. C'est à ce moment et en ce lieu que surgit la réciprocité. La rencontre pour Buber est un acte total. Le mot fondamental Je-Tu fonde le monde de la relation. Cette relation s'établit dans trois sphères : la vie avec la Nature (cosmos), la vie avec les hommes (eros) et la communion avec les essences spirituelles où la relation muette engendre un langage (logos). Entre les trois sphères il en est une qui est la sphère par excellence, c'est la vie avec les hommes, c'est que, dit Buber, nous nous sentons bien réellement contemplateurs et contemplés, connaisseurs et connus, aimants et aimés. L'homme devient bien l'homme au contact d'un autre homme. Ainsi, Buber nous introduit à une philosophie de la relation véritable par une référence à la langue parlée qui permettra une critique du scientisme réducteur. La réflexion sur le langage devient le matériau d'une réflexion critique sur les sciences humaines (sujet développé par Husserl dans *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie* en 1935).

## Chapitre IV : La recherche académique en France

### 1. Les gombrowiczologues

Pour bien cerner la cartographie de la recherche académique, je propose une rétrospective de l'histoire des structures de recherche en littérature polonaise, vivier des intellectuels et spécialistes de l'Europe Centrale. Le terme « slavistique » apparaît au XIX<sup>e</sup> siècle. Le cœur de la discipline est alors la linguistique des langues slaves, puis elle s'élargit aux littératures et cultures slaves, à l'histoire des peuples slaves et de leurs différentes formations politiques, à l'histoire des aires peuplées ou traversées par les Slaves. C'est en 1840 qu'est créée une chaire de Langue et littérature slave (au singulier) au Collège de France. Elle est inaugurée par le poète polonais Adam Mickiewicz (1798-1855), qui

---

<sup>749</sup>Michel Masłowski, « *L'Eglise interhumaine* » dans le « *Mariage* » de Gombrowicz, in : H. Konicka, H. Włodarczyk, *La littérature polonaise du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Institut d'Etudes Slaves, 2000, p. 209-221

l'occupera pendant 12 ans. L'alliance franco-russe (1892) donne l'élan décisif à cette discipline, avec la création de chaires à Lille puis à la Sorbonne, tandis que les langues slaves se développent au sein de l'École des Langues orientales (actuel INALCO). L'Institut d'études slaves (IES), société savante fédérant les slavistes, est créé en 1919, avec le soutien du gouvernement tchécoslovaque qui fait don à l'Université de Paris de l'ancienne demeure d'Ernest Denis, slaviste et historien, avocat de l'émancipation des peuples slaves.

Créée des décennies plus tard lors de la fondation en 1970 de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV) sous le nom d'UER (Unité d'Enseignement et de Recherche) de slavistique, celle-ci devient dans la seconde moitié des années 1980 UFR (Unité de Formation et de Recherche) de slavistique pour ensuite prendre le nom d'UFR d'Études slaves que nous lui connaissons aujourd'hui. C'est là que travaillent la plupart des chercheurs en langue, littérature et civilisation polonaise, parmi eux les spécialistes de Gombrowicz tels que Marek Tomaszewski (INALCO), Maria Delaperrière (INALCO), Michel Maslowski (Sorbonne). Mais s'il y a deux noms à citer dans la continuation de processus de réception de Gombrowicz en France ce sont ceux de Małgorzata Smorağ-Goldberg et Jean-Pierre Salgas. Małgorzata Smorağ-Goldberg est sans doute la gombrowiczologue de référence en France. Professeur à Paris IV, spécialiste de littérature polonaise et notamment de l'œuvre de Gombrowicz, maître de conférence à l'UFR études slaves Paris IV, enseignante, chercheuse, traductrice, directrice d'édition. En 1985, elle soutient la maîtrise de littérature polonaise à Paris IV-Sorbonne, intitulée : *Contre une littérature engagée ou le cas Gombrowicz. Duel avec Sartre*. En 1996 elle soutient la thèse de doctorat es lettres : *L'écriture de l'exil ou l'utopie de la cohérence : Witold Gombrowicz, romancier*. Plusieurs ouvrages sur Gombrowicz sont édités sous sa direction et notamment : *Witold Gombrowicz, une gueule de classique ? Bilan d'un demi-siècle d'enquête critique*, Institut d'Études Slaves, Paris juin 2007, (318 p.), *Witold Gombrowicz*, direction du numéro spécial de la Revue des Sciences Humaines, *Gombrowicz, vingt ans après*, ouvrage collectif en collaboration avec Manuel Carcassonne et Christophe Guias, Editions Christian Bourgois, Paris 1989. Elle est auteure de plusieurs articles dans des revues scientifiques (avec comité de lecture) et dans des ouvrages collectifs. J'ai eu l'occasion de présenter Małgorzata Smorağ Goldberg lors de l'analyse des archives radiophoniques de l'INA. Ce qui est intéressant de voir, c'est son travail autour de l'exil, de la langue et de l'autofiction. Dans ses recherches sur l'exil elle parle de l'expérience de Gombrowicz et de Kundera pour lesquels l'exil représente une expérience ambivalente de rupture, de recueillement et en même temps constituant un point de naissance d'une vie nouvelle, mettant en jeu simultanément perte et gain. Si on passe en revue l'expérience de quelques écrivains du

centre et de l'est de l'Europe qui ont été de grands exilés, que ce soit, Elias Canetti, Vladimir Nabokov, Milan Kundera ou Witold Gombrowicz, on s'aperçoit que les deux questions au centre de leur écriture sont d'une part, la constitution d'un univers de remplacement avec des jeux complexes autour de la fiction, autofiction et vérité et d'autre part le questionnement de la langue.

Construire un « univers de remplacement », passe dans leur cas par l'instauration de l'acte d'écriture comme unique façon d'être au monde et par le progressif effacement de la frontière entre vie et œuvre. C'est là qu'intervient l'autofiction.<sup>750</sup>

Dans son article *Cosmos ou la tyrannie du sens*, Małgorzata Smorağ-Goldberg rappelle que chez Gombrowicz cette autofiction s'exprime par l'annexion des éléments autobiographiques dans l'œuvre, chez Kundera plutôt l'annexion de la grande Histoire à la sienne. L'exilé se trouve dans une situation ambivalente d'exclusion, de déracinement, de rupture mais pas que. Rappelons le point de vue de Kundera pour qui l'exil en France a été une expérience positive et enrichissante.

Les études qu'elle mène autour de *Cosmos* tendent à rejoindre les travaux au sujet de la structure du monde. Le roman a été le premier et le dernier roman de l'auteur écrit en France. Il achève son écriture en 1965, alors qu'il habite déjà à Vence avec Rita. En 1964, comme le rappelle Jean-Pierre Salgas, alors qu'il séjourne dans l'abbaye de Royaumont<sup>751</sup>, il assiste incognito à la conférence consacrée à Nietzsche avec la participation entre autres de Pierre Klossowski, Michel Foucault, Karl Löwith, Gilles Deleuze. Ce qui se raconte lors de ce colloque influencera sans doute Gombrowicz, lors de l'écriture de son dernier roman. Dans son article Smorağ-Goldberg parle d'une « tentative de reconstruction du monde » le titre de l'exposé de Löwith prononcé à Royaumont en 1964 *Nietzsche et sa tentative de récupération du monde*, où le philosophe allemand parle du nihilisme, et de la tentative de la « nouvelle alliance » avec le monde dont le christianisme nous a séparé par son triomphe sur le culte païen du cosmos. Selon Goldberg, Gombrowicz réussit cette entreprise de reconstruction en partant du familier (« le concentré de polonité ») vers « l'universel ». La mise en scène de

---

<sup>750</sup> Małgorzata Smorağ-Goldberg, *Cosmos ou la tyrannie du sens*, in *Noms et choses, Le corps de l'écriture dans la modernité slave*, sous la direction de Marc Weinstein, PUP, Aix-en-Provence, 2007, p. 175

<sup>751</sup> De juin à septembre 1964 sur les conseils de Constantin Jeleński et Maurice Nadeau, Gombrowicz s'installe au Cercle Culturel de Royaumont. Cette abbaye cistercienne a été achetée en 1905 par le riche industriel Jules Gouin. En 1937, son petit fils Henri Gouin et sa femme aménagent les anciennes chambres des moines pour y recevoir des artistes. Chaque année avaient lieu des colloques internationaux dans divers disciplines. Gombrowicz y côtoie, entre autres, Georges Lapassade, Jean Kalman, Georges Charaire et Edgard Reichmann. C'est là que séjourne au même moment Rita Labrosse, jeune doctorante canadienne avec qui, l'écrivain s'installera plus tard à Vence. Rita décrit le séjour de Gombrowicz à Royaumont dans son livre *Gombrowicz en Europe*, paru chez Denoël en 1988. Pour cette raison nous avons choisi de ne pas s'attarder sur cet épisode de la vie de l'écrivain en France.

l'ennui est un autre élément clé du dernier roman de Gombrowicz. Kot Jeleński dit à ce propos :

A part deux ou trois expériences humaines extrêmes, une vie se passe à manger, à bailler, à avoir mal aux dents. On s'ennuie ; la réalité s'émiette.<sup>752</sup>

L'ongle cassé, un journal tomba par terre...une série d'événements sans importance. J'ai évoqué Löwith pas tout à fait par hasard ; j'en ai parlé plus longuement lors de ma recherche des figures d'acosmisme chez Gombrowicz. Il me semble que « l'émiettement de la réalité » en est une. Puis « le tragique besoin de fabriquer du sens » dont parle Smorag-Goldberg dans le même article en est une autre.

À la manière de Chateaubriand, Gombrowicz est l'écrivain de transition absolue, un écrivain « entre » dans un pays « entre ». « Exacerbé par l'histoire » et j'ajouterais par la géographie. Né (dominé) à l'ère des patries et des exils (Paris domine la République plus ou moins imaginaires des Lettres), Gombrowicz disparaît à l'aube d'un monde mondialisé, devenu impérial autrement, et d'une littérature post-coloniale qu'il a anticipée (anthropologiquement, politiquement, esthétiquement). Deux états du monde, deux régimes (esthétiques-sociologiques) de la littérature. Gombrowicz sujet déserteur d'une Pologne partagée, morcelée, immature- qui n'en veut rien savoir, anticipateur d'un monde métissé qui ne se pense pas comme tel, comme l'était une Pologne qui l'ignore.<sup>753</sup>

Ce qui nous intéresse également dans la recherche de Małgorzata Smorag-Goldberg c'est la question de l'exil et la mise en place d'une réalité de remplacement qui en découle dans l'écriture de Gombrowicz après le départ de Pologne. Comme pour Kundera, nous l'avons déjà souligné précédemment, l'exil constitue pour Gombrowicz une rupture mais aussi un nouveau départ. Une sorte d'affranchissement que la chercheuse confronte à la nostalgie de Nabokov qui brise l'harmonie de son univers intime, contrairement à Gombrowicz pour qui l'exil est une coupure assurément douloureuse, mais avant tout libératrice.

Dans sa mythologie personnelle, il s'agit de l'étape cruciale de la quête de soi. C'est d'une certaine manière sa véritable naissance en tant qu'individu.<sup>754</sup>

Ce qui nous retiendra ensuite dans la démarche de la chercheuse c'est la mise en exergue de la

---

<sup>752</sup> Konstanty Kot-Jeleński in Gombrowicz vingt ans après, Paris, Christian Bourgeois, 1989, p.255

<sup>753</sup> Gombrowicz, un structuraliste de la rue, op.cit.p.63

<sup>754</sup> Małgorzata Smorag Goldberg, *La mise en place d'une réalité de remplacement ou les mécanismes textuels engendrés par l'exil, dans l'œuvre de Gombrowicz et Nabokov*, in « Littérature et immigration en Europe Centrale et Orientale », Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1996, p.2

construction d'une langue nouvelle, engendrée par cette rupture : langue perdue, « langue sauvée » (pour reprendre le sous-titre de l'autobiographie d'Elias Canetti<sup>755</sup>) et le choix de l'unilinguisme, l'utilisation d'une seule langue, sa langue maternelle avec une réinvention dans *Trans-Atlantique*, son premier roman écrit en Argentine en polonais ressourcé dans la langue du XVII<sup>e</sup> siècle.

Sur le plan textuel cela donne la toute puissance du procédé (la stylisation, le choc des registres langagiers, le bricolage des idiomes, la répétition, l'allusion littéraire, la citation camouflée).<sup>756</sup>

Un autre aspect de sa recherche révélé en 2004 lors de la conférence internationale « Gombrowicz nasz współczesny » à l'occasion du centenaire de la naissance de Gombrowicz, que nous avons relevé dans le chapitre précédent est celui de l'humanisme et de la proximité de la philosophie de Gombrowicz avec celle de Levinas et de Buber. Elle met en évidence l'insistance avec laquelle Gombrowicz met en scène l'autre et sa révélation ou plutôt ce que Levinas nomme dans *La totalité et l'Infini* son « excès-dence » de corporéité, l'éruption de sa physicalité qui revient sans cesse dans l'œuvre de Gombrowicz et que nous avons apparenté à la phénoménologie et l'intersubjectivité. Chez Gombrowicz, remarque-t-elle, le motif du visage revient d'une manière obsessionnelle, visage et multiplicité du visage.

Mais Małgorzata Smorağ-Goldberg est également traductrice : ses travaux sur la langue dans *Trans-atlantique* nous ont guidés dans notre recherche sur les difficultés de transposition de cette langue nouvelle qui prive progressivement les mots de leur signification, et plonge le texte dans l'absurde. Mais pour la chercheuse cet affranchissement de l'écrivain culminera par un réenracinement dans la polonité ce qu'il revendique dans son *Journal*.<sup>757</sup>

Les préoccupations de la chercheuse franco-polonaise rejoignent celles de Jean-Pierre Salgas, écrivain, philosophe, critique littéraire, à « La quinzaine littéraire » (depuis 1983), professeur d'histoire et théorie des arts. Auteur de *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé* publié en 2000 et de *Gombrowicz, un structuraliste de la rue*, publié en 2011. Il a été commissaire des expositions: *1968-1983-1998. Romans mode d'emploi* (ADPF, 1998), *Les Trois Mousquetaires : Witkacy, Schulz, Gombrowicz, Kantor* (Nancy 2004), *Regarde de tous tes yeux regarde, l'art contemporain de Georges Perec* (Nantes

---

<sup>755</sup> Canetti Elias, *Histoire d'une jeunesse, La langue sauvée*, Albin Michel, Paris, 1980

<sup>756</sup> Ibidem

<sup>757</sup> « Avant j'étais tout entier anarchie. A présent je suis beaucoup plus proche de la Pologne, je regarde les choses de l'intérieur, j'en fais partie. » Witold Gombrowicz cité par Małgorzata Smorağ Goldberg in *La mise en place d'une réalité de remplacement ou les mécanismes textuels engendrés par l'exil, dans l'œuvre de Gombrowicz et Nabokov*.

2008), et co-auteur du film *Christian Boltanski, signalement*, Centre Georges Pompidou, 1992. Il fait connaissance de Rita Gombrowicz, quand il commence à travailler à la « Quinzaine littéraire » dit de cette rencontre « je vis avec Gombrowicz, bien avant de travailler sur lui<sup>758</sup> ». Il écrit les articles sur le roman contemporain français dans l'ouvrage portant le même titre édité par le ministère des affaires étrangères. Sur l'accueil de Gombrowicz en France il dira :

Un quatuor (les quatre coins du champ littéraire hexagonal...) peut résumer les paradoxes de son accueil en France : Albert Camus, Maurice Nadeau, Philippe Solers, Dominique de Roux. Et suffire pour nommer les deux malentendus successifs, celui qui suivait la traduction de *Ferdydurke*, celui qui suivit l'arrivée personnelle de Gombrowicz en France.

Dans ces deux ouvrages consacrés à Gombrowicz, il reprend les thèmes de l'immaturation, de la sexualité, de son athéisme et du métissage ; Gombrowicz selon lui était le premier écrivain du métissage sans le savoir. Écrivain polonais, mais aussi espagnol - par la traduction du *Ferdydurke* - puis français. « 1904-1969 : Gombrowicz est peut-être le seul écrivain de cette importance dont les plus intimes articulations biographiques coïncidaient avec celles de la planète.<sup>759</sup> » Un pressentiment que Meschonnic a transformé en théorie du rythme et de la poétique de traduire, car chaque écriture fut le reflet de l'historicité de son époque.

Mais une nouvelle génération de chercheurs travaille sur les textes de Gombrowicz dans le cadre de queer theory. Il s'agit d'Ewa Plonowska Ziarek, professeure de littérature comparée à State University of New York at Buffalo et du jeune docteur Piotr Sobolczyk, spécialiste dans ce domaine de recherche à l'Institut des Recherches Littéraires de l'Académie Polonaise des Sciences. Auteur de *Polish Queer Modernism* paru en 2015 il présente un cycle de quatre conférences à l'INALCO, dont la dernière s'intitule *Witold Gombrowicz entre le scandale et des avancées pour se faire célèbre*. Sobolczyk pose ainsi, les nouveaux jalons dans le domaine de l'exégèse de l'œuvre gombrowiczienne, en développant l'axe de recherche dont le pionnier est German Ritz, le slaviste suisse et qui cerne les principaux traits du gender studies en Pologne et leurs spécificités, exposées plus tard dans les recherches de Sobolczyk :

The chances and tasks of Polish gender studies consist in the recognition and employment of the specific cultural situation of Poland. Poland situates between Western and Eastern Europe. Its traditional culture has been fuelled

---

<sup>758</sup> Jean-Pierre Salgas, *Gombrowicz, un structuraliste de la rue*, Editions de l'éclat, Paris, 2011, p.12

<sup>759</sup> Ibidem, p.8



by the co-existence of different nationalities and cultures, among other factors.<sup>760</sup>

## 2. La réception de Kronos

### 2.1. « Je n'écris rien »

S'il y a une œuvre dont la publication s'est heurtée au silence du public, et de la critique c'est bien le journal intime de Gombrowicz *Kronos*. L'écrivain commence sa rédaction à partir de 1953. Il est exilé en Argentine et entreprend en parallèle l'écriture du *Journal*. *Kronos* est édité en Pologne en 2013 grâce à Rita Gombrowicz qui raconte donc avoir hésité à repousser à après sa propre mort la publication, à le censurer car le texte, dit-elle

représentait une telle mise à nu pour moi que je ne me résignais pas à le rendre public. [...] J'étais mal à l'aise devant cette réduction de notre vie à des faits ou des humeurs. Où étaient nos jeux et nos aventures ? Où était son regard de poète ?

Mais il lui faut se résoudre à la publication pour « permettre aux chercheurs de faire leur travail » comme elle le signale lors de la conférence d'accueil de *Kronos* organisée à Wsola en 2014.

Je compris que je m'étais simplement trouvée dans la ligne de mire de son étude de lui-même. Je faisais partie, comme beaucoup d'autres avant moi dans l'histoire littéraire, des dommages collatéraux de la vie d'un écrivain [...]. J'ai compris que, morte ou vivante, ses mots ne changeraient jamais, qu'ils étaient écrits dans la pierre.<sup>761</sup>

Depuis, et après la phase d'excitation et d'attente de ce « scandale littéraire » tant attendu, le texte fait l'objet de recherches littéraires. La question est posée par ses exégètes : est-ce vraiment une œuvre littéraire ? Qui parle dans *Kronos* ? Qui en est le destinataire ? Comment l'interprétation de l'œuvre de Gombrowicz peut changer après *Kronos* ? Pour Jarzębski *Kronos* est le lieu où Gombrowicz essaie de réduire au maximum la littérarité. Un essai de réduction et d'approximation ; où l'espace de l'auteur et de la littérature est réduite au minimum. Quelle est donc l'image de Gombrowicz après la parution de sa dernière œuvre ? Autant de questions que d'hypothèses, car cette œuvre occupe désormais une place très

---

<sup>760</sup> G.Ritz, *Granice i perspektywy gender studies*, trad. M.Lukasiewicz in : *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002, p.19 cité par P.Sobolczyk, *Polish Queer Modernism*, Peter Lang édition, Frankfurt am Main, 2015, p.9

<sup>761</sup> *Kronos*, op.cit.p.25

spéciale dans la littérature.

Piotr Sobolczyk recourt à une exégèse de *Kronos*, qui défie les tentatives d'interprétations académiques actuelles. Nous avons d'une part Rita et les chercheurs qui considèrent que la lecture de *Kronos* doit être parallèle à celle des *Journaux* et d'autre part ceux qui considèrent *Kronos* comme une nouvelle œuvre à part :

Možna zatem przyjąć, że Rita Gombrowicz podtrzymuje grę męża, na którą część publiczności się « nabiera », traktując nowy dziennik jako autentyk, część się « nie nabiera », traktując go na podobnych prawach jako znany dziennik, a wszystko to zostało przewidziane.<sup>762</sup>

Cette double exergue incite Sobolczyk à faire une proposition de lecture tout autre, éclairée par la théorie de Freud sur la construction de la personnalité anale. C'est autour du couple rétention-expulsion que s'articule l'ambivalence qui caractérise la personnalité anale. Ses traits de caractère sont en général moins visibles que ceux de la personnalité orale et se manifestent le plus souvent (par sublimation) sous une forme déguisée nécessitant une certaine interprétation. Selon Freud, trois attitudes caractérisent la personnalité anale : l'ordre, la parcimonie, l'obstination.

Przypomnę cechy wskazane przez twórcę psychoanalizy : upór (tu także przekora, skłonność do złości i mściwości), wytrwałość, oszczędność i obsesyjne zainteresowanie pieniędzmi (ich przybywaniem i ubywaniem) systematyczność i pragnienie uporządkowania (tu także czystości), wyliczanie, podliczanie, kumulowanie i podsumowywanie tego, co się ma, zdobyło lub ubyło.<sup>763</sup>

Mais chez Gombrowicz ces traits de personnalité s'apparenteraient selon Sobolczyk plus à son approche de la vie érotique qu'à de simples procédés mnémotechniques comme l'avait pressenti professeur Jarzębski, mais nous y reviendrons plus loin. Sobolczyk bâtit ses recherches sur les procédés linguistiques utilisés par l'auteur dans *Kronos* visant par exemple à désigner les amants de deux sexes. Sobolczyk relève que les hommes sont caractérisés par leur métier, souvent prolétaire : « lokajczyk »/valet, « portier »/concièrge, « czyścibut »/cireur de bottes, « śmieciarz »/éboueur, « piekarz »/boulangier, « żołnierz »/militaire ou encore « marynarz »/marin, alors que les femmes sont désignées comme « ta kurwa »/cette pute, « histeryczna kurwa z Hali, w pociągu inna głupka, 2 kurwy z Mokotowskiej, 9 kurew »/la pute histerique des Halles, une autre idiote dans le train, 2 putes de Mokotowska, 9 putes, et

<sup>762</sup> Piotr Sobolczyk, *Gombrowicz bez marynarki i z marynarzem* in Kwartalnik artystyczny Kujawy i Pomorze, nr 79, 3/2013, p.207

<sup>763</sup> Piotr Sobolczyk, *Gombrowicz bez marynarki i z marynarzem*, op.cit.,p.207

enfin « kurwa z tryprem »/la pute avec la chaude-pisse.<sup>764</sup> Cette théorie, a déjà été défendue par le chercheur dans son étude sur queer studies :

In *Kronos* Gombrowicz offers a counter-account of his sexual experiences with women and men in a wholly different rhetorical way. The attempt is to avoid creation and thus produce the narrative as « raw », which eventually leads in the area of eroticism to counting lovers (hundreds), and on another level, to counting money, for these are the dominant themes in this diary.<sup>765</sup>

Regardons ces théories à la lumière des autres pistes de recherche.

## 2.2. *Kronos* ou la littérature perdue

A la veille de la parution de *Kronos* la presse polonaise parlait de « provocation posthume », de « événement littéraire sensationnel »<sup>766</sup> ou encore de « scandale ». Les lecteurs attendaient une sensation de nature érotique et biographique ; après la phase de désenchantement au lendemain de la parution de *Kronos*, car oui l'érotisme y occupe beaucoup de place mais il n'existe pas en tant que tel, place au travail sur le texte. Anders Bodegård, le traducteur suédois de Gombrowicz parle de « snap shot » pour désigner la forme du *Kronos*. L'écriture y est austère, les faits relatés sans émotions, à la manière de livre comptable (*buchalteria*), seule une lecture parallèle du *Journal* et la comparaison de mêmes faits décrits dans les deux œuvres pourraient offrir aux lecteurs des points d'ancrage ou de comparaison ; il semblerait que *Kronos* ne peut exister qu'à travers le *Journal*. Était-ce l'intention de Gombrowicz ? Il annonce l'existence de son journal intime précisément dans le *Journal* « Il me reste encore en réserve un manuscrit - quelque chose de beaucoup plus privé - que je préfère ne pas publier. Je ne voudrais pas m'attirer des ennuis. Peut-être un jour... Plus tard. » Si ces écrits, sous forme originale des notes sur le papier à l'entête de Banco Polaco, feuilles de papier libres ou toutes petites feuilles, devaient servir uniquement à noter les événements de la vie courante, pourquoi Gombrowicz leur a donné un titre ? Et pas n'importe lequel : *Kronos* (pol.*Kronos*) est le roi des Titans (la progéniture la plus intelligente de Gaïa et de son fils Ouranos) et père de Zeus ; c'est lui qui prend le pouvoir en émasculant son père avec l'arme reçue des mains de sa mère. *Chronos* (pol.*Chronos*) est le dieu personnifiant le temps et la destinée. Gombrowicz aurait-il confondu les deux noms ou a-t-il utilisé

---

<sup>764</sup> *ibidem*

<sup>765</sup> P.Sobolczyk, *Polish Queer Modernism*, op.cit.,p.45-46

<sup>766</sup> « Pośmiertna prowokacja Gombrowicza », *Gazeta Wyborcza*, 23-24 février 2013.

consciemment le nom du « dieu aux pensées fourbes » pour désigner la chronique intime de sa vie ? Et pourquoi tenait-il tant à la sauvegarde de ces notes ? Et si *Kronos* n'était pas quelque chose d'accessoire, mais constituait une œuvre littéraire à part entière, que le lecteur pouvait déchiffrer en lisant en parallèle le *Journal* dans lequel Gombrowicz nous paraît comme le vainqueur. Dans *Kronos* l'homme perd contre le temps et son corps se réduit en même temps que sa notoriété prend de l'ampleur. *Kronos* dépasse les limites d'un simple document littéraire, il se trouve dans la lignée du *Journal*, *Souvenirs*, *Testament* tout en restant une forme la moins littéraire, mais la plus originale... « peut-être plus tard... ». Le narrateur se déplace dans plusieurs dimensions : parfois il se dévoile, mais jamais complètement ; l'autobiographie serait donc non pas une révélation, mais plutôt une dissimulation du visage ?

Après la parution des *Mémoires du temps de l'immaturité* en 1933 Gombrowicz est critiqué par les écrivains plus expérimentés. Ces mêmes écrivains deviennent plus tard Pimko et une tante dans *Ferdydurke*.<sup>767</sup> Ces attaques, face à l'incompréhension de l'écriture de jeune Gombrowicz, étaient une tentative de remettre la situation en ordre et de positionner l'auteur dans la littérarité. Or Gombrowicz démontre dans *Ferdydurke* l'impossibilité de cette situation. Il en est de même dans *Philibert* où la logique de fer menant à un résultat ne fonctionne pas. Pour Gombrowicz la littérature provoque l'artifice. *Kronos* est le lieu où l'auteur essaie de réduire la littérarité au minimum. L'hypothèse serait de dire qu'il écrit pour soi-même en vue d'ordonner sa vie. Pour cela, il doit se réduire lui-même. Une supposition apparaît : le moins d'auteur et de littérarité possible. Gombrowicz donne une définition de la littérature dans le *Testament* « Ce n'est pas moi qui s'échappe, c'est la littérature » « Je suis humoriste, pitre, funambule ». « La création d'un roman est comme les chevaux qui s'emportent ; il faut s'extraire de cette course, pour ne pas y laisser sa vie. »

*Kronos* est donc un pas vers l'avant, mais Gombrowicz ne se dénuide jamais complètement ; c'est une forme la plus radicale dans la littérature polonaise et une expérience poussée si loin que ce n'est qu'aujourd'hui que cette forme si originale artistiquement est acceptable.

### 2.3. L'angoisse de l'agonie et l'érotisme

Réduite à sa structure essentielle, la vie peut se définir comme le rétrécissement continu de l'espace à l'intérieur duquel joue notre « pouvoir-vivre. »

Max Scheler *Mort et survie*

---

<sup>767</sup> Écrivain Juliusz Kaden Bandrowski et professeur Tadeusz Sinko

Au fil de la lecture de *Kronos* nous sommes confrontés à l'innombrable quantité de phénomènes: la douleur, le désespoir, l'ennui et l'angoisse de la mort. La perspective de la fin inévitable y est omniprésente « Santé : pas trop mal, mais je respire mal, la mort se rapproche.<sup>768</sup> » Gombrowicz est le créateur et le fossoyeur à la fois. Le texte est souvent bouleversant et dramatique à la lecture : la souffrance, la solitude, l'austérité, la fatalité des événements ; pas de consolation et de jeu ; il n'y a que la vérité existentielle. Gombrowicz écrit *Kronos* jusqu'au bout, jusqu'à la mort. C'est la peur de la mort qui font que l'homme est égoïste, soucieux seulement de sa préservation et ne mesurant ses efforts qu'à l'utilité individuelle qu'ils peuvent lui rapporter. En même temps, lui-même réduit à la nature, ne prête attention qu'au rapport des forces naturelles, et non pas à l'existence de ses semblables. « Autrui n'existe pas. »<sup>769</sup>

Jules Vuillemin parle de la lutte darwinienne pour la vie qui représente assez exactement quelle conscience de l'univers nous ouvre la peur. L'appétit de conservation est propre à l'isolement de l'égoïsme. Rien ne nous touche en dehors de notre corps qui se défend contre les attaques du dehors. Dans *Kronos* Gombrowicz nous fait une description précise de la souffrance physique, de la grande préoccupation pour sa santé, il est clairement touché par l'hypocondrie ? Nous avons là le portrait d'un homme qui découvre son corps malade avec toutes ses parties mises à nu, Gombrowicz nous en fait une description totalement précise et anatomique : les maladies, les souffrances, la peur...le recours vers la médecine et les soins procurés : les dents, le foie, l'intestin, les parties intimes. Fréquentes maladies vénériennes dues à ces rencontres fortuites. La peur brise toutes les attaches des habitudes au monde, elle le laisse nu à la merci du danger et l'image de l'harmonieuse unité de l'univers se déchire brusquement. Plus de joie, plus même de colère. La peur refuse le combat et nous apprend que nous sommes vaincus d'avance. « Nudy » ennui de l'attente de la mort. Terrifié par la mort, il compte les jours qui lui restent à vivre. Le sentiment de colère qui pourrait être bénéfique et détacher sa personne de l'espace et du temps n'existe pas. Le dernier jeu qui reste à Gombrowicz c'est la buchalteria (all.Buchhaltung). A l'image des vieilles traditions de noblesse, on élabore des livres de compte. C'est une manière de combler le vide que de faire des comptes, énumérer et répéter. Les psychiatres ont coutume de parler de mélancolie ou de névrose, mais nous pouvons y associer aussi le terme de mnémotechnique ; essayer de garder la structure du monde qui se disloque. Jarzębski voit ici également encore un jeu de

---

<sup>768</sup> *Kronos*, op.cit.,p.256

<sup>769</sup> Jules Vuillemin, *Essai sur la signification de la mort*, PUF, 1948, p.162

Gombrowicz, qu'il appelle « jeu de fiches », rappelant dans sa jeunesse une rencontre avec un grand professeur qui d'emblée lui a posé la question « combien de fiches avez-vous préparé pour notre rendez-vous ? ». Rita Gombrowicz évoque l'époque où installés à Vence, dans le Sud de la France, alors que la maladie de Gombrowicz s'aggravait, celui-ci lui a demandé de tenir un livre de compte et de noter toutes les dépenses de vie courante : les œufs, le pain etc...

On a coutume d'associer la pensée de la mort et la recherche du plaisir. En nous enfonçant dans notre corps pour réagir contre la douleur et contre le danger et en déclenchant le mouvement de la conservation, la peur mesure la qualité et la vivacité de nos forces de résistance par la quantité de plaisirs que celles-ci nous procurent. A la mode épicurienne si la mort nous presse inexorablement, la réponse est : *carpe diem*. Selon Kant qui écrit dans *Critique de la raison pratique* « nous pouvons trouver du plaisir dans l'exercice pur et simple de notre force de caractère pour surmonter les obstacles qui s'opposent à nos projets, dans la culture des talents de l'esprit, etc.»<sup>770</sup>, or

Notre plaisir s'entoure d'un halo mystérieux et douloureux, accompagné d'une immense tristesse, d'une négation telle que nous sommes d'autant plus brutalement arrachés à notre corps que nous semblons nous identifier plus entièrement avec lui : la volupté nous écorche.[...] L'acte sexuel nous découvre soudain une nouvelle signification du corps, son impudicité et sa laideur. En attirant son attention sur les organes où il naît, le plaisir inflige à l'homme la sensation de sa perversité et de sa dégradation.<sup>771</sup>

D'après Berne, psychiatre américain et père d'analyse transactionnelle, les perversions sexuelles sont symptomatiques d'un enfant perturbé. En effet, il s'agirait d'un des jeux<sup>772</sup> de la perversité : « La Débauche et la Mort sont deux aimables filles ».

#### 2.4. La réception de *Kronos* en France

Le lecteur en sort lessivé mais moi j'en suis sorti tout propre.

A propos de la *Naissance*, Yann Moix

Si le silence de la critique après la publication de *Kronos* est éloquent, la réception académique semble très prometteuse. De ce silence de la critique, nous pouvons déduire que

---

<sup>770</sup> Kant, Critique de la raison pratique,

<sup>771</sup> Ibidem, p.168

<sup>772</sup> « un jeu, c'est le déroulement d'une série de transactions cachées, complémentaires, progressant vers un résultat bien défini, prévisible. Sur le plan descriptif, il s'agit d'un système récurrent de transactions, souvent répétitives, superficiellement plausibles, à motivation cachée » E.Berne « Des jeux et des hommes », Stock, 1998, p.50

la forme de *Kronos* et l'absence de littéralité ne convient pas au lecteur français. « Revoici Gombrowicz.[...] Le voici, pour ainsi dire, sans littérature ». L'œuvre est préfacée par le brillant écrivain français, figure médiatique très controversée, Yann Moix. Auteur de *Jubilations vers le ciel* (1996, prix Goncourt du premier roman) *Une simple lettre d'amour* (2015), *La naissance* (2013, prix Renaudot) édités chez Stock, il place au cœur de son œuvre, les mêmes préoccupations que l'auteur de *Ferdydurke* : la lente construction du moi, l'immaturation, l'enfance et la vieillesse. A ce sujet il dira :

il y a cette espèce de misogynie, qui finalement revient chez Gombrowicz à considérer la femme comme un instrument de mesure de la vieillesse. C'est-à-dire que pour lui ce qui mesure le mieux le temps qui passe, finalement, c'est la beauté féminine.<sup>773</sup>

Ce sujet de beauté féminine éphémère il le déploie dans *Une simple lettre d'amour*, un contre-récit de l'exaltation amoureuse, incarnation de la pensée foucauldienne, celle de Kundera et de Gombrowicz aussi. Dans cette œuvre là, mais surtout dans la *Naissance* Moix, le personnage central de son œuvre, se purifie de son héritage biologique. Son livre, il le considère comme une digression, pas un éloge. Une sortie de route. La critique lui a souvent reproché l'excès mais, il ne cesse de le dire : l'essence du roman celui qu'a inventé Rabelais c'est l'excès. La naissance biologique n'est pas la chose la plus intéressante à faire, ce qui est intéressant c'est l'autre naissance : trouver la porte de sortie. Le sujet du livre est l'humiliation qui est le moteur de tout dans la vie. Chez lui elle est première, primitive et tout geste qu'il faisait était là pour la combler. A la manière de Gombrowicz il se met en scène.

Witold, en tout cas, n'est pas un lâche : il a choisi le courage qui lui convenait le mieux. Il a choisi d'affronter le plus terrible, peut-être, des ennemis : soi-même.<sup>774</sup>

A l'occasion de la publication de la traduction française de *Kronos*, une soirée débat autour de *Kronos* « Gombrowicz intime » a été organisée à la Sorbonne en septembre 2016 en présence de Rita Gombrowicz, Małgorzata Smorań Goldberg, Manuel Carcassonne directeur des éditions chez Stock. La soirée est animée par le professeur Paweł Rodak, directeur du Centre de civilisation polonaise à Sorbonne Université. Grand spécialiste des écrits personnels (journaux intimes) il est auteur entre autre de *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku* (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński).

---

<sup>773</sup> Yann Moix,

<sup>774</sup> *Kronos*, op.cit.,p.11

Un autre rendez-vous avec la présence cette fois-ci de Yann Moix au CNL en octobre 2016. Ce qui est intéressant, c'est la place que réservent les chercheurs à ce type d'expression littéraire : lors du colloque La symbolique du blanc et de ses avatars en Europe (XIXe-XXIe siècle), Mateusz Chmurski de l'Université Humboldt, présente une conférence, Du blanc typographique aux lignes critiques : l'exemple des documents sur la vie et la mort de Dezső Kosztolányi. Tout au long de sa maladie, l'écrivain hongrois communique par écrit. Les courtes phrases, parfois les mots sont notés sur des feuilles de papier, soigneusement recueillis par sa famille et édités. Chmurski assimile *Kronos* de Gombrowicz à cette forme d'expression littéraire, dépourvu de littéralité. Mais pas complètement. Certaines répétitions, enchaînements peuvent parfois s'assimiler à de la poésie. Les critiques dans la presse sont rares à la publication de *Kronos*. Une, mérite une attention particulière. Celle d'Arno Bertina, écrivain, auteur *Des châteaux qui brûlent*.

On connaît nos malades. On les connaît mais la maladie non, et moins encore ses causes ou ses raisons. On sait que Pontorno notait tout ce qu'il mangeait ; que Proust s'enflammait dès qu'une fleur pénétrait l'appartement, et que Glenn Gould lisait aussi bien les notices des tranquillisants que les partitions de Bach. On découvre aujourd'hui que l'écrivain polonais Witold Gombrowicz (1904-1969) s'auscultait toute la sainte journée. Grâce à l'un de ces livres écrits par un témoin indélicat ? Non, par Gombrowicz lui-même, et ce *Kronos* qui vient de paraître – son véritable journal intime puisque le chef-d'œuvre intitulé *Journal* est en fait le recueil des textes écrits à partir de 1953 pour le mensuel de l'émigration polonaise, *Kultura*.<sup>775</sup>

## Conclusion

Si le premier chapitre de cette partie mettant en lumière les dialogues parfois essentiels dans cette esthétique de réception, démontre encore la continuité de la lutte pour la place dans l'espace littéraire que Gombrowicz se voyait octroyer dès son retour en Europe, le second tente de jeter la lumière sur le regard posé des intellectuels sur la pensée profondément humaniste inscrite dans l'œuvre gombrowiczienne. Après 1969, les querelles se taisent et les heurts des premiers chocs de réception disparaissent. La trace la plus palpable de cette lutte c'est la correspondance que l'écrivain entretenait avec ses amis littéraires, ses traducteurs, d'autres artistes et des éditeurs. De la lecture croisée de cette correspondance, du *Journal* et de *Kronos* et des travaux des exégètes, il apparaît que Gombrowicz vivait le moindre conflit avec une tension extrême : « idiots », « vieille vache » de traducteurs, les négligences des éditeurs, « que diable ! ». Mais, il y a ces autres dialogues, lesquels en dehors de sa

---

<sup>775</sup> [http://www.lemonde.fr/livres/article/2016/10/13/gombrowicz-sismographe\\_5012790\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2016/10/13/gombrowicz-sismographe_5012790_3260.html)



production littéraire nous enseignent de manière la plus riche sur sa façon d'être au monde ; ceux, menés avec : Miłosz, Dubuffet, Buber, Dominique de Roux. Miłosz était son compagnon littéraire : mêmes origines, même héritage artistique, même langue d'écriture. C'est à partir des confrontations avec l'auteur de *La Vallée d'Issa* que naquît ce plus important dialogue littéraire pour la Pologne du XXe siècle. Grâce à l'entremise du « rédacteur », qui assiste au choc de ces deux écrivains majeurs de l'espace littéraire mondial. Tous les deux, mais de manière différente, s'attaquent aux thèmes majeurs émergeant après les grands conflits du siècle dernier.

C'est avec Martin Buber que le dialogue est le plus court, mais il touche directement à la question de l'homme et à l'essence de la philosophie dialogique : il s'agit d'une mise au point sur l'intersubjectivité, philosophie qui préoccupe les intellectuels plus particulièrement après le désastre humain de la seconde guerre mondiale ; Ricœur, Levinas, Finkielkraut tous cherchent les causes de cette humanité perdue ; il y a aussi le désespoir de l'acosmisme, les espérances perdues telles que vues par Hanna Arendt ; la dislocation du monde après les conflits militaires, la bombe atomique. Tous ces courants se font ressentir dans l'œuvre de Gombrowicz. *Le je et le tu* prennent dans son œuvre la forme de l'église interhumaine ; peut-on dire que l'homme nu gombrowiczien est le Visage levinassien ? Ce visage perdu par le dialogue rompu, par le désastre de l'extermination des juifs auquel Finkielkraut va désespérément chercher une réponse dans *L'humanité perdue*. La question de *je et le tu* chez Gombrowicz serait donc l'égotisme ou l'individualisme humaniste prenant la forme de la subjectivité radicale ? À l'occasion du colloque « Individu et société à la Renaissance », tenu à l'Université libre de Bruxelles en avril 1965, Pierre Mesnard<sup>776</sup> présente une communication fascinante sur « Le commerce épistolaire comme expression sociale de l'individualisme humaniste ». Il met alors en évidence le rôle capital des correspondances dans la constitution de la République des Lettres. Ces correspondances dans le cas de Gombrowicz ont joué le rôle capital dans la construction de cette subjectivité radicale constituant une composante essentielle de sa conscience intime. Dans sa lettre du 1<sup>er</sup> août 1959, adressée à l'écrivain Nadeau dira : « [...] votre place dans la problématique artistique et en général, humaine est très féconde, c'est-à-dire que vous êtes « bien placé » et cela est si important.<sup>777</sup> ». C'est le « bien placé » qui est intéressant de voir ; Nadeau a du flair, il sait grâce à sa finesse et son érudition que cet entre deux dans lequel évolue l'auteur du *Journal* est un endroit le plus parfait et le plus fécond pour nourrir l'imaginaire d'un écrivain exilé en Argentine depuis

---

<sup>776</sup> Pierre Mesnard, né le 3 novembre 1900 à Surgères et mort le 12 mars 1969 à Tours est un universitaire, historien de la philosophie et philosophe français.

<sup>777</sup> Lettre de Maurice Nadeau à Witold Gombrowicz, 1<sup>er</sup> août 1959, archive privé de Rita Gombrowicz.

l'Europe de l'Est. Nadeau connaît bien les communistes, lui-même trotskiste repent, il a connu Gombrowicz grâce à Sandauer son correspondant depuis la Pologne. Grand Nadeau qui tomba en extase devant Lowry et son récit depuis l'enfer du Mexique, sur la déchéance d'un homme, qui saura apprécier les grands silences de Becket, lui, a pressenti qu'il avait affaire à un « pilier vivant » de la littérature.

Si on va plus loin dans cet égotisme humaniste puisant ses racines depuis la Grèce antique, il faut parler de sexualité, et du jeu de caché-découvert mis en abyme dans toute la production littéraire de Gombrowicz. Il y a là une grande proximité avec la pensée de Foucault et notamment le dernier volet de *L'histoire de sexualité, les aveux de la chair* paru en début de cette année 2018. Question du mariage, de la chasteté, de la virginité et de la fidélité. La sexualité qui a pour enjeu la connaissance de soi. Contenir le désir, comme le désir de nourriture. « On ne devient l'objet sexuel qu'à partir de christianisme », c'est la thèse de Foucault. Chez Gombrowicz assiste-on à la disparition de Dieu ? Tel n'est pas notre propos, il convient néanmoins signaler que l'auteur de *Cosmos* a déjà fait objet de recherches dans ce sens<sup>778</sup>. Toute la création de Gombrowicz en matière amoureuse va se construire à partir des contes, ses premières créations artistiques parues en Pologne. L'exaltation amoureuse que Kundera continue à rejeter, constitue chez Gombrowicz l'un des thèmes majeurs dès *Virginité* et *Ferdydurke*. Il place au cœur de son écriture les sexualités autres, périphériques, comme les nommera Foucault, toujours maculées d'humiliation. Moix considère que l'humiliation est le moteur de tout dans la vie. Pour Gombrowicz elle commence peut-être dès son enfance à travers l'amour qu'il portera au valet de ferme et à son corps qui se dessine à travers les habits trempés par la pluie, puis après le déménagement à Varsovie : l'humiliation de la naissance « inférieure » parmi la jeune noblesse du collègue Stanislas Kostka, l'humiliation des premières critiques des collègues littéraires, Moix l'a saisi : « Gombrowicz ne supporte pas cette notion de collègue, la seule notion qu'il accepte c'est la notion d'être un homme parmi d'autres et pas parmi n'importe quels autres hommes. »<sup>779</sup> Et enfin d'autres petites et grandes humiliations, en Argentine puis à Berlin, extrême pauvreté à Buenos Aires, la nécessité de travailler à Banco Polaco, en passant par l'article diffamatoire de Swinarska, qui a pour effet de le propulser sur le devant de la scène, mais aussi d'atteindre l'homme trop sensible qu'il était, Gombrowicz sombre dans la maladie. Celui qui a si bien saisi cette sensibilité c'est sans doute Dominique de Roux. Sa relation à l'auteur de *Cosmos* est la plus intime, viscérale

---

<sup>778</sup> Łukasz Tishner, *Witolda Gombrowicza milczenie o bogu* et Werner Mateusz, *Wobec nihilizmu. Gombrowicz, Witkacy. (Silence à propos de dieu chez Gombrowicz ou Gombrowicz, Witkacy envers nihilisme)*

<sup>779</sup> Yann Moix in *Witold Gombrowicz*, France Culture, émission du 27/07/1994, archives INA

presque. Les descriptions physiques qu'il en fait, représentent un homme beau, blond, à l'allure d'un pilote d'avion, un hobereau, « regard clair mais oblique », « par pudeur », témoignent de son admiration sans faille. Il sera son ultime confident et c'est à lui que l'écrivain accordera ses dernières interviews et entretiens et donnera des cours de philosophie. Le rôle de de Roux a été de premier ordre dans cette réception ; grand érudit mais avant tout éditeur avec Christian Bourgois. Créateur infatigable du numéro quatorze des cahiers de l'Herne puis du livre entièrement consacré à son maître. C'est donc après 1969, et un long silence des exégètes, que la réception posée, distanciée a pu commencer. Celui dont le travail est le plus éblouissant c'est sans doute Milan Kundera, l'humaniste par excellence dont l'œuvre admirablement composée enchante des lecteurs de masse. Il inscrit Gombrowicz dans le sillon des héritiers du grand roman européen. Celui qui inscrit son écriture dans ce sillon profondément humaniste c'est également le Français Yann Moix.

Tout comme Gombrowicz, Kundera et Moix forgent à travers leurs macrotextes, un héritage littéraire qui révèle des influences communes. Tous réclament une filiation avec le roman européen bâti à partir de l'œuvre de Rabelais : le rire, le grotesque, le filtre littéraire, la sexualité et l'érotisme plutôt que l'exaltation amoureuse.

Mais cette insularité du roman européen est chez Gombrowicz comme l'a souligné Salgas, fécondée par les croisements des cultures sud américaine et polonaise. Ses textes, à partir du *Mariage* et de *Trans-Atlantique* s'ouvrent encore d'avantage vers d'autres horizons. Les thèmes majeurs et les préoccupations de leur auteur resteront cependant et jusqu'à la fin, ceux des grands intellectuels humanistes et philosophes du XXe siècle Heidegger, Husserl, Arendt, Sartre, Camus, Cioran. Aux frontières de l'existentialisme, formalisme, surréalisme c'est l'homme qui est au centre des préoccupations artistiques, même si gommé dans le nouveau roman, auquel la critique a aussi coutume d'apparenter Gombrowicz.

## CONCLUSION GENERALE

Le rapport à la tradition, l'idée de ne pas manger les plats les uns après les autres mais tous en même temps, la laideur comme question plutôt que la beauté comme solution, la lucidité, la méfiance, la tension dramatique, le panache et l'artificiel, l'obsession, la cuculisation, la serviette éponge, la figure folklorique, la matière psychique, l'artificiel devant le naturel, la grâce de l'hermétisme, le dandysme marécageux, la lourdeur de l'érudition, l'appréhension d'être surpris, de ne pas supporter le regard de l'autre, le refoulé critique qui fabrique du désastre constructif, la profusion des masques, les situations saugrenues, la mauvaise foi, le compost mêlant des complexes de supériorité et d'infériorité simultanés, la grimace du sublime contre la grimace du vulgaire, la

Après avoir réalisé ce travail d'analyse et d'investigation, il apparaît que tout comme la notion du tapis chez James, évoquée par Pascale Casanova, il n'y a pas qu'un motif qui ressort d'une œuvre mais un ensemble cohérent, mettant en lumière l'existence souterraine d'une poétique de la réception. La première partie portant sur la traduction, composante majeure de la réception d'une œuvre étrangère s'est avérée très féconde. Nous avons tenté d'y entrevoir le rythme comme l'organisation de l'historicité du texte. Que fait le texte d'origine et que fait sa version ? J'ai essayé de mettre en exergue les marqueurs forts du rythme qui font la spécificité de la langue de Gombrowicz : sa langue parsemée d'interjections et d'insultes, où plusieurs styles et époques s'enchevêtrent. La culture polonaise, l'exaltation et le pathos évoquant immédiatement l'œuvre de Sienkiewicz, Mickiewicz et Słowacki, l'utilisation de toute forme littéraire « à la mode » mais pervertie par le grotesque, l'humour et l'ironie et plus tard fécondée par la culture sud-américaine et enfin sa dernière œuvre *Opérette* avec son style comme « quelque chose de cucu et léger » à la française, avec cette figure de Jean-Paul Sartre vomissant. En marge.

Tous ces éléments s'imbriquent et forment un tableau aussi cohérent que bariolé, avec son propre rythme bien spécifique rendant compte de ce rapport entre production, consommation et communication à l'intérieur de la praxis historique globale dont parlait Jauss. Jeter un dernier regard sur les parties nous permettra de comprendre l'interdépendance de tous les éléments étudiés formant la poétique de la réception.

L'analyse des textes que j'ai proposée dès la première partie, éclairée par différentes recherches en traductologie, a permis d'emblée d'avoir une vision de ce que c'est que le processus de traduire et quel rôle peut-on lui attribuer dans cette réception. De premier ordre, on a envie de dire. Oui, l'œuvre pour être comprise à l'étranger doit être traduite. Mais cette poétique va émerger seulement si on effectue le travail de comparaison entre différentes traductions de la même œuvre et à différentes époques, comme pour l'*Enéide* de Klossowski. La très minutieuse exégèse des textes a été récompensée par la mise en abyme de l'autre œuvre qui émerge grâce au travail de transposition. Car s'il faut traduire le texte, le délicat processus de transposition me semble essentiel : cette transposition de l'humour et du grotesque qui viennent de « là-bas », auxquels le lecteur français n'est pas habitué, « la lecture n'est pas aisée » dit Max-Pol Fouchet pour *Cosmos*, « On sent évidemment que l'œuvre de Gombrowicz n'est pas d'un Français mais pas par la langue, mais par cette espèce de climat

---

<sup>780</sup> France Culture, Mauvais genre, 07.01.2017

étrange, qu'il crée, cette bouffonnerie énorme, qui est évidemment propre à lui et en tout cas qui n'est pas latine, qui n'est pas française, disons »<sup>781</sup>, confie la journaliste Arlette Dave à Geneviève Serreau, traductrice de *Trans-Atlantique*. Le résultat de ce travail est si éblouissant que l'œuvre n'a jamais été retraduite. *Ferdydurke* le premier roman de Gombrowicz, oui. Pour deux raisons : le texte de la première version traduite de l'espagnol n'était pas le texte original (une norme qui s'impose aujourd'hui dans le monde de la traduction littéraire) et il a été traduit non pas, en France mais en Argentine, par un diplomate et l'auteur lui-même imprégné de la culture sud-américaine depuis plus de 25 ans. L'état de recherche littéraire n'était pas tout à fait le même non plus. Il y a les travaux de Foucault qui commencent à se faire connaître à la fin des années 60, ceux des anthropologues qui poseront des jalons neufs en matière d'herméneutique : Girard, Leroi-Gourhan ; Ricœur. Il y a aussi les travaux des Américains : Turner et de Schechner qui introduisent dans le théâtre la notion de performance. Tous ces éléments vont ressortir dans les versions plus tardives des pièces de théâtre, et les metteurs en scène comme Yves Beaunesne ou Daniel Martin nous l'expliquent dans leurs commentaires : il y a la notion de musicalité dont parlait Artaud, du Doppelgänger et de la violence, il y a le geste, ce que le texte fait. Cela se ressent principalement dans les traductions des œuvres théâtrales : l'esprit de l'époque, la praxis, ces rapports de production à un stade donné de l'histoire. L'élégance de la langue de Kot-Jeleński, style linguistique trop soigné ? Les premiers traducteurs en ont fait trop ou pas assez ? Gombrowicz supervise les premières versions du *Mariage* et d'*Yvonne*. Il a l'œil vif. Son envie de réécriture se ressent dans l'abondante correspondance avec Jeleński. Les corrections de Nadeau l'agacent. *Ferdydurke* de Brone porte bien l'empreinte et de son époque et de l'horizon du traducteur : la version de Sédir aussi, peut-être dans une moindre mesure ; l'auteur n'était plus là. L'œuvre a repris son souffle de liberté telle que ressentie par le traducteur. Ce climat d'incertitude et de violence qui planait au dessus du travail de Brone dès la table n'est plus chez Sédir.

La deuxième partie éclaire la notion de la poétique : les conditions dans lesquelles l'œuvre a été fabriquée. D'abord la Pologne, l'enfance, ces éléments qui grandiront jusqu'au statut des thèmes majeurs accompagnant Gombrowicz pendant toute sa création sous forme de biographèmes, ou de figures. Selon Jérôme Meizoz, « figure ou représentation, l'auteur n'est pas seulement l'acteur culturel qui signe un texte. Littéralement, il est aussi produit de son œuvre et de tous les discours qui participent à cette collective 'création biographique' »<sup>782</sup>

---

<sup>781</sup> *Trans-Atlantique*, Un livre des voix, France Culture, émission du 16/06/1976, archives INA

<sup>782</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*, Genève, Slatkine Erudition, 2007, p.45

». Les représentations de l'auteur pensées en relation avec sa position dans le champ littéraire font apparaître la figure de l'auteur selon deux modalités, indiquées par Meizoz : hétéro-représentée, construite par d'autres acteurs (thème développé dans les deux dernières parties : entretiens avec les écrivains, production littéraire de Kundera, ou de Moix), ou auto-représentée, façonnée par l'auteur lui-même. Le deuxième cas fait intervenir le processus de la mise en scène de l'auteur qui mobilise, quant à elle, diverses stratégies qui permettent de construire son identité. On peut parler de « posture ». La notion de posture, conceptualisée par Jérôme Meizoz, offre « un nouvel interface commun aux poéticiens, rhétoriciens et sociologues de la culture<sup>783</sup> ». Cette posture Gombrowicz ne cessera de l'ériger dans sa production littéraire : d'abord en Pologne puis en Argentine. Il était important de faire un bref rappel de ses conditions qui accompagnaient le retour à l'écriture en Argentine. Cette période a fait objet de recherches réalisées par la femme de l'auteur Rita Gombrowicz auteure de *Gombrowicz en Argentine* et de Klementyna Suchanow, une chercheuse polonaise également, auteure de la biographie sur Gombrowicz paru en 2017 en Pologne. Pour ma recherche, ce que j'ai tenté de mettre en exergue dans cette période argentine c'est son aspect de transition et de retour en Europe. De lutte de ce continent lointain que Gombrowicz a livrée pour se poser dans le champ littéraire en France. Période composée de nombreux motifs essentiels dans la continuité de la poétique qui donne naissance à une nouvelle langue métissée de Gombrowicz dans *Trans-Atlantique* et de rythme dans *le Mariage*. Outre le rôle qu'à joué Virgilio Pinera dans le comité de traduction de *Ferdydurke*, Klementyna Suchanow parle également de son influence lors de l'écriture de l'*Opérette*. Dans les archives radiophoniques j'ai envie de pointer ce reportage sur la naissance de la langue créole brésilienne ; issue du mélange de la langue des arrivants avec celle des autochtones. Le nom de Gombrowicz est évoqué à cette occasion. Ces œuvres nées de ce métissage linguistique écrites en Amérique portent les sonorités musicales argentines, je parle ici du *Mariage*. Au niveau linguistique ce sera le *Trans-Atlantique* qui sera le plus marqué du sceau de ce mélange des cultures. L'imaginaire de l'artiste et très prolifique ; la culture polonaise sarmate est fécondée par la jeunesse exubérante et sensuelle sud-américaine. Puis il y a le départ vers l'Europe qui s'organise alors de cette terre en périphérie du monde, que Gombrowicz quitte en bateau. Ne pas quitter l'Argentine trop vite. Ralentir la violence de la rupture. En avril 1963, l'écrivain accoste en France, il y revient trente cinq ans après son premier séjour. La présentation du tableau culturel de la France de cette période constituait un enjeu de taille pour ma recherche. L'état des lieux du roman français après la guerre, que j'ai présenté en m'appuyant sur le

---

<sup>783</sup> Jérôme Meizoz, « ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », op.cit.

merveilleux travail de Maurice Nadeau, constitue un élément clé de ma recherche. Le théâtre en France au XXe siècle avec des changements révolutionnaires liés à la réelle naissance du metteur en scène, figure tutélaire de la représentation et interlocuteur privilégié des auteurs.

Centre intellectuel du monde autrefois, Paris était toujours à cette période le vivier des tendances nouvelles, de jeunes artistes venus du monde entier, de rencontres. La configuration de plusieurs événements est propice au développement de la réception au rythme de l'histoire des rencontres entre Lavelli et Zachwatowicz, Zachwatowicz et Kukułczanka (Coucou Chanska), Lavelli et Gombrowicz, Lavelli et Claude Planson le créateur du Théâtre des Nations. Les deux jeunes femmes évoquent Jean Anouilh et Montherlant. Que disent-ils ? « On n'y comprend rien, allez voir la production ». Il y a enfin Georges Neveux, artiste d'origine ukrainienne, sensible à l'œuvre de Gombrowicz. Grâce à sa sensibilité et à l'aide administrative de Lerminier et Lemarchand, les gens du ministère qui donneront les accords nécessaires, la pièce pourra être jouée. La mise en scène de Lavelli introduit réellement Gombrowicz en France. Poétique de réception qui continue donc à faire émerger la posture dont j'ai parlé en début de mes conclusions ; cette notion qui s'attache en effet à mettre en relation le champ littéraire, l'auteur et la singularité formelle des textes littéraires. Trois éléments dont parle Bourdieu dans ses études sur la réception. Mon analyse tente de démontrer que l'intertexte chez Gombrowicz n'est pas une coïncidence de fait ou de choix fortuits. Il est dû à sa périphéricité et son archéologie d'abord familiale, puis artistique. L'écrivain fera sans cesse appel à cet héritage en y introduisant les éléments transnationaux et hétérogènes lui permettant de contester ou de revendiquer cette position périphérique pour se positionner dans le champ littéraire. Mais quel sera l'impact de cet héritage sur le lecteur français ? C'est l'étape suivante de ma recherche qui nous a permis de dégager ce que son art a fait au récepteur en France.

J'ai donc proposé dans la troisième partie d'analyser soigneusement des contenus bibliographiques reconstitués à partir de métadiscours hétérogènes (documents audiovisuels contenant entretiens, biographies, films) lesquels confrontés au métadiscours auctorial ont fait émerger des points de jonction entre les trajectoires personnelles de l'auteur et de son œuvre et l'impact qu'il a eu sur ses récepteurs en France. Barthes disait « J'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies. » (*La chambre claire*). Ces biographèmes dont la critique n'a cessé de parler et auto-biographèmes placés au cœur de son œuvre ont joué un rôle primordial principalement dans les deux premières phases de la réception et à un degré moins important dans la réception post-mortem. Certains mots-clés et certains personnages, comme nous l'avons vu,

appellent immédiatement le nom de Gombrowicz : le baroque, le grotesque, la Pologne, l'autoreprésentation, la traduction, le roman nouveau, le théâtre, le judaïsme, l'homosexualité, le harcèlement à l'école, l'immaturation, la jeunesse, l'autofiction, l'exil, l'Argentine, le métissage, puis Jorge Lavelli, Maurice Nadeau, Dominique de Roux, Luc Bondy. Dans les archives radiophoniques les plus récentes les références appelées sont aussi postmodernité, gender, Louise Bourgeois avec ses créations évocatrices de la femme toute puissante, de la maternité et de la sexualité, puis, nous l'avons dit le métissage et la création des langues (Brésil : création de la langue créole). Gombrowicz suit la grande histoire, car si on parle du métissage, ce phénomène émerge dans tous les domaines artistiques et sociales : l'arrivée des théâtres du monde grâce à la création du théâtre des Nations, les romans postmodernes.

L'écrivain, nous l'avons dit, est d'après Meizoz le produit de tous les discours qui participent à cette collective 'création biographique'<sup>784</sup>. Cette figure hétéro-représentée, construite par d'autres acteurs, est le sujet de la quatrième partie de ma recherche en continuité de la troisième. Même si la deuxième moitié des années 70 est moins riche en ressources, nous remarquerons que le nom de Gombrowicz se forgera progressivement une place de référence parmi le rang d'écrivains contemporains et parmi les préoccupations intellectuelles et culturelles les plus originales. Ce que l'on peut constater c'est que l'œuvre gombrowiczienne s'inscrit dans l'air artistique du temps non seulement littéraire mais pictural aussi ; bariolée à la manière des tableaux de surréalistes. Max Ernst, Salvador Dali, Man Ray ; le postmodernisme auquel le nom de Gombrowicz est associé aujourd'hui<sup>785</sup> puise ses racines dans le dadaïsme et le surréalisme. Et c'est encore Kundera qui inscrit sa production littéraire dans le mouvement post-moderne qui expliquera sa farouche opposition aux contraintes du modernisme s'exprimant dans le roman nouveau, trop codifié selon lui, ne faisant pas du roman un genre majeur tel que l'envisageaient les auteurs du roman européen comme Hermann Broch puis Gombrowicz. Dislocation des corps, bestiaire, nature exubérante, onirisme, nombre infini de motifs qui s'enchevêtrent. Cette proximité a été mise en exergue dans l'étude sur la postmodernité polonaise par Stanislaw Eile :

La part de Gombrowicz dans l'évolution du courant de pensée appelé ensuite postmodernisme pourrait constituer une étude à part. La théorie de la « construction de l'œuvre à partir de parties séparées » constitue son expression personnelle de « l'anti-totalisme » et sa conception des rapports entre les hommes semble se rapprocher des « jeux de langue » de Lyotard (*la Condition postmoderne*), quant à la « forme » et à la « gueule », elles privent les protagonistes des événements de toute originalité et de toute authenticité en les obligeant à jouer un rôle dans

---

<sup>784</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*, Genève, Slatkine Erudition, 2007, p.45

<sup>785</sup> Marek Tomaszewski, Witold Gombrowicz, entre l'Europe et l'Amérique, éditions Septentrion, Villeneuve d'Asque, 2007, p.71



le cadre des formations discursives existantes. Le principe même de l'indétermination fluctuante du monde représenté prive la réalité romanesque de toute stabilité (dans *Ferdydurke*, Jojo-jeune homme, de trente ans, et Jojo-écolier ; dans *Trans-Atlantique*, le caractère changeant de Gonzalo et de son entourage etc.). Le jeu de l'authentique et de la fiction est particulièrement important dans la construction du narrateur à la première personne de *Ferdydurke* ou de *Trans-Atlantique* qui à la fois est et n'est pas Gombrowicz l'écrivain, et qui sait enfermer dans une parenthèse ironique tout ce qu'il vient de construire (« Et voilà tralala ; zut à celui qui le lira ! » ; « Ils pouf, pouf, pouffent de rire ! »).<sup>786</sup>

Les créations de Gombrowicz considérées comme des pastiches : combinaisons ou « collages », salmigondis de multiples éléments, hommage ou parodie des styles anciens, représentation des aspects chaotiques, pluralistes, ou gorgés d'informations de la société postmoderne. Dans ces œuvres il peut s'agir d'une combinaison de plusieurs genres pour créer un récit unique. Ces traits ont d'emblée été pointés et décrits par les membres du jury de Formentor lors de la remise de la récompense pour *Cosmos* en 1967 par Angelo Rippelino, Gabriel Ferrater et Karl Erickson. Gombrowicz remporte le prix devant William S. Burroughs, et son *Festin Nu*, assimilé lui aussi au roman postmoderne.

Aujourd'hui la réception de Gombrowicz se fait de plus en plus discrète. L'adaptation de *Cosmos* par Andrzej Zulawski a été boudée par la critique française, peu d'articles sur la parution de *Kronos* également. Cette réception se limite aujourd'hui à des recherches académiques. Soirée intime pour accueillir l'édition française de *Kronos*, traduction de lettres inédites dans la NRF. Grâce à l'énergie de Rita Gombrowicz, le projet d'ouverture d'un espace muséal consacré à Gombrowicz se concrétise en septembre 2017. Villa Alexandrine où Gombrowicz a passé ses dernières années en France avec Rita, a été rénovée grâce aux fonds européens et aux efforts des deux ministères de la culture en France et en Pologne. C'est encore par le biais de Rita que le récepteur français aura probablement l'occasion de découvrir les correspondances inédites entre Gombrowicz et Nadeau ou Gombrowicz et Geneviève Serreau. Et comme l'a dit Moix :

On peut toujours franchir un degré supplémentaire dans la littérature : je ne serais pas étonné qu'un beau jour, Rita Gombrowicz découvre, dans une vieille malle de l'époque berlinoise, ou dans une chemise recouverte de la poussière de la cave de Vence, un manuscrit racontant la genèse et l'écriture de *Kronos* ! Dans ces pages merveilleuses, Gombrowicz s'abyme. Si Witold était cinéaste, il aurait livré le making-of du making-of. Et en eût fait le plus passionnant, le plus bouleversant des films.<sup>787</sup>

---

<sup>786</sup> [https://www.persee.fr/doc/slave\\_0080-2557\\_1991\\_num\\_63\\_2\\_5992](https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1991_num_63_2_5992)

<sup>787</sup> Préface de Yann Moix in Witold Gombrowicz, *Kronos*, Editions Stock, Paris, 2016, p.8

## Index des noms

- Adler Laure, 346, 353, 354, 358, 362  
Anderson Sherwood, 232  
Andrzejewski Jerzy, 206, 208, 209, 289, 299, 369  
Angelier François, 346  
Angot Christine, 346  
Anouilh Jean, 14, 119, 246, 269, 335, 414  
Antoine André, 242, 244, 245  
Apollinaire Guillaume, 188, 246, 380  
Arendt Hanna, 408, 410  
Arlet Suzanne, 176  
Artaud Antonin, 14, 15, 27, 135, 136, 168, 242, 243, 246, 257, 261, 262, 263, 288, 334, 354, 362, 412  
Arthur José, 322  
Attoun Lucien, 230, 331, 335, 362  
Aury Dominique, 28, 283, 294, 297, 362  
Autrand Dominique, 278, 310, 316, 319, 321  
Bachelard Gaston, 42, 117, 120, 121, 122, 123, 299  
Bailly Charles, 66  
Balcerzan Edward, 65  
Balinski Kazimierz, 184  
Barthes Roland, 254, 257, 288, 345, 414  
Bataille Georges, 14, 334, 346, 347  
Baty Gaston, 245, 246  
Baudelaire Charles, 21, 27, 38, 50, 51, 203, 348, 389  
Beaunesne Yves, 98, 100, 106, 111, 112, 114, 115, 126, 142, 242, 321, 331, 332, 333, 412  
Beauvoir Simone de, 12, 201, 203, 236  
Beckett Samuel, 12, 14, 50, 64, 77, 103, 247, 250, 253, 254, 257, 265, 267, 269, 294, 346, 377  
Beethoven Ludwig van, 38  
Bellow Saul, 287, 294  
Benedict de Debenedetti Cecilia, 59, 222  
Benjamin Walter, 13, 50, 97, 308, 352  
Berman Antoine, 20, 26, 37, 58, 64, 65, 66  
Bernanos Georges, 188, 228  
Berne Eric, 110, 405  
Bernhard Thomas, 322, 328  
Betelu Mariano, 60, 224, 324, 333  
Bianciotti Hector, 318  
Blin Roger, 250, 253  
Bloomfield Leonard, 29, 36  
Bodegård Anders, 22, 136  
Boesmans François, 347  
Bondy François, 11, 13, 18, 20, 62, 225, 231, 242, 253, 285, 286, 293, 300, 321, 361, 375  
Bondy Luc, 347, 348, 353, 354, 356, 358, 415  
Borges Jorge Luis, 19, 58, 61, 77, 97, 223, 272, 294, 306, 313, 318, 320, 338, 339, 340, 342, 343, 345, 359  
Bourdieu Pierre, 271, 272, 274, 275, 281, 292, 340, 360, 414  
Bourgeois Christian, 17, 96, 175, 224, 257, 271, 279, 294, 307, 316, 317, 319, 321, 322, 326, 339, 341, 342, 343, 345, 350, 395, 410  
Bourroughs William S., 283, 416  
Boussiron Xavier, 347, 349, 350  
Boy-Żelenski Tadeusz, 32, 323  
Brancousi Constantin, 203  
Brecht Berthold, 14, 103, 242, 243, 246, 247, 248, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 262, 263, 268, 288, 292, 343, 353  
Breza Tadeusz, 193, 205, 207, 209, 212  
Brone (Martin Roland et Gombrowicz Witold), 19, 52, 53, 54, 56, 63, 65, 67, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 221, 274, 291, 299, 365, 370, 377, 378, 412  
Broniewski Władysław, 189  
Broué Caroline, 357  
Brunel Richard, 353  
Brzękowski Jan, 190  
Buber Martin, 12, 136, 171, 172, 173, 352, 365, 392, 393, 394, 398, 408  
Butor Michel, 13, 224, 226, 238, 240, 284, 285, 286, 303, 308, 310, 360, 362  
Bydłowski Michel, 315, 319, 362  
Caillois Roger, 19, 99, 109, 111, 125, 131, 132, 133, 322  
Calla Edouardo, 346  
Callebat Siatkowska Kinga, 215, 326  
Calvetti Jorgé, 59  
Camus Albert, 11, 12, 14, 15, 19, 72, 100, 101, 217, 225, 234, 235, 236, 249, 250,

254, 259, 266, 278, 299, 335, 365, 372,  
 386, 391, 399, 410  
 Capdevila Arturo, 222  
 Carcassonne Manuel, 321, 354, 395, 406  
 Casanova Pascale, 200, 275, 276, 277, 278,  
 321, 337, 344, 362, 411  
 Cassin Barbara, 26, 27, 31  
 Céline Louis-Ferdinand, 55, 68, 228, 229,  
 303, 315, 334  
 Charaire Véronique, 307, 396  
 Chmurski Mateusz, 407  
 Choromański Michał, 193, 209, 210, 222  
 Cioran Emil, 343, 349, 353, 354, 377, 410  
 Cliff William, 348  
 Cohen Albert, 354  
 Conrad Joseph, 340, 349, 354, 359  
 Copeau Jacques, 244, 245  
 Couturier Brice, 337, 346  
 Crépu Michel, 201  
 Dąbrowska Maria, 46, 47, 194, 299, 407  
 Dagerman Stig, 277, 293  
 Dali Salvador, 415  
 Dante Aligheri, 27, 57, 285, 298, 299, 324,  
 341, 375  
 Dantzig Charles, 228, 229, 230, 231, 232,  
 233, 235  
 Darbelnet Jean, 28, 29, 66, 142, 174  
 Darzac Danielle, 101, 260  
 de Ré Michel, 250  
 Dedieu Jean-Claude, 323  
 Delaperrière Maria, 78, 194, 237, 367, 395  
 Deleuze Gilles, 17, 343, 351, 396  
 Della Francesca, 338  
 Deshoulières Christophe, 328, 330  
 Desnos Robert, 203  
 Dhomme Sylvain, 250  
 Dołęga-Mostowicz Tadeusz, 193, 214  
 Doroszewski Jan, 70, 79, 81, 82, 85, 88,  
 112, 117, 118, 119, 126, 143, 150  
 Dort Bernard, 242, 243, 248, 253, 254,  
 257, 288, 315, 361  
 Dostoïevski Fiodor, 57, 173, 185, 189,  
 327, 332, 340, 341, 347, 362,  
 Dreiser Theodore, 232  
 Dreyfus Arthur, 354  
 Du Bos Charles, 202, 377  
 Dubuffet Jean, 326, 372, 373, 374, 375,  
 408  
 Dullin Charles, 245, 246  
 Duprez Gilbert Maurice, 307  
 Eco Umberto, 22, 26, 29, 342  
 Eliachef Caroline, 357  
 Erickson Karl, 296, 416  
 Erikson Erik, 48, 144, 169, 170  
 Ernst Max, 415  
 Esparza Lionel, 353  
 Esselin Martin, 251, 261, 266  
 Faulkner William, 13, 232, 329, 334, 348  
 Fenollabatte Frederika, 323  
 Ferrater Gabriel, 294, 296, 349, 416  
 Field Michel, 321  
 Fish Stanley, 273  
 Fitzgerald F.Scott, 201  
 Foucault Michel, 16, 18, 73, 92, 166, 167,  
 274, 276, 298, 309, 361, 382, 396, 409,  
 412  
 Fournier, 263  
 Freud Sigmund, 45, 90, 159, 166, 193,  
 217, 240, 244, 266, 283, 343, 382, 387,  
 393, 401  
 Frydman Paulino, 58, 222  
 Gadamer Hans-Georg, 273  
 Galas Didier, 346, 348  
 Galey Mathieu, 294, 317  
 Gallimard Claude, 294, 295, 362  
 Gallimard Gaston, 200  
 Gangneron Christian, 338  
 Gasparin Philippe, 346  
 Gawlikowska Zofia, 321  
 Gémier Firmin, 245  
 Genet Jean, 13, 14, 15, 103, 236, 237, 250,  
 252, 253, 288, 290, 292, 314, 346, 353  
 Gide André, 12, 59, 95, 100, 185, 200,  
 201, 202, 203, 228, 231, 244, 341, 377  
 Giedroyc Jerzy, 11, 18, 63, 178, 220, 223,  
 225, 241, 274, 278, 321, 342, 343, 345,  
 360, 365, 370, 376, 377, 378  
 Girard René, 99, 112, 116, 122, 123, 125,  
 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 154,  
 155, 157, 158, 159, 161, 357, 362, 412  
 Giraudoux Jean, 185, 188, 203, 231, 246  
 Glissant Édouard, 200, 286  
 Goffman Erving, 17, 71, 116, 122, 125  
 Goldmann Lucien, 276, 283  
 Gombrowicz Janusz 182, 183, 184  
 Gombrowicz Rena, 183, 332  
 Gombrowicz Rita, 19, 24, 39, 40, 53, 58,  
 61, 63, 100, 179, 221, 222, 223, 228,  
 234, 279, 282, 283, 316, 317, 319, 321,  
 330, 335, 336, 337, 340, 344, 345, 352,

360, 361, 365, 366, 367, 370, 371, 377,  
 396, 399, 400, 401, 405, 406, 408, 413,  
 416  
 Gomulka Władysław, 214, 223, 226  
 Gourdon Gilles, 321  
 Grass Günter, 286  
 Grotowska-Délin Ewa, 200, 286, 311  
 Grydzewski Mieczysław, 190, 195  
 Guéhenno Jean, 200, 203, 204  
 Handke Peter, 353  
 Heidegger Martin, 12, 17, 58, 340, 410  
 Hemingway Ernest, 13, 201, 203, 234, 334  
 Hermann Broch, 415  
 Hitler Adolf, 204, 205, 208, 291, 357  
 Hubert Colas, 272, 346  
 Hugo Victor, 321, 342, 391  
 Humboldt Alexander von, 20, 27, 28, 407  
 Hussakowski Bogdan, 322  
 Husserl Edmund, 12, 17, 58, 136, 171,  
 340, 393, 394, 410  
 Ionesco Eugène, 12, 14, 103, 166, 230,  
 244, 246, 247, 248, 250, 251, 253, 257,  
 265, 283, 288, 300, 310, 311, 322, 335,  
 361, 362  
 Iwaszkiewicz Jarosław, 190, 191, 193,  
 195, 289  
 James Henry, 201, 202, 231, 271, 275,  
 276, 279, 284, 359, 411, 544  
 Jankowski Jerzy, 188  
 Jarzębski Jerzy, 17, 19, 187, 193, 206, 212,  
 215, 231, 271, 400, 401, 404  
 Jasiński Bruno, 187, 189  
 Jaspers Karl, 377  
 Jauss Hans Robert, 8, 9, 58, 272, 273, 274,  
 411  
 Jeleński Konstanty Aleksander (Kot), 11,  
 14, 18, 28, 38, 40, 43, 49, 53, 63, 64, 65,  
 72, 74, 75, 76, 98, 99, 100, 101, 103,  
 106, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 121,  
 126, 134, 163, 171, 175, 176, 209, 212,  
 215, 226, 231, 234, 235, 241, 259, 260,  
 267, 268, 271, 274, 289, 290, 291, 293,  
 297, 299, 300, 303, 306, 310, 313, 314,  
 321, 343, 360, 362, 365, 366, 369, 371,  
 372, 375, 376, 377, 378, 396, 397, 412  
 Jouvét Louis, 245  
 Kaczkowski Zygmunt, 119  
 Kaden-Bandrowski Juliusz, 209, 361  
 Kafka Franz, 12, 13, 21, 55, 56, 90, 213,  
 227, 237, 238, 250, 282, 322, 327, 328,  
 342, 345, 346, 381, 382, 383, 385, 387,  
 389, 390  
 Kane Sarah, 346  
 Kantor Tadeusz, 345, 398  
 Karpiński Wojciech, 327  
 Kawabata Yasunari, 322  
 Kępiński Tadeusz, 210, 334  
 Klossowski Pierre, 298, 343, 396, 411  
 Kosko Allan, 20, 28, 44, 101, 104, 175,  
 177, 178, 278, 282, 290, 291, 299, 300,  
 316, 319  
 Koster Serge, 321  
 Kotkowski Gustaw, 59, 209  
 Kuharski Allen, 10  
 Kukułczanka Jadwiga, 14, 98, 101, 134,  
 269, 335, 414  
 Kuncewiczowa Maria, 193, 209, 213  
 Kundera Milan, 38, 96, 106, 107, 135, 174,  
 227, 229, 277, 317, 321, 353, 365, 366,  
 367, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384,  
 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 395,  
 396, 397, 406, 409, 410, 413, 415  
 Kunor Agnieszka, 98, 100, 106, 114, 115,  
 142  
 Kurek Jalu, 190  
 La Porte Xavier de, 348  
 Labiche Eugène, 353  
 Lacan Jacques, 90, 166, 167  
 Lainé Pascal, 315, 362  
 Lamarche-Vadel Bernard, 316, 338  
 Lapassade Georges, 396  
 Larbaud Valéry, 50, 51, 201, 202  
 Lavelli Jorge, 23, 98, 100, 101, 103, 134,  
 166, 234, 242, 243, 244, 245, 247, 248,  
 250, 251, 253, 255, 256, 257, 258, 259,  
 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 269,  
 278, 282, 283, 287, 288, 292, 293, 300,  
 320, 321, 322, 323, 330, 331, 335, 351,  
 353, 414, 415  
 Lavigne Aude, 348  
 Lechoń Jan, 184, 185, 186, 190, 191  
 Leenhardt Jacques, 279  
 Lemarchand Jacques, 335, 336, 414  
 Léotard Axel, 348  
 Lermnier Georges, 335, 336, 414  
 Leroy-Gourhan André, 49, 110, 126  
 Levinas Emmanuel, 99, 136, 171, 172,  
 173, 332, 391, 392, 393, 408  
 Lévi-Strauss Claude, 201, 267  
 Lewis Harry Sinclair, 232, 341

Lisowski Georges, 19, 65, 104, 175, 278,  
 291, 297, 298, 299, 309, 362  
 Löwith Karl, 12, 396, 397  
 Lowry Malcolm, 13, 294, 303, 307, 308,  
 352, 409  
 Lugné-Poe, 244, 245  
 Lynch David, 346  
 Maeterlinck Maurice, 244  
 Magny Olivier, 74  
 Malraux André, 11, 200, 203, 204, 228,  
 253  
 Mann Thomas, 185, 296, 341, 438  
 Martin Roland, 20, 21, 52, 62, 63, 65, 74,  
 75, 76, 87  
 Martinet, 31, 33, 34, 36, 346, 362  
 Maslowski Michel, 330, 337, 367, 393,  
 394, 395  
 Maslowski-Béthoux Krystyna, 367  
 Masson André, 334  
 Mauersberger Adam, 211  
 Maurel Jean-Pierre, 328  
 Meizoz Jérôme, 413, 415  
 Merleau-Ponty Maurice, 12, 201  
 Meschonnic Henri, 20, 21, 22, 26, 27, 31,  
 37, 38, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49,  
 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 65, 68, 81, 87,  
 90, 105, 113, 124, 399  
 Mesnard, 408  
 Michaux Henri, 307, 334, 359  
 Mishima Yukio 283, 295  
 Mickiewicz Adam, 198, 225, 278, 285,  
 330, 331, 337, 341, 394, 411  
 Miłosz Czesław, 182, 192, 195, 274, 289,  
 316, 343, 360, 365, 368, 369, 370, 371,  
 372, 376, 377, 408, 436  
 Moix Yann, 9, 24, 181, 300, 323, 358, 362,  
 363, 367, 405, 406, 407, 409, 410, 413,  
 416, 417  
 Monnier Adrienne, 201, 202  
 Monod Jacques, 201  
 Montaigne Michel de, 17, 185, 309, 327,  
 328, 340, 388  
 Montherlant Henry de, 14, 269, 335, 414  
 Morente Manuel Garcia, 340  
 Mounin Georges, 20, 22, 26, 27, 28, 29,  
 31, 32, 33, 34, 35, 36, 68, 97, 98, 174,  
 291, 294, 297, 298, 362  
 Mrożek Stanisław, 266, 289, 369  
 Musil Robert, 19, 277, 329, 334, 357, 387,  
 389  
 Nadeau Maurice, 8, 11, 12, 13, 14, 16, 19,  
 21, 38, 53, 74, 75, 76, 77, 87, 96, 98,  
 100, 104, 115, 175, 177, 178, 212, 225,  
 227, 228, 229, 230, 233, 236, 237, 239,  
 240, 241, 274, 278, 279, 293, 299, 300,  
 302, 303, 307, 308, 309, 317, 322, 334,  
 337, 342, 344, 351, 352, 360, 362, 365,  
 373, 396, 399, 408, 412, 414, 415, 416  
 Nadine Nimier, 323  
 Nägele Rainer, 243  
 Nałkowska Zofia, 193, 194, 195, 207, 209,  
 213, 269, 407  
 Nauman Bruce, 346  
 Neveux Georges, 14, 246, 269, 335  
 Nietzsche Friedrich, 12, 185, 328  
 Nieziołek Renata, 65  
 Nimier Marie, 322, 353  
 Obaldia René de, 14, 96, 251, 252, 257,  
 274, 292, 293, 310, 323, 361, 362  
 Obieta Adolfo de, 59, 60, 222  
 Ocampo Victoria, 342  
 Odzimkowska Mariola, 367  
 Oustinoff Michäel, 26, 58, 64, 66, 67, 80,  
 81, 95, 97, 119,  
 Paczowski Bohdan, 370  
 Paget Jean, 251, 292, 293, 362  
 Paola Jorge de, 60, 224, 333  
 Peiper Tadeusz, 187, 189  
 Perec Georges, 13, 344, 399  
 Perez Sophie, 347, 349, 350  
 Perraud Antoine, 348, 351  
 Piatier Jacqueline, 16, 310  
 Pillaudin Roger, 294, 362  
 Pinera Virgilio, 59, 60, 61, 223, 413  
 Pitoëff Georges, 245, 246  
 Pitol Sergio, 359, 362  
 Planchon Roger, 250, 267, 269, 326, 336  
 Planson Claude, 247, 248, 335, 414  
 Pleynet Marcelin, 323  
 Plonowska-Ziarek Ewa, 348, 367, 399  
 Polac Michel, 17, 288, 317, 353, 361  
 Polanski Roman, 321, 372  
 Poulain Jean le, 328  
 Pound Ezra, 56, 69, 201, 315  
 Prodiguis Lakis, 323, 389  
 Proust Marcel, 55, 59, 232, 240, 288, 296,  
 306, 313, 343, 351, 407  
 Przyboś Julian, 190, 191, 310  
 Quillevre Marcel, 353  
 Rabelais François, 55, 106, 185, 188, 229,

328, 334, 379, 382, 387, 388, 389, 390,  
 391, 406, 410  
 Rambaud Patrick, 347  
 Ray Man, 203  
 Rémond Marie, 356, 358  
 Ricoeur Paul, 58, 136  
 Riffaterre Michel, 273  
 Rippelino Angelo, 416  
 Rivière Jacques, 200, 245  
 Roland Martin, 20, 21, 52, 62, 63, 65, 74,  
 75, 76, 87  
 Rousset David, 352  
 Roux Dominique de, 11, 16, 18, 20, 65, 96,  
 183, 184, 216, 231, 234, 241, 271, 279,  
 303, 305, 306, 309, 314, 315, 326, 327,  
 330, 336, 341, 342, 350, 361, 362, 365,  
 366, 399, 408, 410, 415  
 Rudnicki Adolf, 193, 207, 210, 216, 310  
 Rússovich Alejandro, 22, 23, 39, 40, 224,  
 393  
 Sábato Ernesto, 11, 60, 61, 200, 222, 286,  
 320, 388  
 Saer Juan José, 322  
 Saignes Anna, 122, 123  
 Salacrou Armand, 14, 269  
 Salgas Jean-Pierre, 268, 321, 330, 331,  
 332, 334, 339, 340, 341, 343, 345, 350,  
 351, 352, 367, 382, 395, 396, 398, 399,  
 410  
 Salman Ruschdie, 388  
 Sandauer Artur, 14, 212, 300, 309, 310,  
 409  
 Sandier Gilles, 288, 361  
 Sartre Jean-Paul, 11, 12, 15, 16, 18, 178,  
 200, 201, 203, 215, 227, 229, 232, 233,  
 234, 235, 236, 237, 249, 254, 257, 329,  
 343, 361, 366, 380, 395, 410, 411, 429  
 Schechner Richard, 412  
 Scheler Max, 403  
 Schleiermacher Friedrich, 23, 37  
 Schubert Bogusława, 134, 141, 142, 143,  
 144, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152,  
 154, 155, 156, 159, 160, 162, 163, 164,  
 165, 169, 170, 171, 174, 247, 319  
 Schulz Bruno, 183, 187, 195, 196, 197,  
 207, 208, 212, 213, 309, 310, 318, 343,  
 344, 345, 348, 356, 398  
 Sciascia Leonardo, 338  
 Ségard Jean-Christophe, 354, 356  
 Serreau Geneviève, 14, 16, 21, 28, 38, 43,  
 49, 98, 99, 100, 103, 104, 106, 111, 112,  
 113, 114, 115, 118, 121, 126, 177, 212,  
 225, 250, 253, 267, 268, 300, 310, 311,  
 312, 313, 314, 336, 343, 362, 365, 412,  
 416  
 Seweryn Andrzej, 330, 335  
 Shaw Bernard, 86, 246, 254  
 Sienkiewicz Henryk, 33, 89, 95, 198, 285,  
 328, 411  
 Sinclair Upton Beall, 232  
 Słonimski Jan, 184, 186, 190, 194  
 Smorań-Goldberg Małgorzata, 9, 24, 30,  
 300, 323, 332, 345, 351, 358, 359, 363,  
 366, 367, 395, 396, 397, 398, 406  
 Sobolczyk Piotr, 348, 367, 399, 400, 401,  
 402  
 Sophocle, 166, 167  
 Soljenitsyne Alexandre, 283  
 Spire Antoine, 42, 321, 322  
 Stande Stanisław Ryszard, 189  
 Stein Gertrude, 201  
 Strasnoy Oscar, 338  
 Suchanow Klementyna, 221, 413  
 Tchekhov Anton, 124, 332  
 Temkine Raymonde, 317  
 Thibaudet Albert, 200  
 Tomaszewski Marek, 10, 16, 17, 282, 305,  
 367, 395, 415  
 Topor Roland, 322, 353  
 Turner Victor, 17, 146, 149, 150, 412  
 Tzara Tristan, 188, 246  
 Uniłowski Zbigniew, 191, 206, 207  
 Valéry Paul, 22, 41, 43, 50, 185, 201, 202,  
 228, 231, 298, 305, 327  
 Vian Boris, 236, 250  
 Vilar Jean, 244, 245, 247, 248, 249, 257,  
 258, 287  
 Vinay Jean-Paul, 28, 29, 142, 174  
 Vincey Jacques, 354, 356, 358  
 Vitez Antoine, 98, 124, 245, 322  
 Vitrac Roger, 246, 267  
 Vodicka Félix, 273  
 Vrinat-Nikolov Marie, 63  
 Wahl Jean, 340  
 Wajda Andrzej, 242, 248, 317  
 Wandurski Witold, 189  
 Wat Aleksander, 185, 186, 188, 189, 190,  
 194, 195, 226  
 Ważyk Adam, 187, 206, 289  
 Weil Simone, 113, 201, 330, 368

Wentzig Renée, 98, 100, 106, 111, 114,  
115, 126, 142  
Witkiewicz Stanisław, 192, 195, 196, 197,  
207, 213, 269, 296, 310, 318, 344, 353,  
368  
Witkowska-Gutkowska Maria, 81, 82  
Woolf Virginia, 27, 231

Yaccelini Alberto, 333  
Zachwatowicz Krystyna, 100, 101, 242,  
248, 259, 260, 263, 265, 335, 414  
Zadkine Ossip, 203  
Żułowski Andrzej, 24, 356, 362, 416  
Zweig Stefan, 352  
Zylberman Ruth, 352

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Œuvre de Witold Gombrowicz en polonais

- Gombrowicz Witold, *Ferdydurke*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2007
- Gombrowicz Witold, *Trans-Atlantyk*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2003
- Gombrowicz Witold, *Pornografia*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2014
- Gombrowicz Witold, *Kosmos*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2007
- Gombrowicz Witold, *Opętani*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2014
- Gombrowicz Witold, *Dramaty*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2012
- Gombrowicz Witold, *Dzienniki Tom I (1953-1958)*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2014
- Gombrowicz Witold, *Dzienniki Tom II III (1959-1969)*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2014
- Gombrowicz Witold, *Bakakai i inne opowiadania*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2014
- Gombrowicz Witold, *Wspomnienia polskie, Wędrówki po Argentynie*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1996
- Gombrowicz Witold, *Varia I*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2014
- Gombrowicz Witold, *Varia II*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2014
- Gombrowicz Witold, *Kronos*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013

### 2. Œuvre de Witold Gombrowicz en français

#### **Bakakai**

*Bakakai*, traduit du polonais par Georges Sédir, Allan Kosko et Brone, Paris, Denoël, coll. *Les Lettres Nouvelles*, 1967

*Le Festin chez la Comtesse Fritouille*, traduit du polonais par Georges Sédir, illustrations de Stanislas Lepri, Paris, revue *Preuves*, n° 174, août 1965

#### **Théâtre**

*Yvonne, Princesse de Bourgogne*, in *Théâtre*, traduit du polonais par Constantin Jelenski et Geneviève Serreau, Paris, Julliard, coll. *Les Lettres Nouvelles*, 1965

*Yvonne, Princesse de Bourgogne*, traduit du polonais par Yves Beaunesne, Agnieszka Kunor et Renée Wentzig. Arles, Actes Sud, 1998

*Le Mariage*, in *Théâtre*, traduit du polonais par Constantin Jelenski et Geneviève Serreau, Paris, Julliard, coll. *Les Lettres Nouvelles*, 1965,



*Le Mariage*, in *Théâtre*, traduit du polonais par Koukou Chanska et Georges Sédir, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1982,

*Mariage*, traduit du polonais par Bogusława Schubert et Daniel Martin. Cette traduction n'a été publiée que dans le revue du Palais de Chaillot où Daniel Martin a fait une mise en scène en 1985.

*Opérette*, traduit du polonais par Constantin Jelenski et Geneviève Serreau, Paris, Denoël, coll. Les Lettres Nouvelles, 1969,

### **Journal**

*Journal (1953-1956)*, traduit du polonais par Allan Kosko, Paris, Julliard, coll. Les Lettres Nouvelles, 1964

*Journal (1957-1960)*, traduit du polonais par Christophe Jezewski et Dominique Autrand, Paris, Denoël, coll. Les Lettres Nouvelles, 1976

*Journal (tome III:1961-1969)*, traduit du polonais par Christophe Jezewski et Dominique Autrand, Paris, Christian Bourgois/Maurice Nadeau, 1981

*Journal Paris-Berlin (tome III bis : 1963-1964)*, traduit du polonais par Allan Kosko, préface de W. Gombrowicz, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1968

*Sur Dante*, traduit du polonais par Allan Kosko, Paris, L'Herne, 1968, 73 p., édition bilingue.

### **Ferdydurke**

*Ferdydurke*, traduit du polonais par « Brone » (pseudonyme de Roland Martin et Witold Gombrowicz), préface de Constantin Jelenski, Paris, Julliard, coll. Les Lettres Nouvelles, 1958,

*Ferdydurke*, traduit du polonais par Georges Sédir, Paris, coll.10/18, 1973

### **Cosmos**

*Cosmos*, traduit du polonais par Georges Sédir, préface de W. Gombrowicz (extrait du *Journal*), Paris, Denoël, coll. *Les Lettres Nouvelles*, 1966

### **Cours de philosophie en six heures et quart**

*Cours de philosophie en six heures un quart*, préface de Francesco M. Cataluccio, Paris, Rivages poche, coll. *Petite Bibliothèque*, 1995

### **Les Envoûtés**

*Les Envoûtés*, traduit du polonais par Albert Mailles et Hélène Wlodarczyk, préface de Paul Kalinine, Paris, Stock/Est, 1977

*Les Envoûtés*, in *Gombrowicz et son double*, traduit du polonais par Albert Mailles, Hélène Wlodarczyk et Kinga Callebat, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1996

### **La Pornographie**

*La Pornographie*, traduit du polonais par Georges Lisowski, préface de Witold Gombrowicz, Paris, Julliard, coll. *Les Lettres Nouvelles*, 1962

### **Testament. Entretiens avec Dominique de Roux**

*Entretiens avec W. Gombrowicz*, traduit du polonais par Koukou Chanska et François Marié, préface de Dominique de Roux, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1968

*Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*, traduit du polonais par Koukou Chanska et François Marié, avant-propos de Claude Bonnefoy, préface de Dominique de Roux, appendice : choix de lettres de Witold Gombrowicz à Dominique de Roux et biographie de Witold Gombrowicz par Irena Sadowska-Guillon, Paris, Pierre Belfond, 1977, 1990

### **Trans-Atlantyk**

*Trans-Atlantique*, traduit du polonais par Constantin Jelenski et Geneviève Serreau, préface de Constantin Jelenski, Paris, Denoël, coll. *Les Lettres Nouvelles*, 1976

### **Souvenirs de Pologne**

*Souvenirs de Pologne*, traduit du polonais par Christophe Jezewski et Dominique Autrand, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1984

### **Pérégrinations argentines**

*Pérégrinations argentines*, traduit du polonais par Allan Kosko. Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1984

### **Kronos**

*Kronos*, traduit du polonais par Małgorzata Smorań-Goldberg, Paris, Stock, 2016

## **3. Correspondence**

Dubuffet Jean, Witold Gombrowicz, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1995

Giedroyc Jerzy, Witold Gombrowicz, *Correspondance 1950-1969*, Paris, Fayard 2004, traduit par Jean-Claude Famulicki

### **en polonais**

Giedroyc Jerzy, Konstanty A. Jeleński *Listy 1950-1987*, Warszawa, Czytelnik, 1995

Gombrowicz Witold, Czesław Miłosz, *Konfrontacje*, Zeszyty literackie, Warszawa, 2015

Jarzębski Jerzy, *Gombrowicz walka o sławę, korespondencja Witolda Gombrowicza z*

*Konstantym A. Jeleńskim, François Bondy i Dominique de Roux*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1998

## articles

F.Bondy, M.Buber, W.Gombrowicz, C. Jelenski, J.Kott, Gombrowicz en scène in *La Règle du jeu*, janvier 1995, n°15

### 4. Traductologie et linguistique

Benjamin Walter, *Expérience et pauvreté, suivi de Le conteur, La tâche du traducteur*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2011

Berman Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999

Berman Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995

Berman Antoine, *L'Age de la traduction : La tâche du traducteur*, Presse Universitaire Vincennes, 2008

Berman Antoine, *L'épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel*, Paris, Gallimard, 1984

Chevalier Jean-Claude, Marie-France Delport, *L'Horlogerie de Saint Jérôme*, l'Harmattan, 1995

Clément Bruno, *L'OEuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, préf. Michel Deguy, Paris, Seuil, 1994

Eco Umberto, *Dire presque la même chose, expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2006

Mounier-Kuhn, Pierre-Louis-Edmond, *Les Rythmes*, Simep éditions, Lyon, 1968

Ladmiral Jean René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994

Larbaud Valery, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, collection Tel, Gallimard, Paris, 1997

Martinet André, *Eléments de linguistique générale*, Arman Colin, Paris, 1980

Meschonnic Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Editions Verdier, 1999

Meschonnic Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Paris, Editions Verdier, 1982

Mounin Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Editions Gallimard, 1963

Oseki-Dépré Inês, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Armand Collin, 1999

Oustinoff Mickaël, 2003, *La traduction*, Paris, PUF, Que sais-je ?

Ricœur Paul, *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004

Rosenzweig Franz, *L'écriture, le verbe et autres essais*, PUF, Paris, 1998

Steiner Georges, *Après Babel : Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1998

Vinay Jean-Paul et Darbelnet Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode*

*de traduction*. Paris, Didier, 1958.

Vrinat-Nikolov Marie, *Miroir de l'altérité, la traduction*, Ellug, 2006

### articles critiques

Oustinoff Michaël, *Clichés et auto-traduction chez Vladimir Nabokov et Samuel Beckett*, *Palimpsestes*, 13 | 2001

## 5. Réception, critiques, études sur l'œuvre de Witold Gombrowicz

Amsellem Guy, *L'imaginaire polonais*, éditions de l'Harmattan, Paris, 2006

Bilos Piotr, *Exil et modernité : vers une littérature à l'échelle du monde : Gombrowicz, Herling, Milosz*, Classiques Garnier, Paris, 2012

Dedieu Jean-Claude, *Witold Gombrowicz*. Marval, Collection Lieux de l'écrit, Paris 1993

Garand Dominique, *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz, jeu, stratégie, passion (de l'entre-deux)*, Liber, Montréal, 2003

Georgin Rosine : *Gombrowicz*. Centre de diffusion de l'édition, Collection Cistre, Paris 1977

Głowiński Michał, *Gombrowicz ou la parodie constructive*, les éditions noir sur blanc, 2004

Gombrowicz Rita, *Gombrowicz en Argentine 1939-1963*, Montricher, Les Éditions Noir sur Blanc, 2004

Gombrowicz Rita, *Gombrowicz en Europe. Témoignages et documents (1963-1969)*, Denoël, Paris, 1988

Imbert, Francis : *Witold Gombrowicz ou Les aventures de l'interhumain*. L'Harmattan, Collection Ouverture philosophique, Paris 2009

Constantin Jelenski, Dominique de Roux, Cahiers de l'Herne, *Gombrowicz*, cahier,°14, éditions de l'Herne, 1971

Kepiński, Tadeusz : *Witold Gombrowicz et le monde de sa jeunesse*, trad. du polonais par Christophe Jezewski et Dominique Autrand. Gallimard, Collection Arcades, Paris 2000

Lavelli Jorge et Satgé Alain, *Des années soixante aux années Colline, un parcours en liberté*, PUF, 1996

Maslowski-Béthoux Krystyna, *Witold Gombrowicz ou La mise en scène de l'homme relationnel*, l'Harmattan, 2013

Nores Dominique, Godard Colette, *Jorge Lavelli*, Christian Bourgois, 1970

Peiron Joanna, *Gombrowicz, écrivain et stratège*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Philibert Nicolas, *La moindre des choses*, DVD, 1996

Proguidis Lakis, *Un écrivain malgré la critique, essai sur l'œuvre de Witold Gombrowicz*, Gallimard, 1989.

Rubès Jan, van Crugten Alain, *Mythologie polonaise*, éditions complexe, Bruxelles, 1998.

De Roux Dominique, *Gombrowicz*. Union générale d'éditions, Collection 10-18, Paris 1971

Salgas Jean-Pierre, *Gombrowicz, un structuraliste de la rue*, Editions de l'éclat, 2011

Salgas Jean-Pierre, *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, Le Seuil, coll Les contemporains, 2000

Tomaszewski Marek (direction), *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007

Volle, Jacques : *Gombrowicz, bourreau-martyr*. Éditions C. Bourgois, Paris 1972

### **en polonais**

Delaperrière Maria, *Pod znakiem antynomii*, Kraków, Universitas, 2006

Jarzębski Jerzy, *W Polsce czyli wszędzie*, PEN, Warszawa 1992

Jarzębski Jerzy, *Gombrowicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, A to Polska właśnie, Wrocław, 2005

Jarzębski Jerzy, *Gra w Gombrowicza*, PIW, Warszawa, 1982

Markowski Michał Paweł, *Czarny Nurt, Gombrowicz, Świat, Literatura*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004

Siedlecka Joanna, *Jaśnie Panicz*, Warszawa, Prószyński i S-ska, 2003

Suchanow Klementyna, *Argentynskie przygody Gombrowicza*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2005

Suchanow Klementyna, *Gombrowicz. Ja Geniusz*. Warszawa, Wydawnictwo Czarne, 2017

Tischner Łukasz, *Gombrowicza milczenie o bogu*, WUJ, Kraków, 2013

### **en anglais**

Plonowska Ziarek Ewa, *Gombrowicz's Grimaces: Modernism, Gender, Nationality*, Suny Press, New York, 1998

Sobolczyk Piotr, *Polish Queer Modernism*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2015

### **ouvrages collectifs**

Grudzinska Agnieszka (dir.) et Michel Maslowski (dir.), *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiński, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski...*, éditions de l'Amandier, 2009

Musy Jean (sous la direction de), *Face Facettes & Grimaces de Witold Gombrowicz*, Editions NEIGE Michel Sandoz éditeur, Genève, 2004

Salgas Jean-Pierre, *Les « trois mousquetaires » (Witkacy, Schulz, Gombrowicz, Kantor)*, Fage ed., Lyon, 2004 (collectif, dir avec Blandine Chavanne )

Smorag-Goldberg Malgorzata (sous la direction de), *Gombrowicz une gueule de classique?* Paris, Institut d'Études Slaves, 2007

Smorag-Goldberg Malgorzata, *Gombrowicz, vingt ans après*, ouvrage collectif en collaboration avec Manuel Carcassonne et Christophe Guias, Editions Christian Bourgois, Paris, 1989

### **articles critiques**

Masłowski Michel, « L'église interhumaine » dans *Le Mariage* de Witold Gombrowicz, in H. Konicka, H. Włodarczyk, *La littérature polonaise du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Institut d'Etudes Slaves, 2000

Salgas Jean-Pierre, Witold Gombrowicz « sociologue en apesanteur », in *L'écrivain, le savant et le philosophe* (dir. Eveline Pinto), Publications de la Sorbonne, 2003

Salgas Jean-Pierre, *Une comédie non divine (sur le théâtre de Gombrowicz)*, Théâtre/Public n° 163, janvier-février 2002

Sebbag Georges, Gombrowicz ou la mise en relation, in : Critique n°226, Paris, Minuit, mars 1966

Smorag-Goldberg Malgorzata, *Witold Gombrowicz*, direction du numéro spécial de la Revue des Sciences Humaines, Ed. Université Charles-de-Gaulle III, Lille nov.1995 (185 p.).

Smorag-Goldberg Malgorzata, *L'idiomatique et l'universel chez Witold Gombrowicz*, in Les effets de l'émigration et de l'exil dans les cultures tchèque et polonaise, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1987

Smorag-Goldberg Malgorzata, *Gombrowicz et Nabokov : expériences de l'exil*, in Magazine littéraire, n° 287, Avril 1991

Smorag-Goldberg Malgorzata, *Gombrowicz ou la reconstruction de la réalité*, in Revue d'Etudes Slaves, t. LXIII, Paris 1991

Smorag-Goldberg Malgorzata, *L'autofiction ou le je dans tous ses états*, in Witold Gombrowicz, numéro spécial de la Revue des Sciences Humaines, Lille, Université Charles de Gaulle III, 1995

Smorag-Goldberg Malgorzata, *La mise en place d'une réalité de remplacement ou les mécanismes textuels engendrés par l'exil, dans l'œuvre de Gombrowicz et Nabokov*, in

Littérature et émigration en Europe Centrale et Orientale, Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1996

Smorag-Goldberg Malgorzata, *Gombrowicz était-il postmoderne avant tout le monde ?*, in (Post)Modernité en Europe Centrale, Maria Delaperrière (éd.), Paris, L'Harmattan, 1999

Smorag-Goldberg Malgorzata, *Langue perdue, langue retrouvée ou le détour Trans-atlantique* de Gombrowicz, in Figure du marginal en Europe Centrale, Cultures d'Europe Centrale, n°1, 2001, p. 67-82

Smorag-Goldberg Malgorzata, *Cosmos ou la tyrannie du sens*, in Noms et choses. Le Corps de l'écriture dans la modernité slave, Marc Weinstein (éd.), Publications de l'Université de Provence (PUP), Paris, 2007

Smorag-Goldberg Malgorzata, *L'exil ou la fuite vers soi*, in Witold Gombrowicz, une gueule de classique ? Bilan d'un demi-siècle d'enquête critique, Malgorzata Smorag-Goldberg (éd.), Institut d'Etudes Slaves, Paris, 2007

Smorag-Goldberg Malgorzata, *Vence et le choix de l'ex-centricité ou la dernière étape de Gombrowicz*, in « Genius loci face à la mondialisation », Zofia Mitosek (éd.), Les Nouveaux cahiers franco-polonais, PUPS, Paris, 2007, p. 122-132

Smorag-Goldberg Malgorzata, *Gombrowicz ou l'écriture de l'altérité : une lecture lévinassienne*, in *Gombrowicz, notre contemporain*, Jerzy Jarzebski (éd.), Universitas, Cracovie, 2010

### **en polonais**

Sobolczyk Piotr, *Gombrowicz bez marynarki i z marynarzem* in Kwartalnik artystyczny Kujawy i Pomorze, nr 79, 3/2013

## **6. Etudes générales en sciences humaines**

Artaud Antonin, *Œuvres complètes IV*, Gallimard, Paris, 1978

Bachelard Gaston, *L'Eau et les Rêves*, librairie José Corti, 1942

Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970

Berne Eric, *Des jeux et des hommes*, Paris, Seuil, 2010

Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art*, Seuil, 1992

Bourdieu Pierre, *Lecture, lecteurs, lettrés, littérature*, Choses dites, Éditions de Minuit, 1987

Bourdieu Pierre, *Méditations pascaliennes*, Seuil, Paris, 1997

Buber Martin, *Je et Tu*, Paris, éditions Aubier Montaigne, 1992

Caillois Roger, *L'homme et le sacré*, Gallimard, Paris, 1950

Camus Albert, *L'homme révolté*, Gallimard, Paris, 1973

Canetti Elias, *Histoire d'une jeunesse, La langue sauvée*, Albin Michel, Paris, 1980

Casanova Pascale, *La République Mondiale des lettres*, Seuil, Paris 1999

Dahl Karin, *La réception de l'œuvre littéraire de Stig Dagerman en France, la consécration d'un écrivain étranger*, l'Harmattan, Paris, 2010

Dantzig Charles, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Grasset, Paris, 2005

Dort Bernard, *Le théâtre français au XXe siècle*, Cahiers théâtre Louvain, 43, Paris, 1979

Dort Bernard, *Lecture de Brecht*, Éditions du Seuil, Paris, 1960

Dort Bernard, *Théâtres*, Éditions du Seuil, Paris, 1986

Dubuffet Jean, *Asphyxiante culture*, Les éditions de Minuit, Paris

Eliade Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes, naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1959

Eliade Mircea, *Images et symboles*, Gallimard, 1952

Erikson Erik, *Adolescence et la crise*, Flammarion, Paris, 1972

Esslin Martin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1971

Esslin Martin, *Berthold Brecht ou les pièges de l'engagement*, Julliard, Les Lettres Nouvelles, Paris, 1961

Finkielkraut Alain, *L'Ingratitude. Conversation sur notre temps avec Antoine Robitaille*, Gallimard, Paris, 1999

Finkielkraut Alain, *Et si l'amour durait*, Stock, 2011

Finkielkraut Alain, *L'humanité perdue*, Seuil, Paris, 1996

Foucault Michel, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966

Foucault Michel, *Histoire de la sexualité, œuvres II*, Gallimard, Paris, 2015

Freud Sigismond, *Le moi et le ça*, Paris, Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2001

Gennep van Arnold, *Les rites de passage : étude systématique ...*, Paris, E. Nourry, rééd. 1981.

Girard René, *La violence et le sacré*, Paris, éditions Grasset, 1972

Girard René, *La Route antique des hommes pervers*, Grasset, Paris, 1985

Girard René, *Le bouc émissaire*, éditions Grasset, Paris, 1982

Girard René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Bernard Grasset, Paris, 1978

Goffman Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, la présentation de soi*, Paris, Les éditions de minuit, 1973

Goffman Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Les éditions de minuit, 1974

Goffman Erving, *Stigmate, Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Les éditions de minuit,



1975

- Goffman Erving, *Façons de parler*, Paris, Les éditions de minuit, 1987
- Huizinga Johann, *Homo Ludens*, Gallimard, Paris, 1951
- Jauss Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 2001
- Kant Emmanuel, *Critique de la raison pratique*, Flammarion, Paris, 2003
- Kundera Milan, *L'Art du Roman*, in Œuvre II, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1990
- Kundera Milan, *Le rideau*, in Œuvre II, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1990
- Leroy-Gourhan André, *Le geste et la parole, I. Technique et langage*, Albin Michel Sciences, Paris, 1964
- Leroy-Gourhan André, *Le geste et la parole II, La mémoire des rythmes*, Bibliothèque Albin Michel Sciences, Paris, 1965
- Milosz Czeslaw, *La Terre d'Ulro*, Albin Michel, Paris, 1977
- Levinas Emanuel, *Altérité et transcendance*, Saint-Clément-de-Rivière, éditions Fata Morgana, 1995
- Levinas Emmanuel, *Du sacré au Saint, cinq nouvelles lectures talmudiques*, Les éditions du minuit, Paris, 1977
- Lorenz Konrad, *Essais sur le comportement animal et humain : Les leçons de l'évolution de la théorie du comportement*, Seuil, Paris (1970)
- Lottman Herbert R., *La Rive gauche*, Seuil, Paris, 1981
- Mauss Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Petite bibliothèque, Payot, Paris, 2002
- Meizoz Jérôme, *Postures littéraires*, Slatkine éruditions, Genève, 2007
- Nadeau Maurice, *Le Roman français depuis la guerre*, éditions Gallimard, Paris, 1963
- Planson Claude, *Il était une fois le théâtre des Nations*, Maisons des Cultures du Monde, Paris, 1984
- Ricœur Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Seuil, Paris, 1986
- Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1999
- Rosset Clément, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1984
- Rushdie Salman, *Les versets sataniques*, Feux croisés Plon, Paris, 1999
- Sartre Jean-Paul, *Situations II, Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, Paris, 1948
- Sartre Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, Gallimard, Paris, 1952
- Tamine Joëlle Gardes, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 2004
- Turner Victor W., *Le phénomène rituel, Structure et contre-structure*, PUF Ethnologies, Paris, 1990

Viala Alain, *Le théâtre en France*, PUF, 2009

Vuillemin Jules, *Essai sur la signification de la mort*, PUF, 1948

### **en polonais**

Wat Aleksander, *Publicystyka*, Czytelnik, Warszawa, 2008

### **en anglais**

Esslin Martin, *An Anatomy of Drama*, Hill and Wang, New York, 1977

Sobolczyk Piotr, *Polish Queer Modernism*, Peter Lang édition, Frankfurt am Main, 2015

### **articles critiques**

Avetyan Shahane, *Milan Kundera (et autres) : penser et écrire dans l'autre langue*, thèse de doctorat soutenue en 2015, sous la direction de Francis Marmande,

Grève de Claude, *Problèmes spécifiques de la réception de la littérature russe en France*, in *Revista de Filologia francesa*, Madrid, Univ.Complutense, 1995

Grotowska-Delin Ewa, *Discours romanesque, théorie littéraire et théorie du monde dans l'oeuvre d'Édouard Glissant et d'Ernesto Sábat*, thèse de doctorat soutenue en 2014, sous la direction de Maurice Belrose et Corrine Mencé-Caster

Hagège Claude, *Les implosions fidèles. Quelques petites suggestions pour faire fructifier l'enseignement d'André Martinet*, <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2001-1-page-99.htm>

Nägele Rainer, « L'Autre Scène : entre(nt) Brecht et Artaud », *Revue de littérature comparée*, 2004/2 (n o 310), p. 147-154. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2004-2-page-147.htm>

Odzimkowska Mariola, *La réception du théâtre polonais en France de 1989 à nos jours*, thèse de doctorat soutenue en 2013, sous la direction de Danièle Chauvin et Georges Banu

Ricœur Paul, *Devenir capable, être reconnu*, article publié initialement dans la revue *Esprit*, n°7, juillet 2005

## **7. Parallèle : œuvres littéraires**

James Henry, *Le motif dans le Tapis*, traduction d'Elodie Vialleton, Actes Sud, Arles, 1997

Jarry Alfred, *Ubu Roi*, éditions Fasquelle, Paris, 1968

Joyce James, *Ulysse*, traduction sous la direction de Jacques Aubert, Gallimard, Paris, 2004

Sinclair Lewis, *Babbitt*, traduction de Maurice Rémon, Stock, Paris, 2010

## ANNEXES

### Article présenté lors de la journée des doctorants en 2013

Les figures de l'acosmisme dans l'œuvre de Gombrowicz

Pour mieux saisir l'humanisme saillant de la pensée de Gombrowicz je propose de l'interposer à l'ontologie acosmique, qui constituait également l'une des préoccupations des penseurs et philosophes depuis la fin de la seconde guerre mondiale (Hanna Arendt). En partant du principe que l'acosmisme est le système de pensée qui nie l'existence d'un monde sensible ayant sa consistance propre,<sup>788</sup> un « monde qui n'est pas le cosmos » est un monde acosmique<sup>789</sup>. Dans la Grèce hellénique et notamment dans les enseignements de Platon le cosmos représente un ensemble harmonieux ; « fait d'amitié et de bon arrangement »<sup>790</sup> Cette représentation hellénique d'un *mundus* ordonné et serein change dans le christianisme naissant avec entre autre les enseignements de Saint Paul (...). La cosmologie positive contredit le pessimisme et l'acosmisme paulinien. Aussi, dans la tradition chrétienne, les hommes ne se sentent plus partie prenante du cosmos, mais seulement d'un monde supérieur. Depuis Hegel, qui applique ce terme au système de Spinoza<sup>791</sup>, l'acosmisme qui était une perspective seulement théologique, devient un thème revendiqué par la métaphysique.

Le thème de l'acosmisme renaît avec les violences du début de XXème siècle et s'inscrit dans la pensée phénoménologique de Husserl, de Heidegger tout particulièrement dans *Sein und Zeit* (l'être et le temps), dans les travaux d'Anders et d'Arendt sur la fin du monde et la désolation, de Löwith et sa critique de la dislocation moderne du cosmos et Jonas dans ses travaux sur la responsabilité<sup>792</sup>. (puis dans les travaux de Levinas et Ricœur). La question de la perte du cosmos est soulevée dès 1928, date de la leçon inaugurale de Heidegger (*Qu'est-ce que la métaphysique*) à l'Université de Fribourg où il remplace Husserl. Jules Vuillemin, philosophe français, reprend les termes heideggériens pour définir l'acosmisme de la manière suivante :

---

<sup>788</sup> Source CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales)

<sup>789</sup> Karl Löwith, *Zu Heideggers Seinsfrage : Die Natur des Menschen und die Welt der Natur. Sämtliche Schriften*, Bd.8, Stuttgart, 1984, p.288.

<sup>790</sup> Platon, *Gorgias*, 507e - 508a

<sup>791</sup> « On a dit que le système de Spinoza mérite moins le nom d'athéisme que celui d'**acosmisme**, car c'est l'existence du monde qu'il nie, du moins comme réalité indépendante, non l'existence de Dieu. Empr. à l'all. *Akosmismus* (dér. du gr. κ ο σ μ ο ς « monde ») terme empl. par Hegel en 1830 pour définir le système de Spinoza (HEGEL, *Heidelberger Enzyklopädie ds Hegels Werke*, Jubiläumsausgabe, XIX, 373, d'apr. H. GLOCKNER, *Hegel-Lexicon*, IV, 2322 s.v. *Spinoza* : Gott, nur die eine Substanz; die Natur, die Welt ist... nur Affektion, Modus der Substanz, nicht Substantielles. Der Spinozismus ist also Akosmismus). » CNRTL

<sup>792</sup> Hans Jonas « Le principe responsabilité » 1979.

[...] nous nous angoissons devant le monde parce que ce monde n'est autre que le néant. Lorsque nous achevons de méditer logiquement l'idée de monde, nous sommes tout naturellement conduits à en nier le contenu : au bout de la route, nous trouvons l'acosmisme<sup>793</sup>.

Notre travail consistera à élaborer une nouvelle grille d'analyse pour inscrire Gombrowicz dans la pensée acosmique et retrouver les figures d'acosmisme dans son œuvre. Cet antagonisme entre les deux images de cosmos est palpable dans l'œuvre de Gombrowicz. La première évoque le cosmos platonicien. Witold, le personnage principal du dernier roman de Gombrowicz *Cosmos* est parfaitement enraciné dans le mundus hellénique. Le cosmos est omniprésent, et le jeune Witold contemple à volonté la profusion étoilée du ciel, des constellations, des herbes luxuriantes, la lune, la fraîcheur, la féerie des prés, le tapis d'arbres. Cette image idyllique est confrontée avec cet autre cosmos à « l'aspect dramatique », comme l'auteur souligne lui-même dans le *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*. Ce cosmos noir et hostile à l'homme, Gombrowicz le définit ainsi :

Cosmos, pour moi, c'est noir, d'abord noir, quelque chose comme un courant noir, bouillonnant, plein de tourbillons, d'arrêts, d'eaux stagnantes, une eau noire chargée de mille résidus et que l'homme fixe en essayant de la déchiffrer, de comprendre, de lier ce qu'il voit en une certaine totalité... Le noir, la terreur et la nuit. La nuit traversée d'une passion violente, d'un amour dénaturé. Que sais-je ?... Il me semble que cet aspect dramatique de *Cosmos* ne sera pleinement lisible que dans un certain temps.<sup>794</sup>

## 2.1. Exister dans le monde : corporéité et sentiment de soi

Pendant son exil à Buenos Aires, Gombrowicz donnait des cours sur Heidegger au cercle des Amigos del Arte. En 1969 quelques mois avant sa mort il donne le *Cours de philosophie en six heures un quart* à sa femme Rita et à son ami Dominique de Roux. Il se sert de ses notes et de quelques livres rapportés d'Argentine et notamment de *L'Être et le Temps* de Heidegger, la monographie sur Husserl de Faber et sur Heidegger de Waehrens. Ce petit livre philosophique renferme la pensée de Gombrowicz et son rapport à la philosophie. Jetons un regard sur l'arbre généalogique de la philosophie imaginé par Gombrowicz ; la phénoménologie est placée en partie basse du tronc précédant la couronne des branches. Une place particulière y est réservée également à Pascal.

La pensée de Pascal est la première confrontation avec l'étrangeté du monde, où s'annonce dans l'effroi le sentiment de la perte du sens et de l'abandon de l'homme dans un monde où la

---

<sup>793</sup> J. VUILLEMIN, *Essai sur la signification de la mort*, 1949, p. 199.

<sup>794</sup> *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*, op. cit., p.153

vacuité paraît avoir raison de tout. « Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme l'ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir ». <sup>795</sup> Il y a dans cette pensée les prolégomènes de l'angoisse heideggérienne et du silence du monde où se trouve plongée l'existence. Cependant, il faut bien nuancer les deux pensées : l'approche pascalienne du désenchantement est fondamentalement nostalgique, et c'est pourquoi, au lieu de la résignation, Pascal veut renouer irrémédiablement avec une présence, tandis que dans *Sein und Zeit* nous ne retrouverons plus aucun signe de ce refus du non-sens, comme si désormais l'angoisse et sa révélation du néant finissent par avoir le dernier mot. Dans l'œuvre de Gombrowicz l'homme est asservi et dépossédé, il n'est plus sujet de ce monde qui est devenu immonde. Dans les travaux de Husserl et de Heidegger la structure du monde est infrangible ; on ne peut pas la détruire. Il y a une confiance dans la relation de l'homme au monde. La destruction ou la dislocation du monde n'est pas envisageable. La vision gombrowiczienne se rapproche plutôt de la vision du couple Anders <sup>796</sup> et Arendt <sup>797</sup> (élèves d'Heidegger) et de leur théorie de la possibilité de rupture de ce lien de l'homme au monde, soit de la perte du monde où aucune relation n'est probable. La notion d'étrangeté au monde réapparaît. Les hommes sont des êtres au monde sauf que ce monde leur est étrange. Pour leur « eux », le monde n'est pas une maison habitable, mais une prison. Les hommes veulent recréer au sein d'un monde étranger une cellule de propriété privée – un faux monde. Pour atteindre ce but, il leur est nécessaire de contrôler la structure profonde de la nature, de la rendre visible, et d'exprimer tout ce que la nature comporte de caché, tout ce qui en elle est opaque et voilé. Nous pouvons évoquer ici la question de non fixité de Nietzsche. Tout en étant au monde l'homme n'est pas fixé à un monde déterminé. L'homme est constructeur de monde secondaire qu'il doit construire pour s'y sentir bien. L'aliénation au monde et la volonté de s'identifier au monde des autres est palpable chez les principaux protagonistes de Gombrowicz (Siemian et Albert de *Pornographie*, Léon et Lucien de *Cosmos*). Nous tenterons d'expliquer le cas de deux personnages acosmiques de Gombrowicz Lucien (Ludwik) de *Cosmos* et Albert (Wacław) de la *Pornographie*. Les deux

<sup>795</sup> Pascal, *Pensées diverses II* – Fragment n° 25 / 37 – Papier original : *RO47-8*

Copies manuscrites du XVII<sup>e</sup> s. : C<sub>1</sub> : n° 111 p. 359 / C<sub>2</sub> : p. 315-315 v°

Éditions savantes : Faugère II, 42, XI / Havet XXV.26 / Brunschvicg 131 / Tourneur p. 92-2 / Le Guern 529 /

Lafuma 622 (série XXIV) / Sellier 515

<sup>796</sup> Anders s'intéresse aux défis techniques et éthiques contemporains. Son sujet principal est la destruction de l'humanité. Son épouse Hannah Arendt travaille sur le phénomène totalitaire, la crise de la culture.

<sup>797</sup> Hannah Arendt qui a beaucoup travaillé sur l'acosmisme a montré comment l'organisation internationale du monde avait pu, au lendemain de la Première Guerre mondiale, produire des apatrides en masse qui, privés de leur droit d'être reconnus détenteurs des droits que confèrent l'appartenance à une communauté et l'allégeance à un État, se trouvaient aussitôt déçus de toute humanité et exclus de l'humanité elle-même.

hommes sont, comme les définit l'auteur, assez jeunes mais déjà mûrs, trop mûrs, les hommes « faits » à la perfection si détestable, sûrs de ce qu'ils avancent, sûrs de leurs poids et de leur « importance ». Witold, le héros de *Cosmos*, dit à propos de Lucien « Il avait l'air très honnête et propre mais cette propreté ne pouvait-elle pas être sale ? »<sup>798</sup>.

L'attitude de Lucien et Albert est empreinte d'orgueil. L'orgueil n'est-ce pas un refus du monde ? Leur orgueil est typiquement une expérience anti personnelle et une façon de résister aux autres. Leur orgueil témoigne d'une absence de révélation de soi, et est en quelque sorte une résistance à la présence d'autrui (Je me prends moi-même comme suprême et je résiste à l'altérité et au monde). « Quoi, ce qui est important pour moi doit être important pour eux. Que savent-ils seulement ? J'ai plus de savoir, moi. Je les forcerais bien ! Je suis plus important qu'eux, vous ne nierez pas, ma raison doit prévaloir ! »<sup>799</sup>. Le comportement d'Albert envers sa fiancée prouve que l'on ne peut pas avoir orgueil et confiance en même temps. L'orgueil est excessif car il éclipse l'autrui. L'orgueil est à l'origine de l'auto-dissimulation et l'autolimitation.<sup>800</sup>

Quant à Lucien, un des protagonistes du roman « Cosmos » il révèle son attitude acosmique lors de la discussion avec son beau père Léon. Lucien est un exemple typique de cette nouvelle génération caractérisée par l'incapacité d'habiter le monde qui est masqué par la technologie et où la nature ne présente que ce qui est objectivement connaissable et peut être connu par le calcul et l'expérience. Lucien jeune ingénieur parle de « l'organisation rationnelle de la société et du monde », veut que tout soit « organisé scientifiquement ». Son attitude morale est subjective, il résiste à la présence d'autrui et se prend lui-même comme suprême, il résiste à l'altérité et au monde. Lucien ne veut pas dialoguer avec l'autre « Je ne peux pas discuter de cela avec vous. [...] Parce que vous manquez de préparation. [...] Scientifique...<sup>801</sup> ». A travers ce personnage Gombrowicz exprime-t-il son irritation devant la suffisance des « demi-intellectuels diplômés »<sup>802</sup> qu'il côtoie dans sa vraie vie ? A travers ces personnages l'auteur exprime son attachement à la pensée de Husserl qui constate dans *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* :

Dans la détresse de notre vie, la science n'a rien à nous dire. Les questions qu'elle exclut par principe sont précisément les questions qui sont les plus brûlantes à notre époque malheureuse pour une humanité abandonnée aux bouleversements du destin : ce sont les questions qui portent sur le sens ou l'absence de sens de toute cette

---

<sup>798</sup> *Cosmos*, p.63

<sup>799</sup> *Pornographie*, p.179

<sup>800</sup> Conférence « *L'orgueil comme refus du monde* » prononcée par Anthony Steinbock directeur de Phenomenology Research Center de Southern Illinois University lors du colloque international « Figures de l'acosmisme ».

<sup>801</sup> *Cosmos* p.63 et 64

<sup>802</sup> *Journal T. II*, p.9

existence humaine.<sup>803</sup>

Nous nous rapprochons ici de la problématique des émotions. Dans la pensée phénoménologique, elles sont une façon d'être conscient au monde par l'intermédiaire du corps. Pour Gombrowicz l'angoisse « c'est la peur de rien, du non-sens, de ne pas donner de sens au monde, et de se perdre ».<sup>804</sup> L'angoisse devant ce monde, mène Lucien au suicide.

## 2.2. Déracinement et désolation

Gombrowicz fait partie de cette génération d'après guerre (1<sup>ère</sup> Guerre Mondiale) étudiée par Hannah Arendt, l'élève de Heidegger. En juillet 1939, Gombrowicz quitte la Pologne et embarque sur le paquebot « Chrobry » pour Buenos-Aires. Cet évènement marque la deuxième partie de sa vie – l'exil. Cette situation d'exil ou de migration plus souvent subie que voulue témoigne à la fois d'une perte et d'une épreuve : perte de chez soi natal, de l'abri, de la demeure où s'ancre l'existence et s'affirme une identité personnelle et sociale ; épreuve de l'altérité des lieux, des temps, des personnes, des communautés liées à la mobilité voire à l'errance, qui est aussi mise à l'épreuve de soi. La perte de demeure fait ainsi du migrant un « sans domicile fixe » et la reconfiguration indéterminée de son identité fait de lui un « sans identité fixe. »<sup>805</sup> Pour reprendre les propos de Jonas l'homme qui a perdu le cosmos est apatride.

Le déracinement s'entend d'abord comme le fait d'être expulsé de chez soi, de sa terre natale, de son sol d'expérience. Généralisé et systématisé, le déracinement produit une situation que Hannah Arendt a nommée « désolation » qui signifie la perte de moi et de ses assises dans le monde. Terme emprunté à Epictète, philosophe grec, esclave affranchi, qui était parvenu à distinguer la solitude de la désolation. Pour la première, il existe encore une forme de rapport à l'autre, pour la seconde l'individu se retrouve radicalement abandonné au monde, abandonné des autres, soit par le deuil et la mort de ses proches ou par l'anticipation de sa propre mort, soit encore par l'effet d'une extrême hostilité d'autrui qui menace sa vie. Image fortement présente dans l'épopée d'Eliot «The Waste Land » où encore dans la « Terre d'Ulro » de Miłosz. La désolation une des expériences humaines fondamentales, est très évocatrice dans la tradition chrétienne. C'est ainsi que Saint Ignace de Loyola la décrit :

J'appelle désolation spirituelle [...] ; les ténèbres et le trouble de l'âme, l'inclination aux choses basses et

---

<sup>803</sup> Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*

<sup>804</sup> « Cours de philosophie... » p.120

<sup>805</sup> Etienne Tassin, « Condition migrante et citoyenneté cosmopolitique : des manières d'être soi et d'être au monde » *Dissensus*, revue de philosophie politique d'Ulg-N°1 déc.2008, p.2

terrestres, les diverses agitations et tentations qui la portent à la défiance et la laissent sans espérance et sans amour, triste, tiède, paresseuse, et comme séparée de son Créateur et Seigneur. Car comme la consolation est opposée à la désolation, les pensées que produit l'une sont nécessairement contraires à celles qui naissent de l'autre.<sup>806</sup>

Aussi cette désolation est-elle un acosmisme total issu d'une rupture du lien avec les autres. On pourrait dire que cessant de pouvoir être un interlocuteur pour moi, je cesse de pouvoir partager un monde de valeurs avec d'autres et suis donc privé de la possibilité d'agir avec la pluralité des acteurs. Si je ne puis être l'ami de moi-même, je ne saurais l'être d'un autre que moi, je ne saurais faire l'expérience d'un monde, nécessairement partagé, ni non plus être avec d'autres l'acteur d'un monde commun<sup>807</sup>. Pour reprendre les termes de van Eynde étrangeté, déchéance et absence sont les trois piliers de l'acosmisme. Rappelons que l'action du quatrième roman de Gombrowicz « la Pornographie » paru en 1960 se déroule en Pologne pendant la Deuxième Guerre Mondiale, dans un climat de violence et de terreur. Mais l'acosmisme s'exprime chez Gombrowicz non seulement par le ressenti de ce climat de désolation qu'apporte la guerre, mais avant tout par l'angoisse de l'homme et son étrangeté au monde :

La maison devant nous semblait déjà bien rongée par le crépuscule dans sa substance même, qui s'était affaiblie...et le vallon, vase trompeur, bouquet empoisonné, était rempli d'impuissance, le ciel s'effaçait, des rideaux de brume se tiraient, la résistance croissait, les choses ne voulaient pas communiquer et glissaient dans leur tanière : dépérissement, dislocation, liquidation. ». Cette scène n'est pas d'ailleurs la seule à évoquer l'ontologie acosmique, en effet la deuxième partie du roman déborde des descriptions des paysages où la nature omniprésente est hostile à l'homme « entre moi et le paysage s'était instauré cette espèce d'indifférence qui peut se transformer en sévérité ou même en quelque chose de pire.

Mais ce qui me semble primordial dans l'œuvre de Gombrowicz c'est sa capacité de tourner la noirceur de cette vie au grotesque, qui permet d'éviter toute sorte de classification hâtive de sa production littéraire. Cette spécificité de l'œuvre gombrowiczienne a d'emblée été valorisée lors de l'attribution du grand prix des éditeurs en 1967. Certes l'aspect acosmique de cette œuvre a été mis en exergue lors de l'allocation des membres du jury, mise en abyme par la dislocation et la déformation du corps humain à la manière de Francis Bacon qui souligne cependant le rôle du grotesque, primordial dans cette œuvre : « Cosmos est une forme

---

<sup>806</sup> Saint Ignace de Loyola, *Exercices spirituels : Texte définitif, 1548*, éditions Seuil, Points Sagesses, 2004

<sup>807</sup> Etienne Tassin, *Condition migrante et citoyenneté cosmopolitique : des manières d'être soi et d'être au monde*, Dissensus, revue de philosophie politique d'Ulg-N°1 déc.2008, p.2



défigurée du roman policier. Comme Mann, Gombrowicz trouve des ressources dans la parodie : Le sentiment tragique de la vie transposée dans le grotesque.<sup>808</sup> » Les interrogations sur l'immonde contemporain, l'homme aliéné et son incapacité à habiter le monde trouvent une forte empreinte dans l'œuvre littéraire de Gombrowicz sous forme de paraboles. Enraciné dans la pensée phénoménologique, à la recherche des valeurs l'écrivain devant son inquiétude éveillée par la modernité cherche et trouve des réponses. L'acosmisme est une des grandes préoccupations de la pensée métaphysique moderne. Ses différentes expressions (figures) comme l'aliénation au monde, l'étrangeté, l'angoisse et la désolation sont des thèmes majeurs chez Gombrowicz. Peut-on donc inscrire Gombrowicz dans cette lignée des écrivains - penseurs acosmiques ? Il serait intéressant de comparer les figures de l'acosmisme présentes dans son écriture avec d'autres auteurs désignés comme acosmiques : Kafka, Dostoïevski, Becket, Mann<sup>809</sup>. Ce contexte nous semble également très prometteur.

---

<sup>808</sup> *A propos du prix international de littérature 1967 : Sidibou Said*, France Culture, 04/05/1967

<sup>809</sup> Conférence « De l'acosmisme au cosmicide. Anders et la fin du monde. » prononcée par Bruce Bégout, Université de Bordeaux, lors du colloque international « Figures de l'acosmisme ».

## EXEMPLES DE NOTICES INA

### Notice INA 1 Radio

Titre propre Entretien avec René de OBALDIA

Titre collection Images et visages du théâtre d'aujourd'hui

Base d'origine phop

Chaîne de diffusion X

Statut de diffusion Indéterminé

Heure de diffusion 00:00:00

Heure de fin de diffusion 00:28:10

Durée 00:28:10

Thématique Théâtre

Genre Entretien

Type de description Emission simple

Générique PRO,Abadi Moussa; AUT,Obaldia René de; INT,Nat Marie José;  
INT,Noël Bernard; PAR,Obaldia René de

Résumé - Plage 1 (00'37 ") : annonce de l'entretien avec René de OBALDIA.

Emission de Moussa ABADI.

- Plage 2 (02'32") : Description par la présentatrice : Sa première pièce il y a 10 ans "LE GRAND Vizir". Le romancier de "TAMERLAN des coeurs" (1955), "Fugue à Waterloo", "Le centenaire", a écrit une douzaine de comédies dont "Genousie", "Le satyre de La Villette", "Du vent dans les branches de Sassafras", "L'air du large" crée récemment au Studio des Champs Elysées, mise en scène de Maurice JACQUEMONT, avec Bernard NOEL et Marie José NAT.

- Plage 3 (02'03 ") : Entretien sur" Du vent dans les branches de Sassafras "(avec Michel SIMON). C'est l'un des grands succès de ces deux dernières saisons. C'est un western de chambre qui en est à sa 400ème représentation.

- 00'42" : intervention DE OBALDIA sur l'intrigue de la pièce. Les parents et les enfants, le médecin ivrogne et la prostituée au grand coeur, le shérif, beau ténébreux, les peaux rouges...

- Plage 4 (01'05 ") : la présentatrice parle du charme des pièces d'OBALDIA : un théâtre qui allège, qui rend heureux. Forme de divertissement poétique et cocasse.

- Plage 5 (03'41") : le théâtre de divertissement. Il donne une structure rigoureuse au divertissement. Importance de la poésie et du langage.

- 00'55 " :sur" L'air du large " : histoire d'un couple. Une tente de camping est installée dans un salon bourgeois, luxueux. Le héros, d'une quarantaine d'années y habite. Il a abandonné sa femme pour épouser une jeune fille d'une vingtaine d'années. Ils vivent tous les deux dans le salon de sa belle-mère, mère de l'héroïne. Ils louent ce coin dans le salon très cher. Il est chercheur. Menace extérieure de la mutation des espèces. Ils tentent de s'aimer. Plusieurs niveaux de perception dans la pièce.

- Plage 6 (03'07") : A 00'32 ", extrait de " L'Air du Large "au début de la pièce avec Bernard NOEL (Basile) et Marie José NAT (Evelyne).

- Plage 7 (01'07") : pièce présentée avec une petite comédie en un acte de Roger Vitrac "Médor".

- 00'25 " :OBALDIA parle de ses affinités avec Vitrac. C'est un poète. Sa pièce la plus importante est" Victor ou les enfants au pouvoir "(1928). L'auteur joue avec la réalité et la .

- Plage 8 (00'07") : silence.

- Plage 9 (02'23 ") : le thème majeur de son théâtre : angoisse profonde. Sous prétexte qu'il est un auteur comique, beaucoup ne voit pas l'angoisse qu'il y a derrière les rires. Besoin de communiquer. Il n'a rien écrit sur la période de guerre qu'il a vécu.

- Plage 10 (01'35") : théâtre engagé. "Le général inconnu" est une pièce engagée. Son engagement n'est pas seulement didactique. Il essaie par une dimension comique, poétique de donner à rire d'un certain rire qui porte à réflexion.

- Plage 11 (01'01 ") : ses pièces sont gaies, mais il n'aime pas l'étiquette d'auteur comique. Il y a différentes formes d'humour.

- Plage 12 (02'00") : il a été influencé par les oeuvres de PIRANDELLO : ses émotions théâtrales les plus fortes. Il aime l'univers de PIRANDELLO où il y a un autre rapport avec la réalité, où chacun a sa réalité. Avant il allait peu au théâtre.

- Plage 13 (02'48 ") : Ses pièces font penser à celles d'AUDIBERTI car c'est avant tout un poète. Il a une grande admiration pour Jean GENET qu'il considère comme un des plus grands dramaturges actuels. Il aime l'univers de •GOMBROWICZ• , ce théâtre le touche.

- Plage 14 (03'01") : il n'est pas à l'aise dans le théâtre de BECKETT. Le Théâtre contemporain est un théâtre de mutilation : fraction de l'homme grossie à la loupe. Il connaît mal le théâtre anglais actuel : univers très intéressant. Beaucoup de succès se font sur des malentendus.

- Plage 15 (00'54 ") : générique.

Oeuvres - L'air du large (02'55 ") / Auteur : OBALDIA René de / Interprétation : NOEL Bernard (Basile), NAT Marie José (Evelyne)

Date d'enregistrement 11.01.1967

Société de programmes ORTF

Nature de production 01

Producteurs Producteur, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, 1967

Fonds INA

- 35X00023, bande analogique 6,25 mm, 19 cm/s, original mono, prêt à diffuser, 1 élément(s), durée matériel : 00:16:65

Thèque PH

ID Notice PHD99001302

## Notice INA 2 Radio

Titre propre A propos du prix international de littérature 1967 : Sidi bou Said

Notes de titre 1ère partie/4

Base d'origine phop

Chaîne de diffusion France Culture

Canal FM

Date de diffusion 04.05.1967

Jour jeudi

Statut de diffusion Première diffusion

Heure de diffusion 19:15:00

Heure de fin de diffusion 20:00:40

Durée 00:45:40

Genre Causerie

Type de description Emission simple

Générique PRO,Pillaudin Roger; PAR,Gallimard Claude; PAR,Aury Dominique; PAR,Ferrater Gabriel; PAR,Mohrt Michel; PAR,Sanguineti Edoardo; PAR,Pillaudin Roger

Descripteurs Mishima Yukio; •Gombrowicz Witold•

Résumé - Claude GALLIMARD : les changements intervenus dans le mode d'attribution du prix international de littérature ; quelques mots sur la création d'un fonds international de traduction (4'15 ").

- Dominique AURY : ELOGE DE Yukio MISHIMA (6'30").

- A.M. RIPELLINO, écrivain italien : l'univers de Witold •GOMBROWICZ• (4'05 ").

- Gabriel FERRATER, éditeur et critique espagnol : parle du livre de Witold

•GOMBROWICZ• qui a remporté le prix "Cosmos" (3'20").

- Karl ERICKSON, critique danois : parle du livre de Witold •GOMBROWICZ• : "Cosmos" (2'45 ").

- Michel MOHRT : les thèmes dominants de l'oeuvre de •GOMBROWICZ• (6'45").

- Edoardo SANGUINETTI : quelques mots sur •GOMBROWICZ• (1'40 ").

- Présentation par Roger PILLAUDIN.

Date d'enregistrement 03.05.1967

Société de programmes ORTF

Nature de production 01

Producteurs Producteur, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, 1967

Fonds INA

- 88L00119, bande analogique 6,25 mm, 19 cm/s, original mono, diffuse, 1 élément(s), durée matériel : 00:27:40

Thèque PH

ID Notice PHD99205206

## Notice INA 3 Radio

Titre propre Présentation pour "Le Danseur de Monsieur KRAYKOWSKI"  
Titre collection Nouveau répertoire dramatique  
Base d'origine phop  
Chaîne de diffusion France Culture  
Canal FM  
Date de diffusion 11.10.1969  
Jour samedi  
Statut de diffusion Première diffusion  
Heure de diffusion 20:31:00  
Heure de fin de diffusion 21:43:10  
Durée 01:12:10  
Thématique Théâtre; Fiction  
Genre Oeuvre enregistrée en studio; Série  
Type de description Emission simple  
Générique REA,Soubeyran Henri; PRO,Vierne Jean Jacques; AUT,Ionesco Eugène; INT,Peneau Yves; INT,Vassel Nicole; INT,Staup Jacqueline; PAR,Ionesco Eugène; PAR,Attoun Lucien; PAR,Sarfati Maurice  
Descripteurs •Gombrowicz Witold•  
Résumé - Eugène IONESCO : présente l'écrivain polonais Witold •GOMBROWICZ• et sa pièce "Le Danseur de Monsieur KRAYKOWSKI". Eugène IONESCO présente sa pièce "La Leçon" et dit comment il conçoit le théâtre (8'20 ").  
- Lucien ATTOUN et Maurice SARFATI : présentent la nouvelle série d'émissions théâtrales "Le Nouveau répertoire dramatique de France Culture "(7'50").  
Notes - "Le Danseur de Monsieur KRAYKOWSKI", enregistré sous 400 L 343, 2 bobines (43'30"), SE, diffusé le 11 octobre 1969 à 20H31.  
- "La Leçon", 1ère diffusion sous le 500 L 166 le 29 janvier 1967 ; dix ans de création dans les lettres et dans les arts ; 2ème diffusion sous le 500 L 217 le 23 mars 1967 ; Journée mondiale du théâtre.  
Date d'enregistrement 11.10.1969  
Société de programmes ORTF  
Nature de production 01  
Producteurs Producteur, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, 1969  
Fonds INA  
- 513L00001, bande analogique 6,25 mm, 38 cm/s, original mono, diffuse, 3 élément(s), durée matériel : 00:00:00  
Thèque PH  
ID Notice PHD99210274

## Notice INA 5 Télé

Titre propre Witold •Gombrowicz•

Titre collection Lire

Base d'origine sdaprod

Chaîne de diffusion 2ème chaîne

Canal Réseau 2

Date de diffusion 16.12.1966

Jour vendredi

Statut de diffusion Première diffusion

Heure de diffusion 21:02:30

Heure de fin de diffusion 21:38:30

Durée 00:36:00

Thématique Littérature

Genre Magazine

Type de description Emission simple

Générique REA, Costelle Daniel; JOU, Grenier Roger; PRO, Costelle Daniel;

PRO, Lajournade Jean Pierre; PRO, Cwagenbaum Bernard; PAR, •Gombrowicz•

Witold; PAR, Jelinski Constantin; PAR, Bondy François; PAR, Goldmann Lucien

Descripteurs littérature; Pologne; Argentine; pièce de théâtre (Mariage); livre (Ferdynand); livre (Journal)

Descripteurs secondaires Paris; mime; grimace; musée (Louvre); Provence; Vence

Résumé Magazine consacré à l'écrivain polonais Witold •GOMBROWICZ•, exilé en Argentine, puis installé en France, 1904-1969.

Son oeuvre est d'abord présentée par ceux qui l'ont fait connaître, son ami Constantin JELENSKI : "son thème principal est le conflit entre l'immaturité et la maturité", son éditeur François BONDY : "en lui s'affrontent le hobereau et le philosophe".

Puis le philosophe Lucien GOLDMANN analyse la pièce "Mariage" et conclut que l'auteur "écrit pour une classe aristocratique qui n'existe plus".

Enfin entretien avec l'auteur, qui peut développer ses thèmes favoris :

"si je ne dépasse pas ma situation de polonais pour une situation universelle je suis perdu".

"la faiblesse de la beauté... l'artiste aspire à la maturité mais il est fasciné et emprisonné par le monde inférieur de la beauté".

"le pouvoir du groupe sur l'individu... la déité pour l'homme moderne, naît entre les hommes..."

"l'ennui de l'art moderne... les lecteurs sont artificieux... nous sommes dans le vide... une aristocratie spirituelle est nécessaire".

Pour conclure sur sa fascination pour l'opérette.

Séquences-Dispositifs - rues de Paris

- fenêtre d'appartement, la caméra suit un homme de dos

- jardin des Tuileries (sans les statues de Maillol)

- salles du musée du Louvre, l'homme écoute l'enregistrement d'un "audio-guide", très nombreux tableaux

- foule devant La Joconde

- vêtements tombant d'une fenêtre

- couvertures des livres de •GOMBROWICZ•, articles de journaux

- interview chez lui en compagnie de son traducteur Allan KOSCO

- photos de sa maison en Pologne,
  - le critique polonais Constantin JELINSKI
  - François BONDY qui l'a édité
  - comédien grimpé de blanc effectuant des grimaces
  - l'écrivain développe l'idée de beauté et de faiblesse
  - jeunes filles marchant
  - l'auteur et sa femme Rita
  - photos de la mise en scène de la pièce de •GOMBROWICZ• "le Mariage"
- mise en scène de Jorge LAVELLI
- interview de Lucien GOLDMANN
  - interview de •GOMBROWICZ•

Société de programmes ORTF

Nature de production Production propre

Producteurs Producteur, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, 1966

- film, 16 mm, noir et blanc, son : mono - bande magnetique separee, type de matériel : original, SRC, 1 élément(s), durée matériel : 00:36:17

- film, 16 mm, noir et blanc, son : mono - bande magnetique separee, type de matériel : copie antenne, SRC, 1 élément(s), durée matériel : 00:36:35, # Notes : INUTILISABLE #

- magneto, 1/2 BSP, 625 lignes, standard : beta 1/2 pouce, "beta metal", composantes analogiques, image video 4/3 classique, noir et blanc, son : mono, type de matériel : master intermediaire de recopie 2p sur 1p ou beta (recopie niveau un), MSV, 1 élément(s), durée matériel : 00:36:08

ID Notice CPF86624441

## BIBLIOGRAPHIE RADIO INA

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 12.01.1964  
Date d'enregistrement 10.01.1964  
Heure de diffusion 00:22:05  
Durée 00:52:30  
Titre propre Avant-premières : émission du 12 janvier 1964  
Titre collection Avant premières

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 23.05.1964  
Date d'enregistrement 01.05.1964  
Heure de diffusion 17:00:00  
Durée 01:00:00  
Titre propre Prix Formentor de littérature internationale 1964

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 10.10.1965  
Date d'enregistrement 09.10.1965  
Heure de diffusion 22:08:00  
Durée 00:51:35  
Titre propre Théâtre  
Titre collection Le masque et la plume

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 14.10.1965  
Date d'enregistrement 07.10.1965  
Heure de diffusion 20:43:00  
Durée 01:48:00  
Titre propre Yvonne, princesse de Bourgogne

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 14.12.1965  
Date d'enregistrement 14.10.1965  
Heure de diffusion 13:40:00  
Durée 00:00:00  
Titre propre Gombrowicz  
Titre collection Etranger mon ami

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 20.04.1966  
Date d'enregistrement 05.05.1965  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 00:35:30



Titre propre Panorama de la poésie polonaise ; 7

Chaîne de diffusion X

Date d'enregistrement 01.01.1967

Heure de diffusion 00:00:00

Durée 00:24:08

Titre propre Archives du théâtre : Jorge LAVELLI

Chaîne de diffusion X

Date d'enregistrement 11.01.1967

Heure de diffusion 00:00:00

Durée 00:28:10

Titre propre Entretien avec René de OBALDIA

Titre collection Images et visages du théâtre d'aujourd'hui

Chaîne de diffusion France Culture

Date de diffusion 23.01.1967

Date d'enregistrement 01.12.1966

Heure de diffusion 00:00:00

Durée 00:40:25

Titre propre Jorge LAVELLI

Titre collection Dix ans de création dans les lettres et les arts

Titre programme Dix ans de création dans les lettres et les arts : [émission du 23 janvier 1967]

Chaîne de diffusion France Culture

Date de diffusion 23.01.1967

Date d'enregistrement 15.01.1967

Heure de diffusion 24:00:00

Durée 01:27:35

Titre propre Dix ans de création dans les lettres et les arts : [émission du 23 janvier 1967]

Titre collection Dix ans de création dans les lettres et les arts

Chaîne de diffusion France Culture

Date de diffusion 04.05.1967

Date d'enregistrement 03.05.1967

Heure de diffusion 19:15:00

Durée 00:45:40

Titre propre A propos du prix international de littérature 1967 : Sidi bou Said

Chaîne de diffusion France Culture

Date de diffusion 10.05.1967

Date d'enregistrement 09.05.1967

Heure de diffusion 19:15:00  
Durée 00:44:20  
Titre propre A propos du prix international de littérature 1967 : Tunisie, Sidi bou Said

Chaîne de diffusion X  
Date d'enregistrement 01.06.1967  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 01:26:15  
Titre propre Archives : Entretiens avec : Witold GOMBROWICZ

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 02.06.1967  
Date d'enregistrement 01.01.1967  
Heure de diffusion 19:15:00  
Durée 00:38:50  
Titre propre Le risque de traduire du 2 juin 1967  
Titre collection Le risque de traduire

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 22.06.1967  
Date d'enregistrement 19.06.1967  
Heure de diffusion 18:00:00  
Durée 00:15:00  
Titre propre Journal d'un honnête homme du 22 juin 1967  
Titre collection Journal d'un honnête homme

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 23.06.1967  
Date d'enregistrement 19.06.1967  
Heure de diffusion 18:00:00  
Durée 00:16:00  
Titre propre Journal d'un honnête homme du 23 juin 1967  
Titre collection Journal d'un honnête homme

Chaîne de diffusion Nice Côte d'Azur  
Date de diffusion 01.12.1967  
Date d'enregistrement 01.12.1967  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 00:16:00  
Titre propre Witold Gombrowicz  
Titre collection Entretiens avec...

Chaîne de diffusion France Culture

Date de diffusion 30.11.1968  
Date d'enregistrement 13.11.1968  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 00:37:30  
Titre propre Journée polonaise : La poésie polonaise : 1918-1968

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 21.06.1969  
Date d'enregistrement 09.06.1969  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 02:03:00  
Titre propre Yvonne, princesse de Bourgogne  
Titre collection Nouveau répertoire dramatique

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 26.06.1969  
Date d'enregistrement 01.01.1969  
Heure de diffusion 13:41:00  
Durée 00:28:20  
Titre propre Le manteau d'Arlequin du 26 juin 1969  
Titre collection Le manteau d'Arlequin

Chaîne de diffusion France Culture  
Date d'enregistrement 01.07.1969  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 00:09:25  
Titre propre Jorge Lavelli  
Titre collection Avignon 69  
Titre programme Avignon 69 : [émission du 00/00/00]

Chaîne de diffusion France Culture  
Date d'enregistrement 01.07.1969  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 01:48:20  
Titre propre Avignon 69 : [émission du 00/00/00]  
Titre collection Avignon 69

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 11.10.1969  
Date d'enregistrement 11.10.1969  
Heure de diffusion 20:31:00  
Durée 01:12:10  
Titre propre Présentation pour "Le Danseur de Monsieur KRAYKOWSKI"  
Titre collection Nouveau répertoire dramatique

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 11.10.1969  
Date d'enregistrement 20.01.1969  
Heure de diffusion 20:31:01  
Durée 00:43:30  
Titre propre Le Danseur de Monsieur KRAYKOWSKI  
Titre collection Nouveau répertoire dramatique

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 15.10.1969  
Date d'enregistrement 08.10.1969  
Heure de diffusion 08:18:00  
Durée 00:27:34  
Titre propre Art et esthétique du 15 octobre 1969  
Titre collection Art et esthétique

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 12.01.1970  
Heure de diffusion 14:45:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre Cosmos

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 12.01.1970  
Date d'enregistrement 18.12.1969  
Heure de diffusion 14:44:00  
Durée 00:27:50  
Titre propre Cosmos : 1er épisode  
Titre collection Cosmos

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 13.01.1970  
Date d'enregistrement 18.12.1969  
Heure de diffusion 14:45:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre Cosmos : 2ème épisode  
Titre collection Cosmos

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 14.01.1970  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 00:00:00  
Titre propre Witold Gombrowicz  
Titre collection Entretiens avec

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 14.01.1970  
Date d'enregistrement 01.06.1967  
Heure de diffusion 12:00:00  
Durée 00:14:30  
Titre propre Witold Gombrowicz : 1ère partie  
Titre collection Witold Gombrowicz

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 14.01.1970  
Date d'enregistrement 19.12.1969  
Heure de diffusion 14:45:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre Cosmos : 3ème épisode  
Titre collection Cosmos

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 15.01.1970  
Date d'enregistrement 01.06.1967  
Heure de diffusion 12:00:00  
Durée 00:14:30  
Titre propre Witold Gombrowicz : 2ème partie  
Titre collection Witold Gombrowicz

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 15.01.1970  
Date d'enregistrement 19.12.1969  
Heure de diffusion 14:45:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre Cosmos : 4ème épisode  
Titre collection Cosmos

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 16.01.1970  
Date d'enregistrement 01.06.1967  
Heure de diffusion 12:03:00  
Durée 00:13:00  
Titre propre Witold Gombrowicz : 3ème partie  
Titre collection Witold Gombrowicz

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 16.01.1970  
Date d'enregistrement 01.12.1969

Heure de diffusion 14:44:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre Cosmos : 5ème épisode  
Titre collection Cosmos

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 17.01.1970  
Date d'enregistrement 01.06.1967  
Heure de diffusion 12:01:00  
Durée 00:14:00  
Titre propre Witold Gombrowicz : 4ème partie  
Titre collection Witold Gombrowicz

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 19.01.1970  
Date d'enregistrement 19.01.1970  
Heure de diffusion 12:00:00  
Durée 00:14:30  
Titre propre Witold Gombrowicz : 5ème partie  
Titre collection Witold Gombrowicz

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 19.01.1970  
Date d'enregistrement 01.12.1969  
Heure de diffusion 14:46:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre Cosmos : 6ème épisode  
Titre collection Cosmos

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 19.01.1970  
Date d'enregistrement 19.01.1970  
Heure de diffusion 13:31:50  
Durée 00:04:35  
Titre propre Au TNP : "Opérette"  
Titre collection Inter actualités de 13H00  
Titre programme Inter actualités de 13H00 du 19 janvier 1970

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 19.01.1970  
Date d'enregistrement 19.01.1970  
Heure de diffusion 13:00:00  
Durée 00:00:00  
Titre propre Inter actualités de 13H00 du 19 janvier 1970  
Titre collection Inter actualités de 13H00

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 20.01.1970  
Date d'enregistrement 19.01.1970  
Heure de diffusion 12:00:00  
Durée 00:15:00  
Titre propre Witold Gombrowicz : 6ème et dernière partie  
Titre collection Witold Gombrowicz

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 20.01.1970  
Date d'enregistrement 01.12.1969  
Heure de diffusion 14:45:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre Cosmos : 7ème épisode  
Titre collection Cosmos

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 21.01.1970  
Date d'enregistrement 01.12.1969  
Heure de diffusion 14:45:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre Cosmos : 8ème épisode  
Titre collection Cosmos

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 22.01.1970  
Date d'enregistrement 01.12.1969  
Heure de diffusion 14:45:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre Cosmos : 9ème épisode  
Titre collection Cosmos

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 23.01.1970  
Date d'enregistrement 02.01.1970  
Heure de diffusion 14:15:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre Cosmos : 10ème épisode  
Titre collection Cosmos

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 26.01.1970  
Date d'enregistrement 03.01.1970

Heure de diffusion 14:46:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre Cosmos : 11ème épisode  
Titre collection Cosmos

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 27.01.1970  
Date d'enregistrement 01.12.1969  
Heure de diffusion 14:45:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre Cosmos : 12ème épisode  
Titre collection Cosmos

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 28.01.1970  
Date d'enregistrement 01.12.1969  
Heure de diffusion 14:47:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre Cosmos : 13ème et dernier épisode  
Titre collection Cosmos

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 01.02.1970  
Date d'enregistrement 01.01.1970  
Heure de diffusion 13:30:00  
Durée 00:45:30  
Titre propre Une semaine à Paris du 1er février 1970  
Titre collection Une semaine à Paris

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 01.02.1970  
Date d'enregistrement 31.01.1970  
Heure de diffusion 20:25:00  
Durée 00:56:30  
Titre propre Théâtre  
Titre collection Le masque et la plume

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 14.02.1970  
Date d'enregistrement 01.02.1970  
Heure de diffusion 17:30:00  
Durée 00:21:00  
Titre propre Georges BORTOLI, Leon Dominique et Pierre PEYROU  
Titre collection Elle et lui



Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 04.11.1970  
Date d'enregistrement 04.11.1970  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 01:50:00  
Titre propre Les arts du spectacle : émission du 4 novembre 1970  
Titre collection Les arts du spectacle  
Titre programme Les matinées de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 14.05.1971  
Date d'enregistrement 21.04.1971  
Heure de diffusion 14:15:00  
Durée 00:29:50  
Titre propre Luc ESTANG et Dominique de ROUX  
Titre collection Une demi-heure avec

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 12.10.1971  
Date d'enregistrement 28.07.1971  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 00:14:57  
Titre propre Maurice Nadeau : 2ème partie  
Titre collection Maurice Nadeau

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 11.11.1971  
Date d'enregistrement 30.09.1971  
Heure de diffusion 20:30:00  
Durée 00:37:50  
Titre propre Meurtre avec préméditation  
Titre collection Théâtre de l'étrange

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 02.12.1971  
Date d'enregistrement 07.10.1971  
Heure de diffusion 20:30:00  
Durée 00:52:55  
Titre propre Événements sur la goélette Banbury  
Titre collection Théâtre de l'étrange

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 27.07.1972  
Date d'enregistrement 13.07.1972

Heure de diffusion 09:15:00  
Durée 01:15:00  
Titre propre Vingt ans de Lettres nouvelles

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 17.02.1973  
Date d'enregistrement 08.12.1972  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 02:00:00  
Titre propre Le Mariage

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 17.02.1973  
Date d'enregistrement 08.12.1972  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 00:00:00  
Titre propre Le Mariage - W. GOMBROWICZ

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 11.06.1973  
Date d'enregistrement 08.06.1973  
Heure de diffusion 11:30:00  
Durée 00:15:30  
Titre propre Ferdydurke, de Witold GOMBROWICZ  
Titre collection Format de poche

Chaîne de diffusion X  
Date d'enregistrement 31.01.1974  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 00:24:47  
Titre propre Entretien avec Jacques SEILER  
Titre collection Images et visages du théâtre d'aujourd'hui

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 12.06.1975  
Date d'enregistrement 12.06.1975  
Heure de diffusion 14:05:00  
Durée 00:00:00  
Titre propre La Pologne  
Titre collection Deux cents minutes pour comprendre  
Titre programme Les après midi de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 05.07.1975

Date d'enregistrement 12.06.1975  
Heure de diffusion 10:45:00  
Durée 00:15:00  
Titre propre Dominique de ROUX  
Titre collection Démarches  
Titre programme Les matinées de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 19.11.1975  
Date d'enregistrement 13.06.1975  
Heure de diffusion 22:35:00  
Durée 00:24:00  
Titre propre Maurice Nadeau : 3ème partie  
Titre collection Maurice Nadeau

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 22.04.1976  
Date d'enregistrement 18.02.1976  
Heure de diffusion 23:00:00  
Durée 00:49:10  
Titre propre Le rêve et le langage ; 4

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 27.05.1976  
Date d'enregistrement 19.05.1976  
Heure de diffusion 22:35:00  
Durée 00:24:00  
Titre propre Artur Sandauer : 4ème partie  
Titre collection Artur Sandauer

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 16.06.1976  
Date d'enregistrement 01.01.1976  
Heure de diffusion 14:05:00  
Durée 00:40:00  
Titre propre Trans-Atlantique  
Titre collection Un livre des voix

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 17.08.1976  
Date d'enregistrement 17.08.1976  
Heure de diffusion 15:00:00  
Durée 03:00:00  
Titre propre Les après-midi de France Culture du 17 août 1976  
Titre programme Les après midi de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 23.11.1976  
Date d'enregistrement 30.09.1976  
Heure de diffusion 10:46:00  
Durée 00:00:00  
Titre propre W. Gombrowicz  
Titre collection Etranger mon ami

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 16.08.1977  
Date d'enregistrement 21.06.1977  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 01:30:21  
Titre propre Hommage à Dominique de ROUX : profession délirante

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 27.09.1977  
Date d'enregistrement 16.09.1977  
Heure de diffusion 10:45:00  
Durée 00:14:40  
Titre propre Etranger, mon ami du 27 septembre 1977  
Titre collection Etranger mon ami

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 15.03.1978  
Date d'enregistrement 15.03.1978  
Heure de diffusion 12:45:00  
Durée 00:44:35  
Titre propre Panorama du 15 mars 1978  
Titre collection Panorama

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 22.06.1978  
Date d'enregistrement 22.06.1978  
Heure de diffusion 22:30:00  
Durée 01:23:00  
Titre propre Narcisse  
Titre collection Nuits magnétiques

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 01.07.1978  
Date d'enregistrement 11.05.1978  
Heure de diffusion 10:45:00

Durée 00:14:40  
Titre propre Bernard LAMARCHE VADEL ; 1  
Titre collection Démarches  
Titre programme Les matinées de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 05.08.1978  
Date d'enregistrement 04.08.1978  
Heure de diffusion 22:15:00  
Durée 00:36:10  
Titre propre Parcours dans le off  
Titre programme Avignon ultra-son

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 17.11.1978  
Date d'enregistrement 17.11.1978  
Heure de diffusion 12:45:00  
Durée 00:46:15  
Titre propre Panorama du 17 novembre 1978  
Titre collection Panorama

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 07.07.1979  
Date d'enregistrement 20.06.1979  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 02:06:20  
Titre propre L'homme d'argile : GOMBROWICZ  
Titre programme Les samedis de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 24.05.1980  
Date d'enregistrement 24.05.1980  
Heure de diffusion 09:07:00  
Durée 01:38:00  
Titre propre Le Festival de Cannes ; les festivals de cinéma  
Titre collection Le monde contemporain  
Titre programme Les matinées de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 11.09.1980  
Date d'enregistrement 20.01.1980  
Heure de diffusion 20:00:00  
Durée 02:18:00  
Titre propre La Pornographie : 1ère partie

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 17.09.1980  
Date d'enregistrement 17.09.1980  
Heure de diffusion 22:30:00  
Durée 01:25:36  
Titre propre L'impuissance à vivre dans La littérature  
Titre collection Nuits magnétiques

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 18.09.1980  
Date d'enregistrement 22.01.1980  
Heure de diffusion 20:00:00  
Durée 02:29:00  
Titre propre La Pornographie : 2ème et dernière partie

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 27.08.1981  
Date d'enregistrement 27.08.1981  
Heure de diffusion 12:45:00  
Durée 00:45:00  
Titre propre Panorama du 27 août 1981  
Titre collection Panorama

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 27.02.1982  
Date d'enregistrement 27.02.1982  
Heure de diffusion 12:05:00  
Durée 01:40:00  
Titre propre Le pont des arts du 27 février 1982  
Titre collection Le pont des arts

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 06.06.1982  
Date d'enregistrement 05.06.1982  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 00:00:00  
Titre propre Théâtre  
Titre collection Le masque et la plume

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 06.07.1983  
Date d'enregistrement 06.07.1983  
Heure de diffusion 22:30:00  
Durée 01:25:00

Titre propre Alberto SAVINIO  
Titre collection Nuits magnétiques : Futur antérieur

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 19.10.1983  
Date d'enregistrement 19.10.1983  
Heure de diffusion 12:45:00  
Durée 00:45:00  
Titre propre Pologne : hier et aujourd'hui  
Titre collection Panorama

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 07.03.1984  
Date d'enregistrement 07.03.1984  
Heure de diffusion 22:30:00  
Durée 01:25:00  
Titre propre GOMBROWICZ  
Titre collection Nuits magnétiques : Futur antérieur

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 08.03.1984  
Date d'enregistrement 08.03.1984  
Heure de diffusion 09:07:00  
Durée 01:38:00  
Titre propre La littérature : émission du 8 mars 1984  
Titre collection La littérature  
Titre programme Les matinées de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 29.03.1984  
Date d'enregistrement 01.01.1984  
Heure de diffusion 14:05:00  
Durée 00:40:00  
Titre propre Witold GOMBROWICZ : Balakai ; Journal Tome II : 1957-1960 ;  
Souvenirs de Pologne  
Titre collection Un livre des voix

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 11.05.1984  
Date d'enregistrement 11.05.1984  
Heure de diffusion 13:30:00  
Durée 00:40:00  
Titre propre On commence... Du 11 mai 1984  
Titre collection On commence

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 14.05.1984  
Date d'enregistrement 14.05.1984  
Heure de diffusion 13:30:00  
Durée 00:40:00  
Titre propre Avec ou sans rideau du 14 mai 1984  
Titre collection Avec ou sans rideau

Chaîne de diffusion Radio Bleue  
Date de diffusion 05.06.1984  
Date d'enregistrement 05.06.1984  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:30:36  
Titre propre Hélène DUC  
Titre collection Atout coeur

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 14.08.1984  
Date d'enregistrement 14.08.1984  
Heure de diffusion 12:00:00  
Durée 01:30:00  
Titre propre Panorama du 14 août 1984  
Titre collection Panorama

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 08.07.1985  
Date d'enregistrement 08.07.1985  
Heure de diffusion 18:35:00  
Durée 00:25:00  
Titre propre Tire ta langue ! du 8 juillet 1985  
Titre collection Tire ta langue  
Titre programme Subjectif

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 18.02.1986  
Date d'enregistrement 18.02.1986  
Heure de diffusion 24:10:00  
Durée 00:49:44  
Titre propre Autour de Jorge Luis BORGES  
Titre collection Du jour au lendemain

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 16.09.1986  
Date d'enregistrement 01.07.1986



Heure de diffusion 23:00:00  
Durée 00:59:39  
Titre propre Portrait d'Ernesto SABATO  
Titre collection Nuits magnétiques

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 25.01.1988  
Date d'enregistrement 25.01.1988  
Heure de diffusion 22:40:00  
Durée 01:20:00  
Titre propre La nuit sur un plateau du 25 janvier 1988  
Titre collection La nuit sur un plateau

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 26.05.1988  
Date d'enregistrement 01.01.1988  
Heure de diffusion 20:30:00  
Durée 01:00:58  
Titre propre Witold GOMBROWICZ  
Titre collection Nouvelles de Pologne

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 02.01.1989  
Date d'enregistrement 02.01.1989  
Heure de diffusion 12:02:00  
Durée 00:28:24  
Titre propre Panorama du 2 janvier 1989  
Titre collection Panorama

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 08.03.1989  
Date d'enregistrement 08.03.1989  
Heure de diffusion 00:05:00  
Durée 00:45:00  
Titre propre Du jour au lendemain du 08 mars 1989  
Titre collection Du jour au lendemain

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 23.07.1989  
Date d'enregistrement 23.07.1989  
Heure de diffusion 15:51:00  
Durée 02:39:00  
Titre propre La tasse de thé du 23 juillet 1989

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 25.08.1989  
Date d'enregistrement 25.08.1989  
Heure de diffusion 00:05:00  
Durée 00:45:00  
Titre propre Du jour au lendemain du 25 août 1989  
Titre collection Du jour au lendemain

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 06.10.1989  
Date d'enregistrement 06.10.1989  
Heure de diffusion 12:02:00  
Durée 01:14:39  
Titre propre Panorama du 6 octobre 1989  
Titre collection Panorama

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 13.10.1989  
Date d'enregistrement 13.10.1989  
Heure de diffusion 12:02:00  
Durée 00:28:31  
Titre propre Panorama du 13 octobre 1989  
Titre collection Panorama

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 20.10.1989  
Date d'enregistrement 20.10.1989  
Heure de diffusion 13:40:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Mise en scène  
Titre collection On commence

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 07.11.1989  
Date d'enregistrement 07.11.1989  
Heure de diffusion 15:30:00  
Durée 01:30:00  
Titre propre Mardis du théâtre Mégaphonie du 07 novembre 1989  
Titre collection Mardis du théâtre

Chaîne de diffusion Radio Sorbonne  
Date d'enregistrement 07.11.1989  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 00:00:00  
Titre propre Conférence "Pologne", Witold GOMBROWICZ

Titre collection Radio Sorbonne

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 18.01.1991  
Date d'enregistrement 18.01.1991  
Heure de diffusion 12:02:00  
Durée 00:28:00  
Titre propre Littérature polonaise  
Titre collection Panorama  
Titre programme Panorama du 18 janvier 1991

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 18.01.1991  
Date d'enregistrement 01.01.1991  
Heure de diffusion 12:02:00  
Durée 01:38:00  
Titre propre Panorama du 18 janvier 1991  
Titre collection Panorama

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 31.10.1991  
Date d'enregistrement 01.01.1991  
Heure de diffusion 21:30:00  
Durée 01:00:00  
Titre propre Dominique de Roux : 1ère partie  
Titre collection Dominique de Roux

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 26.08.1992  
Date d'enregistrement 06.07.1992  
Heure de diffusion 21:50:00  
Durée 00:39:57  
Titre propre Jorge LAVELLI  
Titre collection Leurs bibliothèques

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 29.09.1992  
Date d'enregistrement 29.09.1992  
Heure de diffusion 15:30:00  
Durée 01:30:00  
Titre propre Mégaphonie  
Titre collection Mardis du théâtre

Chaîne de diffusion France Inter

Date de diffusion 30.09.1992  
Date d'enregistrement 30.09.1992  
Heure de diffusion 22:02:00  
Durée 01:58:00  
Titre propre A l'heure du pop du 30 septembre 1992  
Titre collection A l'heure du pop

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 03.10.1992  
Date d'enregistrement 03.10.1992  
Heure de diffusion 00:05:00  
Durée 00:45:00  
Titre propre Dans la bibliothèque de...  
Titre collection Du jour au lendemain

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 25.10.1992  
Date d'enregistrement 25.10.1992  
Heure de diffusion 15:03:00  
Durée 00:56:51  
Titre propre Marie NIMIER  
Titre collection Pentimento

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 05.12.1992  
Date d'enregistrement 01.01.1992  
Heure de diffusion 20:45:00  
Durée 01:25:53  
Titre propre Evénements sur la Goelette Banbury  
Titre collection Fiction. Dramatique

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 30.10.1989  
Heure de diffusion 22:40:00  
Durée 01:20:00  
Titre propre A l'heure du pop du 30 octobre 1989  
Titre collection A l'heure du pop

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 23.04.1991  
Heure de diffusion 22:40:00  
Durée 01:20:00  
Titre propre A l'heure du pop du 23 avril 1991  
Titre collection A l'heure du pop

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 30.09.1992  
Date d'enregistrement 30.09.1992  
Heure de diffusion 22:02:00  
Durée 01:58:00  
Titre propre A l'heure du pop du 30 septembre 1992  
Titre collection A l'heure du pop

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 06.02.1994  
Heure de diffusion 16:00:00  
Durée 01:05:00  
Titre propre Un jour au singulier du 06 février 1994  
Titre collection Un jour au singulier

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 15.06.1994  
Heure de diffusion 00:05:00  
Durée 00:45:00  
Titre propre François LAPLANTINE  
Titre collection Du jour au lendemain

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 23.06.1994  
Heure de diffusion 12:02:00  
Durée 01:38:00  
Titre propre Panorama du 23 juin 1994  
Titre collection Panorama

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 18.07.1994  
Heure de diffusion 14:05:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Witold Gombrowicz ; 1  
Titre collection lecture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 19.07.1994  
Heure de diffusion 14:05:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Witold Gombrowicz ; 2  
Titre collection lecture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 20.07.1994  
Heure de diffusion 14:05:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre witold Gombrocicz ; 3  
Titre collection lecture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 21.07.1994  
Heure de diffusion 14:05:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Witold Gombrovicz ; 4  
Titre collection lecture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 22.07.1994  
Heure de diffusion 14:05:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Witold Gombrovicz ; 5  
Titre collection lecture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 25.07.1994  
Heure de diffusion 14:05:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Witold Gombrovicz ; 6  
Titre collection lecture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 26.07.1994  
Heure de diffusion 14:05:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Witold Gombrowicz ; 7  
Titre collection lecture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 27.07.1994  
Heure de diffusion 14:05:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Witold Gombrovicz ; 8  
Titre collection lecture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 28.07.1994

Heure de diffusion 14:05:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Witold Gombrowicz ; 9  
Titre collection lecture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 29.07.1994  
Heure de diffusion 14:05:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Witold Gombrowicz ; 10  
Titre collection lecture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 22.01.1995  
Date d'enregistrement 18.01.1995  
Heure de diffusion 17:45:00  
Durée 00:45:00  
Titre propre Benoit Duteurtre  
Titre collection Le gai savoir

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 12.05.1995  
Date d'enregistrement 12.05.1995  
Heure de diffusion 12:02:00  
Durée 01:38:00  
Titre propre Panorama du 12 mai 1995  
Titre collection Panorama

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 12.05.1995  
Date d'enregistrement 12.05.1995  
Heure de diffusion 12:02:00  
Durée 00:28:00  
Titre propre Littérature : écrivains de l'est  
Titre collection Panorama  
Titre programme Panorama du 12 mai 1995

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 12.06.1995  
Heure de diffusion 01:00:00  
Durée 02:22:00  
Titre propre La pornographie : 1ère partie  
Titre collection La pornographie  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 13.06.1995  
Heure de diffusion 01:00:00  
Durée 02:29:00  
Titre propre La pornographie : 2ème partie  
Titre collection La pornographie  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 30.08.1995  
Heure de diffusion 02:53:00  
Durée 01:50:00  
Titre propre Yvonne princesse de Bourgogne  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 20.11.1995  
Date d'enregistrement 20.11.1995  
Heure de diffusion 12:02:00  
Durée 11:38:00  
Titre propre Panorama du 20 novembre 1995  
Titre collection Panorama

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 26.12.1995  
Date d'enregistrement 27.10.1995  
Heure de diffusion 15:30:00  
Durée 01:30:00  
Titre propre Carnets de voyage : 5ème partie  
Titre collection Mégaphonie  
Titre programme Mardis du théâtre

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 03.01.1996  
Heure de diffusion 15:30:00  
Durée 01:30:00  
Titre propre Lettres ouvertes du 03 janvier 1996  
Titre collection Lettres ouvertes

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 05.02.1996  
Date d'enregistrement 26.01.1996  
Heure de diffusion 12:02:00  
Durée 01:38:00



Titre propre Emission spéciale Witold Gombrowicz  
Titre collection Panorama

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 05.02.1996  
Date d'enregistrement 26.01.1996  
Heure de diffusion 12:02:00  
Durée 00:28:00  
Titre propre Emission spéciale Gombrowicz  
Titre collection Panorama  
Titre programme Emission spéciale Witold Gombrowicz

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 05.02.1996  
Date d'enregistrement 26.01.1996  
Heure de diffusion 13:30:00  
Durée 00:10:00  
Titre propre Les décaqués par Bertrand Jérôme.  
Titre collection Panorama  
Titre programme Emission spéciale Witold Gombrowicz

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 14.04.1996  
Date d'enregistrement 06.02.1996  
Heure de diffusion 00:05:00  
Durée 00:50:00  
Titre propre Un festin  
Titre collection Tard dans la nuit

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 20.07.1996  
Date d'enregistrement 20.07.1996  
Heure de diffusion 09:07:01  
Durée 00:47:59  
Titre propre A la découverte de Gombrowicz  
Titre collection Répliques  
Titre programme Les temps modernes

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 24.09.1996  
Heure de diffusion 15:30:00  
Durée 01:30:00  
Titre propre Lavelli et la colline  
Titre programme Mardis du théâtre

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 11.10.1996  
Heure de diffusion 01:00:00  
Durée 06:00:00  
Titre propre Les nuits de France Culture du 11 octobre 1996  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 11.10.1996  
Heure de diffusion 05:08:00  
Durée 00:49:00  
Titre propre A la découverte de Witold Gombrowicz  
Titre collection Répliques  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 28.11.1996  
Heure de diffusion 09:05:00  
Durée 01:25:00  
Titre propre Witold Gombrowicz poète de la forme  
Titre collection Une vie, une oeuvre  
Titre programme L'atelier du savoir

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 08.01.1997  
Date d'enregistrement 08.01.1997  
Heure de diffusion 12:30:00  
Durée 00:45:00  
Titre propre Pologne  
Titre collection Panorama  
Titre programme Panorama du 08 janvier 1997

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 20.01.1997  
Date d'enregistrement 20.01.1997  
Heure de diffusion 01:00:00  
Durée 06:00:00  
Titre propre Les nuits de France Culture du 20 janvier 1997  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 20.01.1997  
Date d'enregistrement 20.08.1996  
Heure de diffusion 03:10:00

Durée 00:49:00  
Titre propre A la découverte de Witold Gombrowicz  
Titre collection Répliques  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 16.03.1997  
Date d'enregistrement 03.02.1997  
Heure de diffusion 14:00:00  
Durée 01:35:00  
Titre propre Journal de Gombrowicz  
Titre programme Comédie Française

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 15.05.1997  
Heure de diffusion 09:05:00  
Durée 01:25:00  
Titre propre A la limite, toujours ! Dominique de Roux (1935-1977)  
Titre collection Une vie, une oeuvre  
Titre programme L'atelier du savoir

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 18.05.1997  
Heure de diffusion 01:00:00  
Durée 06:00:00  
Titre propre Les nuits de France Culture du 18 mai 1997  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 18.05.1997  
Heure de diffusion 03:06:00  
Durée 01:30:00  
Titre propre Journal de Gombrowicz  
Titre collection Comédie Française  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 08.07.1997  
Heure de diffusion 01:00:00  
Durée 01:30:00  
Titre propre Journal de Gombrowicz  
Titre collection Comédie Française  
Titre programme Les nuits de France Culture. Fiction. Dramatique

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 08.07.1997  
Heure de diffusion 01:00:00  
Durée 06:00:00  
Titre propre Les nuits de France Culture du 08 juillet 1997  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 30.08.1997  
Heure de diffusion 05:01:00  
Durée 01:27:00  
Titre propre Événement sur la goélette Banbury  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 17.09.1997  
Heure de diffusion 22:40:00  
Durée 01:18:00  
Titre propre Etranges Français : 2ème partie  
Titre collection Les nuits magnétiques

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 28.11.1997  
Heure de diffusion 03:05:00  
Durée 01:27:00  
Titre propre Événement sur la goélette Banbury  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 05.04.1998  
Date d'enregistrement 23.02.1998  
Heure de diffusion 15:30:00  
Durée 01:20:00  
Titre propre Meurtre avec préméditation  
Titre programme Fiction. Dramatique

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 06.04.1998  
Heure de diffusion 22:10:00  
Durée 00:50:00  
Titre propre Un festin  
Titre programme Fiction. Dramatique

Chaîne de diffusion France Culture

Date de diffusion 08.04.1998  
Heure de diffusion 22:10:00  
Durée 00:50:00  
Titre propre Journal de Gombrowicz  
Titre collection Comédie Française

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 31.10.1998  
Heure de diffusion 18:35:00  
Durée 01:25:00  
Titre propre Profession spectateur : émission du 31 octobre 1998  
Titre collection Profession spectateur

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 23.11.1998  
Heure de diffusion 12:00:00  
Durée 01:30:00  
Titre propre Panorama du 23 novembre 1998  
Titre collection Panorama

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 23.11.1998  
Heure de diffusion 12:00:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre Littérature : 1ère partie  
Titre collection Panorama  
Titre programme Panorama du 23 novembre 1998

Chaîne de diffusion Radio Bleue  
Date de diffusion 24.11.1998  
Date d'enregistrement 24.11.1998  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 01:00:00  
Titre propre Bulle Ogier  
Titre collection A mots découverts

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 26.11.1998  
Date d'enregistrement 26.11.1998  
Heure de diffusion 18:17:00  
Durée 00:43:00  
Titre propre Synergie du 26 novembre 1998  
Titre collection Synergie

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 28.11.1998  
Date d'enregistrement 25.11.1998  
Heure de diffusion 18:10:00  
Durée 00:50:00  
Titre propre C'est pas dramatique du 28 novembre 1998  
Titre collection C'est pas dramatique

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 13.12.1998  
Heure de diffusion 22:35:00  
Durée 01:25:00  
Titre propre Sols et terrains  
Titre collection Atelier de création radiophonique

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 24.12.1998  
Date d'enregistrement 24.12.1998  
Heure de diffusion 18:00:00  
Durée 01:45:00  
Titre propre Le bicentenaire de la naissance de Mickiewicz  
Titre collection Staccato

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 22.01.2000  
Heure de diffusion 10:10:00  
Durée 00:50:00  
Titre propre Franck Braley  
Titre collection Conciliabule

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 01.03.2000  
Date d'enregistrement 25.02.2000  
Heure de diffusion 10:20:00  
Durée 00:08:00  
Titre propre Atout poche du 01 mars 2000  
Titre collection Atout poche

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 02.03.2000  
Heure de diffusion 01:00:00  
Durée 05:00:00  
Titre propre Les nuits de France Culture du 02 mars 2000  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 02.03.2000  
Heure de diffusion 05:50:00  
Durée 00:08:00  
Titre propre Witold Gombrowicz  
Titre collection Atout poche  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 13.03.2000  
Date d'enregistrement 06.03.2000  
Heure de diffusion 17:30:00  
Durée 00:28:00  
Titre propre Maurice Nadeau : 1ère émission  
Titre collection A voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 14.03.2000  
Date d'enregistrement 06.03.2000  
Heure de diffusion 17:30:00  
Durée 00:28:00  
Titre propre Maurice Nadeau : 2ème émission  
Titre collection A voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 15.03.2000  
Date d'enregistrement 15.03.2000  
Heure de diffusion 12:00:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre L'esprit critique : émission du 15 mars 2000  
Titre collection L'esprit critique. Littérature

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 31.03.2000  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 00:35:00  
Titre propre Du jour au lendemain du 31 mars 2000  
Titre collection Du jour au lendemain

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 16.06.2000  
Date d'enregistrement 16.06.2000  
Heure de diffusion 07:05:00  
Durée 01:25:00

Titre propre Première édition du 16 juin 2000  
Titre collection Première édition

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 22.07.2000  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 00:35:00  
Titre propre Arnaldo Calveyra  
Titre collection Du jour au lendemain

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 21.04.2001  
Date d'enregistrement 18.04.2010  
Heure de diffusion 18:37:00  
Durée 01:21:00  
Titre propre Profession spectateur du 21 avril 2001  
Titre collection Profession spectateur

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 25.04.2001  
Date d'enregistrement 12.04.2001  
Heure de diffusion 22:30:00  
Durée 01:30:00  
Titre propre Redécouverte : Gombrowicz et la forme théâtre  
Titre collection Surpris par la nuit

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 27.04.2001  
Heure de diffusion 01:00:00  
Durée 05:00:00  
Titre propre Les nuits de France Culture du 27 avril 2001  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 27.04.2001  
Date d'enregistrement 12.04.2001  
Heure de diffusion 04:30:00  
Durée 01:30:00  
Titre propre Gombrowicz et la forme théâtrale  
Titre collection Surpris par la nuit  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 27.04.2001



Date d'enregistrement 27.04.2001  
Heure de diffusion 07:30:00  
Durée 01:00:00  
Titre propre Première édition du 27 avril 2001  
Titre collection Première édition

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 02.05.2001  
Date d'enregistrement 02.05.2001  
Heure de diffusion 09:07:00  
Durée 00:53:00  
Titre propre Roland Bertin et Anne Brochet  
Titre collection Trafic d'influences

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 13.05.2001  
Date d'enregistrement 10.05.2001  
Heure de diffusion 20:08:00  
Durée 00:52:00  
Titre propre "Théâtre"  
Titre collection Le masque et la plume

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 22.05.2001  
Heure de diffusion 13:00:00  
Durée 00:10:00  
Titre propre Invité Roland BERTIN  
Titre collection Inter treize quatorze  
Titre programme Inter treize quatorze du 22 mai 2001

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 03.06.2001  
Date d'enregistrement 29.05.2001  
Heure de diffusion 12:05:00  
Durée 00:40:00  
Titre propre Roland Bertin  
Titre collection Ephémérides

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 03.07.2001  
Date d'enregistrement 03.07.2001  
Heure de diffusion 15:00:00  
Durée 02:25:00  
Titre propre La fabrique de l'acteur  
Titre collection Le vif du sujet

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 06.08.2001  
Heure de diffusion 13:30:00  
Durée 00:28:00  
Titre propre Cosmos : 1er épisode  
Titre collection Cosmos  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 07.08.2001  
Heure de diffusion 13:30:00  
Durée 00:28:00  
Titre propre Cosmos : 2ème épisode  
Titre collection Cosmos  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 08.08.2001  
Heure de diffusion 13:30:00  
Durée 00:28:00  
Titre propre Cosmos : 3ème épisode  
Titre collection Cosmos  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 09.08.2001  
Heure de diffusion 13:30:00  
Durée 00:28:00  
Titre propre Cosmos : 4ème épisode  
Titre collection Cosmos  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 10.08.2001  
Heure de diffusion 13:30:00  
Durée 00:28:00  
Titre propre Cosmos : 5ème épisode  
Titre collection Cosmos  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 13.08.2001  
Heure de diffusion 08:15:00

Durée 00:15:00  
Titre propre Gombrowicz par Gombrowicz : 1ère émission  
Titre collection Entretiens

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 13.08.2001  
Heure de diffusion 13:30:00  
Durée 00:28:00  
Titre propre Cosmos : 6ème épisode  
Titre collection Cosmos  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 14.08.2001  
Heure de diffusion 08:15:00  
Durée 00:15:00  
Titre propre Gombrowicz par Gombrowicz : 2ème émission  
Titre collection Entretiens

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 14.08.2001  
Heure de diffusion 13:30:00  
Durée 00:28:00  
Titre propre Cosmos : 7ème épisode  
Titre collection Cosmos  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 15.08.2001  
Heure de diffusion 08:15:00  
Durée 00:15:00  
Titre propre Gombrowicz par Gombrowicz : 3ème émission  
Titre collection Entretiens

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 15.08.2001  
Heure de diffusion 13:30:00  
Durée 00:28:00  
Titre propre Cosmos : 8ème épisode  
Titre collection Cosmos  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 16.08.2001

Heure de diffusion 08:15:00  
Durée 00:16:00  
Titre propre Gombrowicz par Gombrowicz : 4ème émission  
Titre collection Entretiens

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 16.08.2001  
Heure de diffusion 13:31:00  
Durée 00:27:00  
Titre propre Cosmos : 9ème épisode  
Titre collection Cosmos  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 17.08.2001  
Heure de diffusion 08:15:00  
Durée 00:15:00  
Titre propre Gombrowicz par Gombrowicz : 5ème émission  
Titre collection Entretiens

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 17.08.2001  
Heure de diffusion 13:35:00  
Durée 00:23:00  
Titre propre Cosmos : 10ème épisode  
Titre collection Cosmos  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 03.09.2001  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Les envoûtés : 1er épisode  
Titre collection Les envoûtés  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 04.09.2001  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Les envoûtés : 2ème épisode  
Titre collection Les envoûtés  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 05.09.2001  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Les envoûtés : 3ème épisode  
Titre collection Les envoûtés  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 06.09.2001  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Les envoûtés : 4ème épisode  
Titre collection Les envoûtés  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 07.09.2001  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Les envoûtés : 5ème épisode  
Titre collection Les envoûtés  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 10.09.2001  
Date d'enregistrement 01.05.2001  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Les envoûtés : 6ème épisode  
Titre collection Les envoûtés  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 11.09.2001  
Date d'enregistrement 01.05.2001  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Les envoûtés : 7ème épisode  
Titre collection Les envoûtés  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 13.09.2001  
Date d'enregistrement 01.05.2001

Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Les envoûtés : 9ème épisode  
Titre collection Les envoûtés  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 12.09.2001  
Date d'enregistrement 01.05.2001  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Les envoûtés : 8ème épisode  
Titre collection Les envoûtés  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 14.09.2001  
Date d'enregistrement 01.05.2001  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Les envoûtés : 10ème épisode  
Titre collection Les envoûtés  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 17.09.2001  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Les envoûtés : 11ème épisode  
Titre collection Les envoûtés  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 18.09.2001  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Les envoûtés : 12ème épisode  
Titre collection Les envoûtés  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 19.09.2001  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Les envoûtés : 13ème épisode

Titre collection Les envoûtés  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 20.09.2001  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Les envoûtés : 14ème épisode  
Titre collection Les envoûtés  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 21.09.2001  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Les envoûtés : 15ème épisode  
Titre collection Les envoûtés  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 22.01.2002  
Heure de diffusion 22:10:00  
Durée 01:20:00  
Titre propre Le pop club du 22 janvier 2002  
Titre collection Le pop club

Chaîne de diffusion Radio France Internationale  
Date de diffusion 22.02.2002  
Heure de diffusion 09:40:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre La censure en Europe  
Titre collection Accents d'Europe

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 24.03.2002  
Date d'enregistrement 20.03.2002  
Heure de diffusion 17:06:00  
Durée 00:54:00  
Titre propre Alain Finkelkraut  
Titre collection Figures de proue

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 02.05.2002  
Date d'enregistrement 22.04.2002

Heure de diffusion 14:00:00  
Durée 00:55:00  
Titre propre Maurice Nadeau  
Titre collection Les jeudis littéraires

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 08.06.2002  
Date d'enregistrement 31.05.2002  
Heure de diffusion 19:30:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre Désir d'Europe du 08 juin 2002  
Titre collection Désir d'Europe

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 27.12.2002  
Heure de diffusion 16:30:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre La musique dans tous ses éclats  
Titre collection Un poco agitato

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 08.01.2003  
Date d'enregistrement 08.01.2003  
Heure de diffusion 16:30:00  
Durée 00:30:00  
Titre propre La Machine et Operette  
Titre collection Un poco agitato

Chaîne de diffusion France Musique  
Date de diffusion 04.02.2003  
Date d'enregistrement 04.02.2003  
Heure de diffusion 09:09:00  
Durée 01:18:00  
Titre propre Si j'ose dire : émission du 04 février 2003  
Titre collection Si j'ose dire

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 12.02.2003  
Date d'enregistrement 30.01.2003  
Heure de diffusion 11:25:00  
Durée 00:05:00  
Titre propre Le festin chez la contesse Fritouille  
Titre collection Le livre du jour



Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 12.02.2003  
Heure de diffusion 17:25:00  
Durée 00:05:00  
Titre propre Le livre du jour : émission du 12 février 2003  
Titre collection Le livre du jour

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 14.04.2003  
Date d'enregistrement 12.03.2003  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Trans-Atlantique : 1er épisode  
Titre collection Trans-Atlantique  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 15.04.2003  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Trans-Atlantique : 2ème épisode  
Titre collection Trans-Atlantique  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 16.04.2003  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Trans-Atlantique : 3ème épisode  
Titre collection Trans-Atlantique  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 16.04.2003  
Date d'enregistrement 03.04.2003  
Heure de diffusion 13:38:00  
Durée 00:22:00  
Titre propre Kultura, la mémoire polonaise en revue : émission du 16 avril 2003  
Titre collection Les chemins de la connaissance

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 17.04.2003  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Trans-Atlantique : 4ème épisode

Titre collection Trans-Atlantique  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 18.04.2003  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Trans-Atlantique : 5ème épisode  
Titre collection Trans-Atlantique  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 21.04.2003  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Trans-Atlantique : 6ème épisode  
Titre collection Trans-Atlantique  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 22.04.2003  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Trans-Atlantique : 7ème épisode  
Titre collection Trans-Atlantique  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 23.04.2003  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Trans-Atlantique : 8ème épisode  
Titre collection Trans-Atlantique  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 24.04.2003  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Trans-Atlantique : 9ème épisode  
Titre collection Trans-Atlantique  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture

Date de diffusion 25.04.2003  
Heure de diffusion 11:00:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Trans-Atlantique : 10ème épisode  
Titre collection Trans-Atlantique  
Titre programme Fiction. Feuilleton

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 25.06.2003  
Date d'enregistrement 29.01.2003  
Heure de diffusion 06:00:00  
Durée 01:00:00  
Titre propre Witold Gombrowicz  
Titre collection L'éloge du savoir. Bibliothèque Nationale de France

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 21.07.2003  
Date d'enregistrement 30.01.2003  
Heure de diffusion 11:25:00  
Durée 00:05:00  
Titre propre Le festin chez la contesse Fritouille  
Titre collection Le livre du jour

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 21.07.2003  
Date d'enregistrement 30.01.2003  
Heure de diffusion 17:25:00  
Durée 00:05:00  
Titre propre Le festin chez la contesse Fritouille  
Titre collection Le livre du jour

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 29.12.2003  
Date d'enregistrement 10.12.2003  
Heure de diffusion 13:38:00  
Durée 00:22:00  
Titre propre Apprendre à apprendre : 1ère émission  
Titre collection Les chemins de la connaissance

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 15.03.2004  
Date d'enregistrement 03.02.2004  
Heure de diffusion 11:30:00  
Durée 00:28:00  
Titre propre Georges Perec avec Maurice Nadeau : le fossoyeur du surréalisme

Titre collection Mémorables

Chaîne de diffusion France Culture

Date de diffusion 17.03.2004

Date d'enregistrement 03.02.2004

Heure de diffusion 11:30:00

Durée 00:28:00

Titre propre Georges Pérec avec Maurice Nadeau : de Mezz Mezzrow à Pérec, en passant par ....

Titre collection Mémorables

Chaîne de diffusion France Culture

Date de diffusion 26.04.2004

Date d'enregistrement 23.02.1993

Heure de diffusion 11:30:00

Durée 00:28:00

Titre propre Kazimierz Brandys : en exil, c'est à dire nulle part ?

Titre collection Mémorables

Chaîne de diffusion France Culture

Date de diffusion 19.08.2004

Date d'enregistrement 12.11.1996

Heure de diffusion 14:00:00

Durée 01:25:00

Titre propre Witold Gombrowicz poète de la forme

Titre collection Une vie, une oeuvre

Titre programme Ces étrangers qui font la France

Chaîne de diffusion France Culture

Date de diffusion 08.10.2004

Heure de diffusion 20:30:00

Durée 00:30:00

Titre propre La Gelée d'arbre

Titre collection Multipistes

Titre programme Culture plus

Chaîne de diffusion France Inter

Date de diffusion 24.10.2004

Date d'enregistrement 14.10.2004

Heure de diffusion 20:07:00

Durée 00:53:00

Titre propre Le masque et la plume : émission du 24 octobre 2004

Titre collection Le masque et la plume

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 09.11.2004  
Date d'enregistrement 09.11.2004  
Heure de diffusion 09:10:00  
Durée 00:50:00  
Titre propre Witold Gombrowicz et Bruno Schulz  
Titre collection Les mardis littéraires

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 09.11.2004  
Heure de diffusion 20:30:00  
Durée 01:30:00  
Titre propre Pologne, l'art et la pensée au coeur du XXème siècle  
Titre programme Perspectives contemporaines

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 09.11.2004  
Date d'enregistrement 09.11.2004  
Heure de diffusion 20:30:00  
Durée 01:30:00  
Titre propre Culture plus : émission du 09 novembre 2004  
Titre programme Culture plus

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 11.11.2004  
Heure de diffusion 01:00:00  
Durée 05:00:00  
Titre propre Les nuits de France Culture : émission du 11 novembre 2004  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 11.11.2004  
Heure de diffusion 04:05:00  
Durée 00:55:00  
Titre propre Witold Gombrowicz et Bruno Schulz  
Titre collection Les mardis littéraires  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 13.11.2004  
Date d'enregistrement 08.11.2004  
Heure de diffusion 15:00:00  
Durée 01:58:00  
Titre propre Présence de Bruno Schulz  
Titre collection Radio libre

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 13.11.2004  
Date d'enregistrement 13.11.2004  
Heure de diffusion 21:00:00  
Durée 01:00:00  
Titre propre Bruno Schulz, fantastique et érotique  
Titre collection Mauvais genres

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 14.11.2004  
Heure de diffusion 04:40:00  
Durée 01:20:00  
Titre propre Meurtre avec préméditation  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 18.11.2004  
Date d'enregistrement 18.11.2004  
Heure de diffusion 18:17:30  
Durée 00:42:30  
Titre propre Gotlib, Margerin et Hélène Bruller  
Titre collection Charivari

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 10.01.2005  
Heure de diffusion 11:02:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Ferdydurke : 1er épisode  
Titre collection Ferdydurke  
Titre programme Pourquoi tant d'histoires

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 11.01.2005  
Heure de diffusion 11:02:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Ferdydurke : 2ème épisode  
Titre collection Ferdydurke  
Titre programme Pourquoi tant d'histoires

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 12.01.2005  
Heure de diffusion 11:02:00  
Durée 00:20:00

Titre propre Ferdydurke : 3ème épisode  
Titre collection Ferdydurke  
Titre programme Pourquoi tant d'histoires

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 13.01.2005  
Heure de diffusion 11:02:00  
Durée 00:19:35  
Titre propre Ferdydurke : 4ème épisode  
Titre collection Ferdydurke  
Titre programme Pourquoi tant d'histoires

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 14.01.2005  
Heure de diffusion 11:02:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Ferdydurke : 5ème épisode  
Titre collection Ferdydurke  
Titre programme Pourquoi tant d'histoires

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 17.01.2005  
Heure de diffusion 11:02:00  
Durée 00:19:00  
Titre propre Compote  
Titre collection Ferdydurke  
Titre programme Pourquoi tant d'histoires

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 18.01.2005  
Heure de diffusion 11:02:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Ferdydurke : 7ème épisode  
Titre collection Ferdydurke  
Titre programme Pourquoi tant d'histoires

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 19.01.2005  
Heure de diffusion 11:02:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Ferdydurke : 8ème épisode  
Titre collection Ferdydurke  
Titre programme Pourquoi tant d'histoires

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 20.01.2005  
Heure de diffusion 11:02:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Ferdydurke : 9ème épisode  
Titre collection Ferdydurke  
Titre programme Pourquoi tant d'histoires

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 21.01.2005  
Heure de diffusion 11:02:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Ferdydurke : 10ème et dernier épisode  
Titre collection Ferdydurke  
Titre programme Pourquoi tant d'histoires

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 27.01.2005  
Date d'enregistrement 27.01.2005  
Heure de diffusion 19:30:00  
Durée 01:00:00  
Titre propre Hommage à Kultura  
Titre collection Cause commune

Chaîne de diffusion Radio France Internationale  
Date de diffusion 28.01.2005  
Heure de diffusion 17:10:00  
Durée 00:50:00  
Titre propre Rita Gombrowicz  
Titre collection Entre les lignes

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 30.01.2005  
Date d'enregistrement 30.01.2005  
Heure de diffusion 14:04:30  
Durée 01:55:30  
Titre propre Cosmopolitaine : émission du 30 janvier 2005  
Titre collection Cosmopolitaine

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 26.02.2005  
Date d'enregistrement 25.02.2005  
Heure de diffusion 18:45:00  
Durée 01:30:00  
Titre propre Théâtre : émission du 26 février 2005



Titre collection Théâtre  
Titre programme Le chantier

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 28.04.2005  
Date d'enregistrement 28.04.2005  
Heure de diffusion 12:02:00  
Durée 00:58:00  
Titre propre Tout arrive : émission du 28 avril 2005  
Titre collection Tout arrive

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 10.05.2005  
Heure de diffusion 22:31:00  
Durée 01:29:00  
Titre propre L'écuyer de l'arc en ciel : Cyprian Norwid ( 1821-1883)  
Titre collection Surpris par la nuit

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 09.07.2005  
Date d'enregistrement 09.07.2005  
Heure de diffusion 18:45:00  
Durée 01:30:00  
Titre propre Spéciale festival d'Avignon : émission du 9 juillet 2005  
Titre collection Théâtre et danse  
Titre programme Le chantier

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 09.09.2005  
Date d'enregistrement 09.09.2005  
Heure de diffusion 22:31:00  
Durée 01:29:00  
Titre propre Hubert Colas  
Titre collection Surpris par la nuit. Penseurs de théâtre

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 29.09.2005  
Date d'enregistrement 27.09.2005  
Heure de diffusion 22:31:00  
Durée 01:29:00  
Titre propre L'art de perdre  
Titre collection Surpris par la nuit

Chaîne de diffusion France Culture

Date de diffusion 15.12.2005  
Date d'enregistrement 15.12.2005  
Heure de diffusion 15:00:00  
Durée 01:30:00  
Titre propre Philosophie de l'idiotie  
Titre collection La vie comme elle va

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 17.09.2006  
Heure de diffusion 20:30:00  
Durée 01:15:00  
Titre propre Prix Italia 2006 : Disparition, Nocturne  
Titre collection Atelier de création radiophonique

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 25.10.2006  
Date d'enregistrement 23.10.2006  
Heure de diffusion 09:05:00  
Durée 00:55:00  
Titre propre 1956 à l'Est : Kultura, une voix libre dans l'exil  
Titre collection La fabrique de l'histoire

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 11.07.2007  
Heure de diffusion 17:00:00  
Durée 00:55:00  
Titre propre La jeunesse : nouveaux bigots, nouvelles censures ?  
Titre collection Du grain à moudre

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 20.09.2007  
Heure de diffusion 10:00:20  
Durée 00:59:10  
Titre propre Witold Gombrowicz (1904-1969)  
Titre collection Une vie, une oeuvre  
Titre programme Les humanités

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 22.09.2007  
Heure de diffusion 06:00:00  
Durée 00:59:30  
Titre propre Witold Gombrowicz (1904-1969)  
Titre collection Une vie, une oeuvre

Chaîne de diffusion France Musique  
Date de diffusion 13.12.2007  
Date d'enregistrement 03.12.2007  
Heure de diffusion 15:02:00  
Durée 00:57:50  
Titre propre Atelier Emmanuelle Goizé  
Titre collection L'atelier des chanteurs

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 12.01.2008  
Heure de diffusion 18:07:00  
Durée 00:51:00  
Titre propre Krzysztof Warlikowski ou l'homme du théâtre écorché  
Titre collection Studio théâtre

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 07.03.2008  
Heure de diffusion 17:00:00  
Durée 00:55:00  
Titre propre Catalogue des tendances qui seront démodées dans dix ans  
Titre collection Du grain à moudre

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 12.04.2008  
Heure de diffusion 18:10:00  
Durée 00:51:46  
Titre propre Studio théâtre : émission du 12 avril 2008  
Titre collection Studio théâtre

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 26.07.2008  
Heure de diffusion 15:00:00  
Durée 00:59:30  
Titre propre Witold Gombrowicz (1904-1969)  
Titre collection Une vie, une oeuvre

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 18.08.2008  
Heure de diffusion 07:00:00  
Durée 02:05:00  
Titre propre Les matins d'été : émission du 18 août 2008  
Titre programme Les matins d'été

Chaîne de diffusion France Culture

Date de diffusion 10.09.2008  
Heure de diffusion 22:15:30  
Durée 01:14:30  
Titre propre Royaume forain II : le cirque, rites mythes et transes  
Titre collection Surpris par la nuit

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 16.11.2008  
Date d'enregistrement 01.09.2008  
Heure de diffusion 22:10:00  
Durée 01:19:30  
Titre propre Atelier de création radiophonique : émission du 16 novembre 2008  
Titre collection Atelier de création radiophonique

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 22.11.2008  
Heure de diffusion 21:00:00  
Durée 00:59:40  
Titre propre Mauvais genres : émission du 22 novembre 2008  
Titre collection Mauvais genres

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 24.11.2008  
Heure de diffusion 21:00:00  
Durée 00:59:00  
Titre propre Comme au théâtre : émission du 24 novembre 2008  
Titre collection Comme au théâtre

Chaîne de diffusion France Musique  
Date de diffusion 12.01.2009  
Heure de diffusion 09:45:10  
Durée 00:14:50  
Titre propre Yvonne princesse de Bourgogne, opéra de Philippe Boesmans : 1ère émission  
Titre collection Miniatures

Chaîne de diffusion France Musique  
Date de diffusion 13.01.2009  
Heure de diffusion 09:45:10  
Durée 00:14:50  
Titre propre Yvonne princesse de Bourgogne, opéra de Philippe Boesmans : 2ème émission  
Titre collection Miniatures

Chaîne de diffusion France Musique  
Date de diffusion 14.01.2009  
Heure de diffusion 09:45:15  
Durée 00:14:45  
Titre propre Yvonne princesse de Bourgogne, opéra de Philippe Boesmans :  
3ème émission  
Titre collection Miniatures

Chaîne de diffusion France Musique  
Date de diffusion 15.01.2009  
Heure de diffusion 09:45:10  
Durée 00:14:50  
Titre propre Yvonne princesse de Bourgogne, opéra de Philippe Boesmans :  
4ème émission  
Titre collection Miniatures

Chaîne de diffusion France Musique  
Date de diffusion 20.01.2009  
Date d'enregistrement 14.01.2009  
Heure de diffusion 22:00:00  
Durée 01:00:00  
Titre propre Krystof Maratka, Philippe Boesmans  
Titre collection Le bel aujourd'hui

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 21.01.2009  
Heure de diffusion 17:07:00  
Durée 00:45:00  
Titre propre Mireille Delunsch  
Titre collection Nonobstant

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 06.02.2009  
Heure de diffusion 12:02:00  
Durée 01:28:00  
Titre propre Tout arrive : émission du 06 février 2009  
Titre collection Tout arrive

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 12.02.2009  
Date d'enregistrement 12.02.2009  
Heure de diffusion 00:10:20  
Durée 00:49:40  
Titre propre La chaussure Sneakers, avec Epsy, Vigny et Didier Galas  
Titre collection Studio 168

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 26.02.2009  
Heure de diffusion 21:00:00  
Durée 00:59:00  
Titre propre William Cliff  
Titre collection Jeux d'archives

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 16.05.2009  
Date d'enregistrement 16.05.2009  
Heure de diffusion 09:10:00  
Durée 00:50:22  
Titre propre Sur Cioran  
Titre collection Répliques

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 16.07.2009  
Date d'enregistrement 10.07.2009  
Heure de diffusion 22:15:30  
Durée 01:15:11  
Titre propre Royaume forain remix : 3ème émission  
Titre collection Surpris par la nuit

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 22.10.2009  
Heure de diffusion 21:00:10  
Durée 00:57:03  
Titre propre Vers une politique de l'imagination  
Titre collection La fabrique de l'humain  
Titre programme Questions de sens

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 31.10.2009  
Heure de diffusion 19:30:00  
Durée 00:27:59  
Titre propre Clément Poirée, Emmanuel Polanco, Nejib Belhadj Kacem  
Titre collection Jusqu'à la lune et retour

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 10.11.2009  
Heure de diffusion 12:02:00  
Durée 01:27:47  
Titre propre Tout arrive : émission du 10 novembre 2009

Titre collection Tout arrive

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 09.12.2009  
Date d'enregistrement 17.11.2009  
Heure de diffusion 20:30:00  
Durée 00:05:01  
Titre propre Laurent Poitrenaux  
Titre collection La vignette

Chaîne de diffusion France Musique  
Date de diffusion 08.01.2010  
Heure de diffusion 18:00:00  
Durée 00:59:21  
Titre propre Vahan Mardirossian ; Philippe Boesmans  
Titre collection Le magazine

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 11.03.2010  
Heure de diffusion 12:02:00  
Durée 01:28:10  
Titre propre Tout arrive : émission du 11 mars 2010  
Titre collection Tout arrive

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 19.03.2010  
Heure de diffusion 23:50:00  
Durée 00:39:49  
Titre propre Peter Stamm  
Titre collection Du jour au lendemain

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 11.04.2010  
Date d'enregistrement 15.03.2010  
Heure de diffusion 20:18:00  
Durée 01:40:31  
Titre propre Je meurs comme un pays  
Titre collection Cycle Dimitris Dimitriadis  
Titre programme Théâtre & Cie

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 18.04.2010  
Date d'enregistrement 01.02.2010  
Heure de diffusion 20:13:00

Durée 01:45:32  
Titre propre Les remplaçantes  
Titre collection Cycle Dimitris Dimitriadis  
Titre programme Théâtre & Cie

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 05.05.2010  
Heure de diffusion 12:02:00  
Durée 01:27:55  
Titre propre Tout arrive : émission du 5 mai 2010  
Titre collection Tout arrive

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 19.05.2010  
Heure de diffusion 07:44:50  
Durée 00:03:53  
Titre propre Le Bouclier fiscal  
Titre collection L'édito politique  
Titre programme Le 6h30/10h

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 12.06.2010  
Heure de diffusion 18:10:00  
Durée 00:49:54  
Titre propre Paris  
Titre collection Ca peut pas faire de mal

Chaîne de diffusion Europe 1  
Date de diffusion 04.01.2011  
Heure de diffusion 20:06:18  
Durée 01:53:03  
Titre propre Quels espoirs pour 2011  
Titre collection Bienvenue chez Basse

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 02.02.2011  
Date d'enregistrement 01.02.2011  
Heure de diffusion 15:00:30  
Durée 00:59:00  
Titre propre Excès et parodie au Théâtre  
Titre collection Les mercredis du théâtre

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 11.02.2011



Heure de diffusion 23:16:00  
Durée 00:44:47  
Titre propre Spéciale Krzysztof Warlikowski  
Titre collection Studio théâtre

Chaîne de diffusion France Musique  
Date de diffusion 14.02.2011  
Date d'enregistrement 25.01.2011  
Heure de diffusion 18:00:00  
Durée 00:59:31  
Titre propre Piotr Anderszewski  
Titre collection Le magazine

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 22.02.2011  
Heure de diffusion 17:09:00  
Durée 00:41:17  
Titre propre Jonathan Nossiter  
Titre collection Le grand entretien  
Titre programme Le 5/7 boulevard

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 13.03.2011  
Date d'enregistrement 01.03.2011  
Heure de diffusion 12:00:00  
Durée 00:29:15  
Titre propre Malgorzata Smorag-Goldberg  
Titre collection Tire ta langue

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 21.03.2011  
Heure de diffusion 16:00:00  
Durée 01:00:30  
Titre propre Roger Grenier, Jean Pierre Salgas  
Titre collection A plus d'un titre

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 02.04.2011  
Heure de diffusion 01:01:00  
Durée 01:30:08  
Titre propre Witold Gombrowicz  
Titre collection Entretien avec  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion Radio France Internationale  
Date de diffusion 05.04.2011  
Heure de diffusion 13:39:53  
Durée 00:19:19  
Titre propre Accents d'Europe : émission du 05 avril 2011  
Titre collection Accents d'Europe

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 27.07.2011  
Heure de diffusion 12:45:00  
Durée 01:43:29  
Titre propre Déjeuner sur l'herbe : émission du 27 juillet 2011  
Titre programme Déjeuner sur l'herbe

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 18.08.2011  
Date d'enregistrement 13.07.2011  
Heure de diffusion 22:10:00  
Durée 00:49:53  
Titre propre Lettres recommandées  
Titre collection Figures libres

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 18.09.2011  
Heure de diffusion 04:00:00  
Durée 00:44:58  
Titre propre Dans les lettres et dans les arts  
Titre collection Dix ans de création  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 21.09.2011  
Heure de diffusion 22:15:00  
Durée 00:44:50  
Titre propre Piotr Anderszewski  
Titre collection Hors champs

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 12.10.2011  
Heure de diffusion 01:31:00  
Durée 00:50:00  
Titre propre Arthur Sandauer  
Titre collection Entretiens  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 19.12.2011  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 01:29:57  
Titre propre Maurice Nadeau  
Titre collection Entretiens  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 09.03.2012  
Heure de diffusion 22:15:00  
Durée 00:44:54  
Titre propre Marie Nimier  
Titre collection Hors champs

Chaîne de diffusion France Musique  
Date de diffusion 15.05.2012  
Heure de diffusion 12:35:00  
Durée 01:04:31  
Titre propre Le Magazine : émission du 15 mai 2012  
Titre collection Le Magazine

Chaîne de diffusion France Musique  
Date de diffusion 17.07.2012  
Heure de diffusion 07:10:00  
Durée 02:00:12  
Titre propre Musique matin : émission du 17 juillet 2012  
Titre programme Musique matin

Chaîne de diffusion France Musique  
Date de diffusion 14.09.2012  
Heure de diffusion 19:08:00  
Durée 00:51:22  
Titre propre Luc Bondy  
Titre collection Les traverses du temps

Chaîne de diffusion France Musique  
Date de diffusion 20.10.2012  
Date d'enregistrement 30.09.2012  
Heure de diffusion 19:30:00  
Durée 03:00:51  
Titre propre Rienzi, le dernier des tribuns  
Titre programme Soirées lyriques

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 23.11.2012  
Heure de diffusion 01:30:00  
Durée 04:30:00  
Titre propre Les nuits de France Culture : émission du 23 novembre 2012  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 23.11.2012  
Heure de diffusion 02:51:00  
Durée 01:30:08  
Titre propre Witold Gombrowicz  
Titre collection Entretien avec  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Musique  
Date de diffusion 12.01.2013  
Date d'enregistrement 07.01.2013  
Heure de diffusion 14:00:00  
Durée 01:57:26  
Titre propre Concert donné le 7 janvier 2013 au studio 106 de la Maison de la Radio à Paris  
Titre collection Plaisirs d'amour

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 01.03.2013  
Date d'enregistrement 17.01.2013  
Heure de diffusion 22:15:30  
Durée 00:43:52  
Titre propre Hors-champs : émission du 01 mars 2013  
Titre collection Hors champs

Chaîne de diffusion Radio France Internationale  
Date de diffusion 04.03.2013  
Heure de diffusion 13:40:22  
Durée 00:18:53  
Titre propre Accents d'Europe : émission du 04 mars 2013  
Titre collection Accents d'Europe

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 20.03.2013  
Heure de diffusion 06:35:00  
Durée 00:06:51  
Titre propre L'Autre francophonie ; Revue Le français aujourd'hui

Titre collection L'essai et la revue du jour  
Titre programme Les matins de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 04.04.2013  
Heure de diffusion 08:16:00  
Durée 00:03:42  
Titre propre Le sens de l'histoire  
Titre collection La chronique de Brice Couturier  
Titre programme Les matins de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 13.04.2013  
Heure de diffusion 16:00:19  
Durée 00:59:41  
Titre propre Witold Gombrowicz  
Titre collection Une vie, une oeuvre

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 05.09.2013  
Heure de diffusion 17:05:30  
Durée 00:47:30  
Titre propre Manuel Carcassonne  
Titre collection Encore heureux

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 09.01.2014  
Date d'enregistrement 10.12.2013  
Heure de diffusion 22:15:30  
Durée 00:44:31  
Titre propre Luc Bondy  
Titre collection Hors champs

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 20.03.2014  
Heure de diffusion 06:38:00  
Durée 00:05:47  
Titre propre L'essai et la revue du jour : émission du 20 mars 2014  
Titre collection L'essai et la revue du jour  
Titre programme Les matins de France Culture

Chaîne de diffusion France Musique  
Date de diffusion 13.04.2014  
Date d'enregistrement 31.03.2014

Heure de diffusion 22:30:00  
Durée 01:00:00  
Titre propre Théâtre de la Monnaie de Bruxelles  
Titre collection L'air des lieux

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 20.04.2014  
Heure de diffusion 00:25:00  
Durée 00:20:00  
Titre propre Witold Gombrowicz : Gombrowicz par Gombrowicz : 3ème partie  
Titre collection Entretiens avec  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 20.04.2014  
Heure de diffusion 00:45:00  
Durée 00:20:01  
Titre propre Witold Gombrowicz : Gombrowicz par Gombrowicz : 4ème partie  
Titre collection Entretiens avec  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 20.04.2014  
Heure de diffusion 01:05:00  
Durée 00:20:01  
Titre propre Witold Gombrowicz : Gombrowicz par Gombrowicz : 5ème partie  
Titre collection Entretiens avec  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 05.09.2014  
Heure de diffusion 06:38:00  
Durée 00:05:07  
Titre propre Linda Lê ; Revue France Culture Papiers  
Titre collection L'essai et la revue du jour  
Titre programme Les matins de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 07.11.2014  
Heure de diffusion 06:38:00  
Durée 00:05:21  
Titre propre Berlin hors les murs  
Titre collection L'essai et la revue du jour  
Titre programme Les matins de France Culture

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 13.11.2014  
Heure de diffusion 20:05:00  
Durée 00:54:41  
Titre propre Jacques Vincey  
Titre collection L'humeur vagabonde

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 21.11.2014  
Heure de diffusion 23:15:30  
Durée 00:44:43  
Titre propre Studio théâtre : émission du 21 novembre 2014  
Titre collection Studio théâtre

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 11.02.2015  
Heure de diffusion 02:27:00  
Durée 00:40:00  
Titre propre Witold Gombrowicz : 1ère partie  
Titre collection Entretiens avec  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 12.02.2015  
Heure de diffusion 02:27:00  
Durée 00:40:00  
Titre propre Witold Gombrowicz : 2ème partie  
Titre collection Entretiens avec  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 12.02.2015  
Heure de diffusion 02:47:00  
Durée 00:20:01  
Titre propre Witold Gombrowicz : 3ème partie  
Titre collection Entretiens avec  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 13.02.2015  
Heure de diffusion 02:52:00  
Durée 00:20:01  
Titre propre Witold Gombrowicz : 4ème partie  
Titre collection Entretiens avec

Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture

Date de diffusion 14.02.2015

Heure de diffusion 03:02:00

Durée 00:20:01

Titre propre Witold Gombrowicz par Witold Gombrowicz : 5ème partie

Titre collection Entretiens avec

Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture

Date de diffusion 11.10.2015

Date d'enregistrement 17.09.2015

Heure de diffusion 20:30:00

Durée 00:30:36

Titre propre Christophe Honoré

Titre collection Une saison au théâtre

Chaîne de diffusion France Inter

Date de diffusion 15.10.2015

Heure de diffusion 07:30:00

Durée 00:01:20

Titre propre "Fin de l'histoire", la dernière pièce de Christophe Honoré inspirée de l'œuvre de Witold

Titre collection Journal 07h30

Titre programme Journal 07h30 : émission du 15 octobre 2015

Chaîne de diffusion France Inter

Date de diffusion 18.10.2015

Heure de diffusion 10:11:30

Durée 00:45:28

Titre propre Eric Dupond - Moretti

Titre collection Remède à la mélancolie

Chaîne de diffusion France Culture

Date de diffusion 05.11.2015

Heure de diffusion 07:19:00

Durée 00:05:05

Titre propre Le monde selon Caroline Eliacheff : émission du 05 novembre 2015

Titre collection Le monde selon

Titre programme Les matins de France culture

Chaîne de diffusion France Culture

Date de diffusion 05.11.2015



Heure de diffusion 12:00:00  
Durée 01:30:00  
Titre propre La grande table : émission du 05 novembre 2015  
Titre collection La grande table

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 19.11.2015  
Heure de diffusion 19:03:00  
Durée 00:51:30  
Titre propre Sofi Oksanen et Christophe Honoré  
Titre collection Ping pong

Chaîne de diffusion France Musique  
Date de diffusion 26.11.2015  
Heure de diffusion 07:40:00  
Durée 01:15:13  
Titre propre Christophe Honoré, réalisateur et metteur en scène  
Titre collection L'invité du jour  
Titre programme La matinale culturelle

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 01.12.2015  
Heure de diffusion 22:15:00  
Durée 00:44:32  
Titre propre Hommage à Luc Bondy  
Titre collection Hors champs

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 24.01.2016  
Date d'enregistrement 20.01.2016  
Heure de diffusion 06:30:10  
Durée 00:29:56  
Titre propre Joris Mathieu, Philippe Chareyron et Vincent Hermano  
Titre collection Le temps buissonnier

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 11.02.2016  
Heure de diffusion 22:15:00  
Durée 00:45:26  
Titre propre Emmanuelle Bayamak Tam  
Titre collection Hors champs

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 15.03.2016

Date d'enregistrement 08.02.2016  
Heure de diffusion 23:00:00  
Durée 00:57:03  
Titre propre Les 50 ans des éditions Christian Bourgois  
Titre collection L'atelier fiction

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 02.10.2016  
Heure de diffusion 09:10:00  
Durée 00:31:27  
Titre propre S'exposer à l'art et au regard des poupées : 2ème émission  
Titre collection Talmudiques

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 07.01.2017  
Date d'enregistrement 03.01.2017  
Heure de diffusion 22:00:00  
Durée 00:59:25  
Titre propre Rencontre avec Sophie Perez et Xavier Boussiron  
Titre collection Mauvais genres

Chaîne de diffusion France Inter  
Date de diffusion 07.01.2017  
Heure de diffusion 20:04:40  
Durée 00:53:50  
Titre propre Malgorzata Smorag-Goldberg  
Titre collection D'ici, d'ailleurs

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 29.01.2017  
Heure de diffusion 04:20:02  
Durée 00:20:00  
Titre propre Dominique de Roux  
Titre collection Démarches  
Titre programme Les nuits de France Culture

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 10.02.2017  
Date d'enregistrement 01.02.2017  
Heure de diffusion 15:00:00  
Durée 00:59:00  
Titre propre Poésie et Je  
Titre collection Poésie et ainsi de suite

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 23.02.2017  
Heure de diffusion 06:05:00  
Durée 00:19:59  
Titre propre Gabrielle Segal  
Titre collection Paso doble, le grand entretien de l'actualité culturelle  
Titre programme Les petits matins

Chaîne de diffusion France Culture  
Date de diffusion 23.02.2017  
Heure de diffusion 06:25:00  
Durée 00:03:02  
Titre propre La Panthère ou l'univers vertigineux de Sergio Pitol  
Titre collection Les émois  
Titre programme Les petits matins

## BIBLIOGRAPHIE TELEVISION INA

Chaîne de diffusion 2ème chaîne  
Date de diffusion 16.12.1966  
Heure de diffusion 21:02:30  
Durée 00:36:00  
Titre propre Witold Gombrowicz  
Titre collection Lire

Chaîne de diffusion 1ère chaine  
Date de diffusion 12.12.1968  
Heure de diffusion 18:45:30  
Durée 00:28:40  
Titre propre Actualité littéraire : émission du 12 décembre 1968  
Titre collection Actualité littéraire

Chaîne de diffusion 1ère chaine  
Date de diffusion 19.06.1969  
Heure de diffusion 18:41:30  
Durée 00:27:22  
Titre propre Actualité littéraire ; émission du 19 juin 1969  
Titre collection Actualité littéraire

Chaîne de diffusion 2ème chaîne  
Date de diffusion 12.10.1969  
Heure de diffusion 21:45:00  
Durée 00:56:00  
Titre propre Witold Gombrowicz  
Titre collection Bibliothèque de poche

Chaîne de diffusion 2ème chaîne  
Date de diffusion 15.02.1970  
Heure de diffusion 22:35:00  
Durée 00:53:42  
Titre propre Le livre blanc de l'édition française : 1ère partie  
Titre collection Bibliothèque de poche

Chaîne de diffusion Antenne 2  
Date de diffusion 12.04.1976  
Heure de diffusion 22:40:00  
Durée 00:21:23  
Titre propre Bruno Boeglin  
Titre collection Droit de cité  
Titre programme Droit de cité : émission du 12 avril 1976

Chaîne de diffusion Antenne 2  
Date de diffusion 10.07.1981  
Heure de diffusion 21:32:00  
Durée 01:16:16  
Titre propre Mémoires et journaux intimes  
Titre collection Apostrophes

Chaîne de diffusion TF1  
Date de diffusion 23.05.1982  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 00:03:38  
Titre propre Yvonne princesse de Bourgogne  
Titre collection Pleins feux  
Titre programme Pleins feux : émission du 23 mai 1982

Chaîne de diffusion FR3  
Date de diffusion 23.05.1982  
Heure de diffusion 00:00:00  
Durée 00:06:31  
Titre propre Yvonne, princesse de Bourgogne  
Titre collection Soir 3

Chaîne de diffusion TF1  
Date de diffusion 18.02.1984  
Heure de diffusion 22:45:25  
Durée 01:20:00  
Titre propre La décadence  
Titre collection Droit de réponse

Chaîne de diffusion Antenne 2  
Date de diffusion 14.09.1984  
Heure de diffusion 20:35:00  
Durée 01:02:00  
Titre propre Meurtre avec préméditation  
Titre collection Péchés originaux

Chaîne de diffusion Antenne 2  
Date de diffusion 24.11.1988  
Heure de diffusion 16:01:45  
Durée 01:06:12  
Titre propre LES GARDIENNES DU SOUVENIR  
Titre collection Du côté de chez Fred

Chaîne de diffusion FR3  
Date de diffusion 16.10.1989  
Heure de diffusion 22:55:00  
Durée 00:52:00  
Titre propre Moi Gombrowicz  
Titre programme Océaniques

Chaîne de diffusion FR3  
Date de diffusion 16.10.1989  
Heure de diffusion 22:56:00  
Durée 00:54:08  
Titre propre Moi Gombrowicz : 1ère partie  
Titre collection Moi Gombrowicz  
Titre programme Océaniques

Chaîne de diffusion FR3  
Date de diffusion 23.10.1989  
Heure de diffusion 22:40:00  
Durée 00:46:25  
Titre propre Moi Gombrowicz : 2ème partie  
Titre collection Moi Gombrowicz  
Titre programme Océaniques

Chaîne de diffusion Antenne 2  
Date de diffusion 28.10.1989  
Heure de diffusion 13:30:05  
Durée 00:00:39  
Titre propre Revue télévision  
Titre collection Tranche de cake  
Titre programme Tranche de cake : émission du 28 octobre 1989

Chaîne de diffusion Antenne 2  
Date de diffusion 27.11.1989  
Heure de diffusion 23:14:49  
Durée 01:03:10  
Titre propre L'oeil en coulisses : émission du 27 novembre 1989  
Titre collection L'OEIL EN COULISSES

Chaîne de diffusion ARTE  
Date de diffusion 03.08.1996  
Heure de diffusion 22:18:02  
Durée 00:09:02  
Titre propre Littérature : Gombrowicz à Berlin  
Titre collection Métropolis

Titre programme Métropolis : [émission du 3 Août 1996]

Chaîne de diffusion ARTE

Date de diffusion 26.04.1997

Heure de diffusion 23:06:00

Durée 00:20:00

Titre propre Portrait : Dominique de Roux

Titre collection Métropolis

Titre programme Métropolis : [émission du 26 Avril 1997]

Chaîne de diffusion France 2

Date de diffusion 15.12.1998

Heure de diffusion 24:51:47

Durée 00:01:27

Titre propre Yvonne princesse de Bourgogne

Titre collection Le journal de la nuit

Titre programme Le journal de la nuit : [émission du 15 Décembre 1998]

Chaîne de diffusion France 3

Date de diffusion 16.11.2000

Heure de diffusion 25:13:27

Durée 00:45:52

Titre propre Witold Gombrowicz

Titre collection Un siècle d'écrivains

Chaîne de diffusion ARTE

Date de diffusion 27.08.2003

Heure de diffusion 24:10:00

Durée 01:25:00

Titre propre Les noces de Dieu

Titre programme Ciné-découverte

Chaîne de diffusion ARTE

Date de diffusion 25.11.2008

Heure de diffusion 20:06:19

Durée 00:02:45

Titre propre [Une pièce inspirée de l'auteur Gombrowicz au théâtre de Chaillot]

Titre collection Journal de la culture = Kultur

Titre programme Journal de la culture = Kultur : [émissin du 25 novembre 2008]

Chaîne de diffusion France 3

Date de diffusion 09.05.2015

Heure de diffusion 16:49:25

Durée 00:01:30

Titre propre Witold Gombrowicz : Ferdydurke  
Titre collection Un livre toujours

Chaîne de diffusion France 3 Côte d'Azur  
Date de diffusion 16.12.1967  
Heure de diffusion 19:12:00  
Durée 00:02:38  
Titre propre Witold GOMBROWICZ, écrivain polonais  
Titre collection Côte d'Azur Actualités  
Titre programme Côte d'Azur Actualités : [émission du 16 décembre 1967]

Chaîne de diffusion France 3 Champagne Ardennes  
Date de diffusion 09.01.2003  
Heure de diffusion 12:15:37  
Durée 00:01:50  
Titre propre "Opérette", pièce de théâtre de l'auteur polonais Witold Gombrowicz,  
présentée au Grand Théâtre  
Titre collection JT midi Reims  
Titre programme JT MIDI du Jeudi 9 Janvier 2003

Chaîne de diffusion France 3 Champagne Ardennes  
Date de diffusion 09.01.2003  
Heure de diffusion 19:14:25  
Durée 00:01:50  
Titre propre "Opérette", pièce de théâtre de l'auteur polonais Witold Gombrowicz,  
présentée au Grand Théâtre  
Titre collection JT soir Reims  
Titre programme JT SOIR du Jeudi 9 Janvier 2003

Chaîne de diffusion France 3 Pays de Loire  
Date de diffusion 17.08.2008  
Heure de diffusion 12:05:45  
Durée 00:01:37  
Titre propre Festival de poche à Hédé  
Titre collection 12 13. Edition Pays de Loire  
Titre programme Edition Pays de Loire : [émission du 17 août 2008]

Chaîne de diffusion France 3 Pays de Loire  
Date de diffusion 17.08.2008  
Heure de diffusion 19:01:02  
Durée 00:01:37  
Titre propre Festival de poche à Hédé  
Titre collection 19 20. Edition Pays de Loire  
Titre programme Edition Pays de Loire : [émission du 17 août 2008]



Chaîne de diffusion France 3 Bretagne  
Date de diffusion 17.08.2008  
Heure de diffusion 06:00:00  
Durée 00:01:37  
Titre propre Festival de poche à Hédé  
Titre collection 12 13. Edition Ouest  
Titre programme Edition Ouest : [émission du 17 août 2008]

Chaîne de diffusion France 3 Bretagne  
Date de diffusion 17.08.2008  
Heure de diffusion 19:05:00  
Durée 00:01:37  
Titre propre Le 14ème Festival de Poche à Hédé  
Titre collection 19 20. Edition Bretagne  
Titre programme Edition Bretagne : [émission du 17 août 2008]

## Entretien avec Rita Gombrowicz

### La réception de l'œuvre de Gombrowicz en France

DF : Quelles étaient les relations de Gombrowicz avec ses traducteurs ? (Jeleński, Serreau, Sédir, Koukou Chanska, Kosko, Lisowski, Arlet).

RG : Gombrowicz est traduit dans 40 langues. Ce qui a lancé Gombrowicz en Pologne c'est le dégel de 1956, car avant, les intellectuels en Europe étaient pour la plupart marxistes, on ne publiait pas les immigrés. La France était l'endroit de la reconnaissance universelle, c'est ici que tout a été lancé.

D'abord je dois vous donner les textes, je ne sais pas si vous les aviez, de Georges Sédir et Georges Lisowski, dans mon livre *Gombrowicz en Europe* et qui sont plus au moins les mêmes choses qu'ils ont écrit pour les cahiers de l'Herne. Sédir a beaucoup traduit, neuf contes, *Ferdydurke*, *Cosmos* et *le Mariage*. Les relations avec tous ces gens, c'est-à-dire Jeleński, Serreau, Sédir, Coucou, Kosko, Lisowski, c'est vrai qu'ils sont nombreux, étaient excellentes. Pourtant le problème avec Gombrowicz ce n'était pas les traducteurs, c'était la langue. Gombrowicz souffrait énormément quand il se lisait en français. Ça dépend quelle œuvre. C'est là où j'ai constaté que son œuvre est extrêmement diverse, parce qu'il a parodié des styles. Par exemple il a parodié Shakespeare pour le théâtre, il a parodié pour la *Pornographie*. Le roman champêtre polonais et c'est celui qui passe le mieux en français. Parce que c'est classique, tandis que *Cosmos* où c'est subtilement une parodie des gens qui parlent avec des tics, avec des proverbes ça c'est plus difficile en français. Pour *Ferdydurke* c'est très difficile parce qu'il y a des mots inventés, il joue avec la langue et ça, le français est très rigide. En revanche avec le *Journal* toutes les parties qui sont polémiques c'est voltairien ; tout à coup il est très proche de l'esprit français avec sa lucidité, mais toutes les parties plus baroques avec l'invention du langage, c'est très difficile à traduire.

Les relations avec les traducteurs étaient bonnes. Il les aimait tous, il les recevait chez lui. Koukou est venue plusieurs fois, ensuite Jeleński, n'en parlons pas. Il était comme la famille, Witold adorait Jeleński. Il l'aimait beaucoup parce qu'il trouvait qu'il avait de bonnes manières. Ça veut dire pour lui, des bonnes manières ce n'est pas seulement la politesse, c'est la manière d'être, c'était la Forme quoi. Jeleński était naturel, simple, tout, il avait tout, en plus il était beau (*rires*). Alors il faisait des hiérarchies de bonnes manières : alors celui qui

était au sommet c'était Jeleński, après il y avait numéro deux, numéro trois...(rires)

DF : Dominique de Roux ?

RG : Dominique de Roux avait aussi de bonnes manières. Il était de la vieille noblesse française. Il était complètement différent de Jeleński, mais il savait très bien se comporter. Gombrowicz aimait beaucoup la discussion avec la confrontation. Il était très fort mais en même temps très doux. Jamais la voix élevée ; il y avait de la violence dans l'essence mais quand il le disait c'était toujours très doux. Avec certains il y a eu de la correspondance, beaucoup de lettres avec Jeleński, ensuite Geneviève Serreau, j'ai ses lettres. A la fin de sa vie Witold s'est brouillé avec Serreau et Jeleński mais ce n'était pas pour des questions de langue, c'était pour des questions de pourcentage. Witold était très malade et il considérait que des traducteurs de théâtre étaient trop payés comme l'auteur. C'est-à-dire on payait le traducteur en prenant directement les droits sur ceux de l'auteur. Par exemple Witold a donné la moitié de ses revenus à Kot et Kot divisait par deux avec Geneviève Serreau. Et Gombrowicz disait « mais c'est moi qui écris la pièce et je donne déjà la moitié en français ». La question pour laquelle ils se sont brouillés, c'est que Geneviève Serreau qui n'avait pas beaucoup de sous, qui se battait pour avoir des sous pour élever ses enfants, elle était très dure et elle voulait que quand on traduisait du français en hollandais qu'elle prenne un pourcentage encore. Elle avait un peu raison, mais Witold devenait d'un coup le moins payé. Ce n'était pas possible et cela le révoltait dans tout son être parce qu'il trouvait que ce n'était pas juste. Mais il était trop malade pour faire la part des choses. C'est la seule fois que Jeleński a pris partie de Serreau. Je n'ai jamais retrouvé la correspondance avec Sédir. Il a écrit plusieurs témoignages, il a écrit qu'il n'avait aucune affinité pour Gombrowicz. C'est bizarre. Il a traduit *Ferdydurke* quand il était ambassadeur. Premièrement c'était un diplomate et il a appris le polonais quand il était en poste en Pologne. C'était l'époque où on passait *Kultura* sous le manteau, je crois que lui il a été mêlé à ça. Il a eu des petits ennuis, mais il adorait l'œuvre de Gombrowicz à travers les Polonais.

DF : Et Kosko ?

RG : Alors Kosko, c'était un cas à part. Kosko c'était le noble Polonais avec tous ces travers. Cette personne là, Witold il l'aimait parce qu'il disait qu'il avait des manières très spéciales : tout à coup il levait le petit doigt en l'air. Il était incroyable. Et Witold admirait ses

traductions, mais après sa mort, Kot le savait déjà et il trouvait que Kosko était un mauvais traducteur ; c'est-à-dire, il faisait du Kosko. Tout à coup il faisait de Witold un écrivain médiéval avec des mots comme « derechef », etc. par exemple au lieu de dire « dernière interview » il disait « ultime interview ». Vous voyez ? (*rires*) En même temps moi j'ai adoré les traductions de Kosko. J'ai découvert Gombrowicz à travers les traductions de Kosko et il y a des passages : quand c'est du lyrisme, quand c'est musical, il est superbe. Mais Karpinski m'a montré les différences : qu'est-ce que Witold a écrit et qu'est-ce que Kosko en a fait. Par exemple Witold dit « je vais en Uruguay avec mon *Cosmos* sous le bras » et Kosko dit « je vais en Uruguay en emportant le manuscrit de mon roman *Cosmos* ». Ceci dit le *Paris Berlin* est d'une beauté incroyable au point de vue de la musique. Donc, il faisait du Kosko, mais en même temps il a très bien traduit Witold, mais il faudrait, lui, peut-être pas tout refaire mais corriger peut-être, je ne sais pas si ça se fait. Le *Journal* il faudrait le reprendre, parce qu'il ne traduisait pas certains passages et ce que je veux dire, c'est que dans les années 50 il y avait très, très peu de traducteurs du polonais en français. Tous les Polonais savaient le français mais pour traduire vers le français il faut être Français. C'est mieux que d'être un Polonais à moins d'avoir été éduqué dans les deux langues, comme Jeleński et encore Jeleński n'a jamais osé traduire tout seul, il a toujours traduit avec Geneviève Serreau.

DF : Savez-vous comment se passait la collaboration de Jeleński et Serreau ?

RG : Je crois que Jeleński effectuait la traduction tout seul, ensuite Geneviève les corrigeait, puis ils travaillaient ensemble. C'est comme ça que Jeżewski faisait avec Dominique Autrand, qui avait un grand sens de la langue. Suzanne Arlette c'était un personnage très discret. Comme une petite souris. Il faut dire qu'elle était adorable mais elle ne traduisait pas bien. Witold la trouvait bien, il trouvait que c'était une bonne traductrice. Mais quand il a soumis le texte à Nadeau, ça n'allait pas. Mais il était ami avec elle, elle a traduit pas mal de textes pour l'Herne. Et Koukou Chanska c'était un cas particulier, elle savait à peine le français, et finalement elle a pu traduire les textes. Ils ont traduit *Le Mariage* avec Sédir sur la scène.

DF : L'histoire de la traduction du *Mariage* est très intéressante. Gombrowicz a envoyé cette pièce à Camus en espagnol n'est-ce pas ?

RG : Je crois qu'il a fait traduire ce texte en français par des petites françaises, étudiantes. J'en parle dans mon livre *Gombrowicz en Argentine*. Et comme Witold n'avait pas d'argent

pour les payer, il leur a donné des petits chats qui venaient de naître. Camus c'est ça qu'il a reçu, dactylographié. Cette traduction a probablement été reprise sur scène par Koukou Chanska et Georges Sédir. Il avait aussi Krystyna Zachwatowicz. C'est elle qui a parlé de Gombrowicz à Lavelli.

DF : D'après sa correspondance et les témoignages des traducteurs, Gombrowicz relisait minutieusement les épreuves de traduction en français. Pourquoi cette obstination, s'agit-il selon vous, d'une relation particulière que Gombrowicz entretenait avec la langue, la culture française ?

RG : Pour les traductions la différence entre Gombrowicz et Kundera c'est que Kundera a consacré des années à tout réviser. Son premier traducteur de *la Plaisanterie* a fait un peu du Kosko. Comme le français est différent, il a rajouté des petits trucs. Witold après la parution de l'œuvre il se résignait que c'était comme ça et pas autrement. Witold c'est l'auteur le moins fait pour être traduit. Avec trois quarts de son œuvre. Avec les traductions il perd beaucoup mais d'un autre côté il gagne. C'est très fascinant. Pour moi la traduction c'est comme un tamis. On passe au crible une langue, il en ressort, cela met en valeur. Il y a Gombrowicz suédois, Gombrowicz macédonien, moi j'ai mon Gombrowicz français. À cette époque on traduisait Gombrowicz à partir du français. Eric Mosbacher a traduit Gombrowicz à partir du français et il en a fait quelque chose de très valable. Dans les années cinquante et soixante il y avait très peu de traducteurs. Moi j'étais absolument époustouflée de trouver que petit à petit il y avait beaucoup de traducteurs. C'étaient les enfants des Polonais qui voulaient retrouver leurs sources, leurs origines et ils voulaient apprendre le polonais et c'était beaucoup mieux. Il y avait par exemple les Américains, qui connaissaient le polonais et ça faisait des traductions excellentes et maintenant *Ferdydurke*, *Cosmos* et d'autres œuvres ont été retraduites par une psychanalyste à la retraite, Américaine, mariée à un Américain mais elle est Polonaise. Elle connaît très bien la psychanalyse pour traduire Gombrowicz, c'est très intéressant. Ce sont d'excellentes traductions. Maintenant il n'y a plus rien de traduit du français. Ce n'est pas le cas maintenant. Avant il y a eu beaucoup de traductions au noir, par exemple un jour Yann Moix quand il était jeune il m'a connu, il était au service militaire, il a connu Gombrowicz, il a eu un coup de foudre, exalté comme il est... Un jour il va en Turquie et il voit *Trans-Atlantique* et c'était du Gombrowicz ! Il me l'a apporté. En russe, juste au passage à la perestroïka, il y a la traduction clandestine et ils ont fait un livre pornographique avec la *Pornographie*, avec des illustrations, que je ne connaissais pas. Et à la fin du livre ils

ont mis ma photo, cela veut dire qu'ils savaient que j'étais là. Il y a plein de choses comme ça qui m'échappaient.

DF : S'agit-il selon vous, d'une relation particulière que Gombrowicz entretenait avec la langue, la culture française ?

RG : Vous connaissez sa position. D'un côté il s'attaquait à la Forme française, c'est-à-dire Versailles, toutes ces choses là, il s'attaquait à la culture française. De l'autre côté il défendait cette culture. Georges Sédir a envoyé à Witold la traduction de *Cosmos* et Witold il savait que cela pouvait avoir du succès pour le prix Formentor. C'était en 66-67. Witold m'a demandé quand il a reçu la traduction en français de l'aider, il prenait n'importe qui, qui lui tombait sous la main, si je puis dire. Moi je suis canadienne et mon français est spécial parfois. Mais on a tout repris : il souffrait énormément, par exemple tous les petits proverbes, quand on n'a pas ce que l'on aime, il faut aimer ce que l'on a. Et moi je lui traduisais parfois en québécois et il me disait « oui ça c'est bien meilleur ! » Georges Sédir contrairement à Kosko qui faisait du Kosko, il faisait du classique on pourrait simplement lui reprocher de manquer d'audace. C'est parfait, c'est très bien, mais quelquefois ça manque de Gombrowicz. Witold disait « je me sens comme si j'avais un corset », la langue française était pour lui comme un corset. Il disait « on veut faire de moi Madame de Sévigné » et moi je trouve qu'elle est une très bonne écrivaine, parce qu'elle n'est pas du tout coincée, comme on l'imagine, mais en tout cas je comprends ce qu'il voulait dire. Il se sentait à l'étroit dans la langue française, parce qu'il adorait le fait que le polonais soit flou et qu'on pouvait jouer avec la langue. Moi par exemple je connais l'italien parce que j'ai vécu en Italie. Dans le texte il y a des diminutifs, des augmentatifs et en italien ça correspond beaucoup plus au polonais, l'allemand aussi je crois. Tandis qu'en suédois ils ont beaucoup de mal. Cela dépend des langues, par exemple en chinois ou en coréen, je ne sais pas ce que cela donne, il faudrait que je vois avec les gens, je ne les ai pas rencontrés encore.

DF : Comment Gombrowicz vivait-il les parutions françaises de ses œuvres ? Etaient-ce pour lui des nouvelles naissances de ses œuvres ? Découvrait-il son écriture sous un autre jour ?

RG : Il attachait beaucoup d'importance à ces publications à Paris, mais il souffrait beaucoup parce qu'il trouvait que Maurice Nadeau était trop timide pour le lancer. Lui il était absolument moderne, il aurait été absolument à l'aise, il faisait sa propre publicité. Il écrivait

des textes sur lui anonymes, il était son propre agent. Il n'y avait personne qui s'en occupait à part Bondy et Jeleński, qui étaient des gens merveilleux.

DF : Je reviens vers sa profonde amitié avec Jeleński. Quelle influence selon vous, avait cette relation en quelque sorte du double et de confiance sans limite, sur la réception des œuvres de Gombrowicz en France ? Que pensez-vous du critique et essayiste Lakis Proguidis qui considère que cette relation a généré un ostracisme de la critique française envers Gombrowicz en tant que romancier ?

RG : Je connais Proguidis, je l'ai rencontré chez Kundera. Il a écrit un livre Gombrowicz et la critique, c'était sa thèse, mais je pense qu'il y a quelque chose d'inexact. Je ne pense pas que Jeleński a nui. C'est Dominique de Roux pour des raisons politiques. Mais c'est grâce à des critiques français qu'on a lancé Gombrowicz dans le monde. Moi je ne suis pas d'accord avec ça. La critique française l'a mis au tout premier rang. Jeleński a fait une critique éblouissante sur *Cosmos* et dans mon livre il a dit que *Ferdydurke* était le livre de sa vie.

DF : Dans sa lettre à Jeleński du 5 juillet 1965, Gombrowicz écrit : « j'ai commencé à effectuer les abréviations dans Yvonne et j'ai découvert, que tu as traduit à partir du texte paru autrefois à « Skamander » et non pas à partir de l'édition corrigée de 1957 ou 58 parue chez PIW en Pologne. C'est du propre ! Il n'y avait pas beaucoup de corrections, mais il y en avait d'importantes, et ça, malheureusement, ça réduit la valeur de la pièce. La différence la plus importante c'est que dans la version corrigée, Yvonne se tait toujours.[...] D'où as-tu sorti ce « Skamander » ? Quelle poisse ! »

Après cet incident, Jeleński a passé quelques jours chez vous à Vence. Connaissez-vous les raisons de son choix du texte à partir duquel il a effectué la traduction ?

RG : J'ai vérifié toutes les étapes, avec une Polonaise on a tout analysé. Nous avons comparé deux traductions, je pense qu'on a fait le tour de la situation. C'est-à-dire que quand on l'a édité pendant le dégel de 1957, l'édition qui est illustrée par Kantor, et quand on lui a envoyé son ancien texte qui était paru seulement en revue, dans Skamander avant la guerre. Et là, dans cette édition, elle parle un peu, et après Witold l'a rendue un peu plus muette mais elle parlait encore, elle disait quatre ou cinq phrases et après je l'ai vu de mes yeux, quand il a reçu l'édition française, de chez Nadeau, il l'a rendue complètement muette à ce moment-là. Au début elle parlait un peu, moi je préfère quand elle parle un peu parce que c'est tellement

étonnant quand elle parle dans son silence, mais il y a eu trois étapes, et sur l'édition française, je peux vous montrer je l'ai quelque part, il a fait encore des corrections et c'était toujours encore dans le sens d'élimination, de simplification, de silence de Yvonne.

DF : En parlant du *Mariage* certains traducteurs comparent le texte de Gombrowicz à une partition musicale : Russovitch qui se souvenait de Gombrowicz dansant sur certains passages ou encore Daniel Martin (« les thèmes sont orchestrés, les situations, les mouvements, les gestes chorégraphiés, réglés avec une précision remarquable. ») et Anders Bodegård qui a réussi à traduire *Trans-Atlantique* grâce à « une clé chorégraphique ». Pouvez-vous nous dire si cet élément musical faisait partie de l'architecture personnelle de l'écrivain ? Si comme Kundera l'avait-il hérité de son enfance ? Dans *Kronos* il parle beaucoup de la musique qu'il écoutait plus tardivement, en Argentine.

RG : je suis absolument d'accord avec ça. La musique comptait énormément pour Witold, c'est la seule chose qu'il mettait au dessus de la littérature. Il chantait complètement faux. Il ne jouait d'aucun instrument. Il paraît qu'il a déjà donné un concert en Argentine en improvisant.

DF : Il improvisait au piano ?

RG : Au piano ! et après il était ami avec beaucoup de musiciens, il discutait avec eux d'une façon très créatrice. Il était ami avec Mauricio Kagel, le grand musicien qui est mort en Allemagne, mais à l'époque il habitait à Buenos Aires et Witold était très ami avec lui. Il me disait que Witold connaissait très bien en musique. Witold me faisait écouter des instruments et me demandait de reconnaître chaque instrument. Il connaissait très, très bien les enchainements. C'était que de la musique classique. Il ne voulait pas que j'achète la radio pour ne pas l'embêter avec le jazz ou les chansons.

DF : Est-ce que il a été bercé par cette musique dans sa maison familiale ?

RG : Oui, je pense. Ils avaient un vieux tourne-disque. Puis dans *Bakakai*, dans *Maître Kraykowski*, tout le monde allait écouter la *Princesse Czardas*. Je pense que sa famille c'était plutôt l'opérette, puis ils avaient un piano, un pianola. Je pense que Witold avait un peu honte parce que le piano jouait tout seul. A un moment donné il a été initié à la musique par



Kępiński, son compagnon.

DF : Il y a aussi cette clé musicale trouvée par Anders Bodegård pour traduire *Trans-Atlantique*...

RG : Un traducteur hollandais a traduit tout Gombrowicz de A à Z sans connaître le polonais. Il a traduit de l'allemand et du français en comparant les textes et il a demandé à un Polonais de relire. Vous voyez il y a plusieurs manières de traduire. Anders Bodegård est un grand traducteur. Le plus grand traducteur suédois était le premier traducteur de Witold mais il le traduisait à partir du français. Et c'est lui qui a traduit tout Platon, tout Montaigne et c'est lui qui a dit que Anders c'est un prodige, c'est comme de la musique. On finit par tout savoir. Et le hollandais qu'est-ce qu'il a fait ? Il m'a préparé toutes les différences entre l'allemand et le français, et après moi j'ai tout vérifié avec le polonais comme ça j'avais appris qu'il y avait des passages qui manquaient en français. Par exemple Kosko, quand c'était trop compliqué il sautait. A l'époque, il fallait presque faire des adaptations, parce qu'on n'était pas axés sur les langues étrangères. Il n'y avait pas de mondialisation, c'était plus fermé qu'aujourd'hui.

DF : L'œuvre de Gombrowicz a-t-elle toujours été traduite du polonais vers une langue étrangère ? Avez-vous pu toujours trouver des traducteurs de langue maternelle traduisant directement du polonais vers sa langue ?

RG : Dans la mesure où je contrôle tout, parce que depuis dix ans et même avant, j'ai la meilleure agence presque au monde, qui est une agence américaine et qui a une succursale à Londres et donc moi je travaille avec des gens de Londres. C'est une agence extraordinaire qui défend les auteurs, surtout les veuves d'écrivains qui sont perdues. Moi j'ai travaillé pendant presque 40 ans directement avec tout le monde. Maintenant ces petits éditeurs sont avalés par des grands groupes, ces groupes changent, on ne se retrouve plus. Ce n'est plus possible. Madame Borges a les mêmes éditeurs, Kundera a les mêmes éditeurs, Salman Rushdi, Philippe Roth, on est tous chez Wylie, c'est un grand agent. Il a des co-agents dans tous les pays du monde et c'est comme ça que Gombrowicz est traduit en chinois. Moi je n'aurais pas trouvé. C'est grâce à l'agent.

DF : Une partie des œuvres de Gombrowicz a été traduite après la mort de l'écrivain. Ces œuvres publiées donc sans être relues et corrigées par l'écrivain constituent une continuité de

sa réception en France. En tant que héritière de son œuvre par quels sentiments êtes-vous habitée à chaque parution française d'une œuvre de Gombrowicz ?

RG : Il y a eu beaucoup d'événements qui se sont passés depuis 50 ans maintenant, mais ce qui m'a fait le plus plaisir, c'est quand j'ai vu l'œuvre complète de Witold réunie et éditée en édition de poche chez Gallimard. Là enfin il y avait une unité. Il était avant dispersé chez cinq éditeurs. Un bout de *Journal* par-ci, un bout de *Journal* par là. Gombrowicz était toujours à moitié cuit comme on disait. C'était toujours dispersé selon la bonne volonté des éditeurs. Donc il a fallu attendre 1995 pour réunifier l'œuvre à travers le livre de poche. Vous vous rendez compte ? Trente ans après sa mort il y a enfin une unité, et encore les *Varia* ne sont pas tous édités.

DF : Vos relations avec les traducteurs de Gombrowicz ?

Après la mort de Gombrowicz, petit à petit il s'est créé une nébuleuse de traducteurs. Ce sont mes meilleurs amis à travers toute l'Europe. J'ai fini par avoir tous les renseignements à travers les uns les autres. On s'est tous réunis en Pologne quand il y a eu la chute du mur. Maintenant j'ai une véritable armée des traducteurs que je connais et qui se connaissent. Puis il y a les éditeurs très sérieux qui ne permettraient pas que ce soit une mauvaise traduction. Et puis il y a tous les spécialistes du polonais. Mais dans aucune langue je ne peux juger aucune traduction parce que je ne connais pas le polonais. Witold est tellement fort que ça fonctionne tout seul.

DF : Pouvez-vous nous raconter dans quel pays la réception de l'œuvre de Gombrowicz vous-a-t-elle la plus surprise ; un événement, une anecdote ?

Le pays qui l'a le mieux publié c'était l'Allemagne. Il a eu la chance d'avoir eu les plumes des traducteurs prêtes à traduire. Ils traduisaient de Kultura directement. Le traducteur qui a traduit tout Gombrowicz c'est Walter Still. Après on a refait la plupart de ces traductions et maintenant c'est l'œuvre complète en treize volumes, c'est absolument fabuleux, c'est en poche aussi.

En France Nadeau n'était pas un éditeur, il était directeur d'édition. Quand un éditeur le mettait à la porte il allait voir un autre. D'abord c'était Julliard puis Denoël. Donc Witold est devenu nomade, le contrat a été signé chez Julliard et le contrat à l'époque était signé pour toujours « forever and never », tandis qu'avec des agents c'était pour 10 ans. C'était une transformation radicale. C'est comme ça qu'on peut aller chez un autre, mais avant il fallait attendre que le contrat soit épuisé, les éditeurs trichaient. C'était compliqué. Witold a subi ce

nomadisme. Après c'est folio qui a réuni tout ça.

Il y a des pays où je trouve étonnant qu'il soit traduit, en Macédoine en Albanie. Il a été traduit en arabe.

DF : Pensez-vous que l'œuvre de Gombrowicz a besoin d'être retraduite dans certaines langues ? Considérez-vous qu'une bonne traduction est comme l'original, une œuvre à part qui n'a nullement besoin d'être reprise ?

RG : Si on a la chance d'avoir tout de suite une très bonne traduction, elle n'a pas besoin d'être retraduite, mais il existe cette conception de la traduction qui dit qu'on doit traduire à chaque génération. Mais si dans la deuxième traduction le traducteur est moins bon, je crois qu'on perd. Le langage évolue mais pas celui de Gombrowicz. Si on traduit bien ce qu'il a dit je ne vois pas pourquoi ça changerait. Ça dépend quelle sorte d'œuvres. Mais ce qu'il faut dire, c'est que depuis cinquante ans il y a des nouvelles traductions. Par exemple en Italie, on a tout publié chez Fertrinelli et le grand traducteur de l'époque c'était Riccardo Landau qui traduisait du français, même en Italie. Tout à coup Fertrinelli ne faisait plus rien. On a donc passé son œuvre chez un autre éditeur, Il Saggiatore qui est un grand éditeur et là on refait des traductions. C'est une traductrice qui s'appelle Vera Verdiani, qui traduit très bien. Elle a déjà traduit le *Journal*.

DF : Gombrowicz songeait-il un jour à écrire en français ?

RG : Pour Gombrowicz il était impensable d'écrire dans une autre langue que le polonais. Il était La langue polonaise. Moi je ne connais pas le polonais, mais je peux vous dire que j'ai écouté, je me suis fait expliquer « pourquoi tu ris là, pourquoi tu trouve ça drôle ?, etc ». Je crois qu'il n'y a pas d'équivalent, c'est unique, je crois que c'est un virtuose de la langue, d'après ce que j'ai compris. C'est un grand styliste. En revanche, il était capable d'écrire en français avec des petites fautes, mais c'était savoureux. Mais beaucoup de correspondances en français. Il parlait mieux français qu'en espagnol. Son espagnol c'était de l'argentin avec un accent à couper au couteau.

DF : A la fin des années 60 plusieurs courants de l'esthétique de la réception mettent l'accent sur le rapport du texte et du lecteur ; Jauss et Warning placent le lecteur au centre de leur préoccupation dans la théorie de la réception. En tant que lectrice de l'œuvre de Gombrowicz,

quel était votre ressenti après avoir lu ses textes pour la première fois ?

RG : J'ai lu son œuvre à Vence. Je connaissais Gombrowicz depuis quatre, cinq, même six mois. Alors Witold m'avait dit « ça suffit, il faut que tu me lises ». Je ne sais pas pourquoi j'avais peur de lire Witold. Alors je me suis enfermée dans la chambre et j'avais lu *Ferdydurke*. J'en avais la chair de poule, je trouvais ça tellement génial que je suis devenue extrêmement timide avec Witold. J'ai commencé à l'admirer, j'étais intimidée. Il m'a dit « pourquoi tu n'es plus naturelle ? », mais cela m'a passé très vite ; Je l'ai trouvé génial. Si je n'avais pas aimé cette œuvre je ne crois pas que j'aurais pu faire tout ce que j'ai fait parce qu'il y a eu des moments terribles. Pendant vingt ans c'était le communisme. C'était très dur. On m'attaquait parce que je ne voulais pas couper ses œuvres, il y a eu beaucoup de difficultés et ne parlant pas le polonais. Depuis j'ai toujours quelqu'un, je suis dépendante de Mariola. Cela m'évite d'être abusée parce que j'ai toujours un témoin.

DF : Dans son ouvrage *La République mondiale des lettres* Pascale Casanova met en exergue le fait qu'il existe un champ « espace littéraire mondial » comprenant les littératures dominantes et dominées, des centres et des périphéries. Comment percevez-vous cette théorie par rapport à la réception de l'œuvre de Gombrowicz en France ?

RG : J'ai connu Pascale Casanova, c'est l'amie de Jean-Pierre Salgas. Je trouve ça fondamental, elle avait raison. Witold c'est vraiment l'écrivain de la périphérie. C'est l'écrivain qui était au bout du monde en Argentine. Avant c'était l'exil intérieur. J'adore cette conception qu'il avait de l'exil. Un vrai grand écrivain est un exilé. Gombrowicz c'était le monde de la périphérie et de l'exil et en même temps. Il était en avance, mais maintenant enfin il rejoint son temps. C'est maintenant qu'il le rejoint. Par exemple, son œuvre la moins agressive de son vivant, c'était le *Journal*. On disait que c'était le journal d'un immigré, que ça parlait des Polonais et même l'éditeur voulait envoyer au pilon tous les exemplaires qui ne se vendaient pas. Et Witold, dans une lettre magnifique, dit « vous verrez, si je ne me trompe pas, c'est une œuvre qui est valable, qui sera connue plus tard », il savait. Et c'est le livre qui a mis le plus de temps pour décoller. Maintenant le *Journal* est considéré partout comme son œuvre la plus importante.

DF : La réception de l'œuvre de Gombrowicz en France et dans le monde continue à se faire et ce, grâce à vos efforts pour faire connaître sa littérature. Pouvez-vous nous dévoiler les

futurs projets les plus intéressants ?

RG : Le projet actuel le plus important que Witold aurait été très heureux de voir se réaliser, et il a fallu cinquante ans, c'est l'Argentine. C'était un petit éditeur qui est devenu moyen et qui a pris la relève en Espagne, parce que depuis l'Espagne il ne distribuait pas bien l'œuvre en Argentine. Les relations sont très compliquées entre les deux pays. La directrice d'édition en Argentine avait interdit la publication des œuvres en espagnol, elle voulait éditer les livres dans les maisons d'édition en Argentine. Là-bas, c'était mal distribué pour Gombrowicz.

Alors que Borges était publié aussi en Espagne, mais il bénéficiait d'une très bonne distribution. On a enfin trouvé un éditeur argentin qui a décidé de tout refaire, de tout vérifier, de tout retraduire quand c'est nécessaire. Et là, c'est en cours. Ils viennent de publier le *Journal* où il y a des critiques fabuleuses, je peux vous faire suivre ça. Il y a encore beaucoup d'autres projets. Je voudrais que ça avance plus vite dans les pays de l'est et je voudrais qu'il y ait des langues en Asie. Il y a déjà le Japon, la Corée tout ça, mais aussi j'aimerais le voir paraître en Asie du Sud. Je sais qu'il est très connu en Afrique francophone.

DF : Vous luttez pour la continuité de la réception de votre mari depuis près de 50 ans. Que pensez-vous des lecteurs de Gombrowicz aujourd'hui ? Gombrowicz est-il mieux compris ? Plus accessible ? Ou reste-il un écrivain des élites ?

RG : Je suis étonnée par exemple qu'il ait des commentaires sur des réseaux sociaux pour les *Envoûtés*, alors qu'avant on lisait moins les *Envoûtés*. Il faudrait que je fasse une enquête. Mariola s'occupe déjà de la page Facebook, notre site internet nous sommes en train de le transformer et moderniser et on pourra donc vous en dire plus quand tout cela va fonctionner à fond. Mais je crois qu'il y a toujours des lecteurs de Gombrowicz. Yann Moix est très gombrowiczien, c'est pour cela qu'il a eu un choc quand il a lu la première fois Gombrowicz.

DF : Rita Gombrowicz, je vous remercie de cet entretien.

## Photographies Entretien du 23 août 2017



Rita Gombrowicz devant sa bibliothèque regroupant les traductions des œuvres de son mari, photo prise lors de l'entretien du 23 août 2017 (photo dorota felis)



Rita Gombrowicz et son assistante Mariola Odzimek, photo prise lors de l'entretien du 23 août 2017 (photo dorota felis)

Correspondance Maurice Nadeau – Witold Gombrowicz – Geneviève Serreau : Archives privées de Rita Gombrowicz

25 juin 1959

Nadeau

Cher Monsieur,

M. Julliard viens de m'écrire qu'il vous demandera votre avis au sujet de l'édition de mon "Journal". Or je suis en train de lire la traduction française, faite par Mme. Arlet, et je dois avouer qu'elle me paraît pour le moment très insuffisante. C'est parfois rigide, même incompréhensible, très souvent indolent... Je crains que cette traduction peut vous donner une idée bien pauvre du livre et, je vous prie, prenez en compte ce facteur.

Par contre, la traduction des fragments qui ont été publiés en "Preuves" (N. 94, janvier 59) est très bonne. Ce qui prouve que la traduction de Mme Arlet peut être facilement corrigée et perfectionnée. C'est une femme intelligente et artiste, les défauts de son texte ne proviennent pas de l'esprit mais de l'insuffisance technique.

Je suis décidé à collaborer avec les traducteurs puisque la traduction française est pour moi très importante. Mais, pour faire marcher cette affaire, il me faut votre décision et celle de M. Julliard. Sans savoir si le livre est accepté il m'est impossible organiser ce travail.

Si vous vous décidez d'éditer le "Journal" je suppose que vous aurez la bonté de m'aider pour trouver quelqu'un à Paris qui puisse corriger cette traduction avec Mme Arlet. Après cela il faudra m'envoyer le texte ici et je le réviserai encore avec M. Brone (traducteur de Ferdydurke). Naturellement la somme destinée pour le traducteur devra être répartie entre les participants de ce travail.

Mme Arlet a beaucoup d'enthousiasme pour cette entreprise et je suis vraiment chagriné d'être obligé à lui dire que sa traduction n'est pas encore bonne.

J'espère que votre décision au sujet du "Journal" sera positive. "Le Journal", comme je vous ai écrit déjà, il me semble, a été déjà accepté par Einaudi (Italie) et par Neske (Allemagne). J'ai déjà des propositions pour l'édition anglaise. C'est un livre qui m'a gagné beaucoup des lecteurs et il est très utile comme introduction à Ferdydurke. Je vous prie, cher Monsieur, faites moi savoir votre décision sans trop de délai.

Comme vous savez sans doute, M. Julliard fait une petite campagne de publicité à faveur de Ferdydurke ce qui certainement fera du bien au livre. Avec mes salutations cordiales, bien à vous

25 juin 1959  
Venezuela 615 dep. 5  
Buenos Aires

Lettre de Gombrowicz adressée à Maurice Nadeau le 25 juin 1959, archives privées de Rita Gombrowicz

**LES LETTRES  
NOUVELLES**

revue mensuelle

30, rue de l'Université, Paris-7  
TÉLÉPHONE : BABYLINE 17-90  
C. C. POSTAL - PARIS 9574-63

29/6/59

Monsieur Gombrowicz

Venezuela 615 dep.5  
BUENOS AIRES

Cher Monsieur,

nous n'avons pas le texte intégral de votre Journal, il nous est donc difficile de décider quelque chose à son sujet. nous n'en connaissons que les fragments que Mme Suzanne Arlet nous a communiqués. nous en avons publié quelques pages dans un des derniers numéros de la revue, et malheureusement - Mme Arlet ne nous l'ayant pas signalé - certaines avaient déjà paru dans Preuves.

La traduction de Mme Arlet ne nous pas paru bonne du tout, et nous y avons apporté de nombreuses corrections avant de la donner à l'imprimeur. même ainsi elle est loin d'être parfaite.

Je crois qu'il serait préférable pour vous de trouver un autre traducteur. Pourriez vous de toutes façons nous envoyer un manuscrit intégral du Journal?

Je vous en remercie d'avance et vous prie de croire, cher Monsieur, à mes sentiments dévoués

Maurice Nadeau

maurice nadeau

La Revue décline toute responsabilité pour la perte des livres ou des manuscrits qui lui sont confiés.

Lettre de Nadeau adressée à Gombrowicz le 29 juin 1959,  
archives privées de Rita Gombrowicz



26 octobre 65

**LES LETTRES NOUVELLES**  
revue mensuelle  
30, rue de l'Université, Paris-7  
Hérouville - Téléphone 41 41  
C. C. NORD - PARIS 100-40

Cher Witold,  
j'éprouve de vifs remords à votre endroit.  
J'aurais dû vous écrire au moment où Yvonne,  
vous raconter comment la pièce a été reçue et  
interprétée... Et puis, j'étais accablée de  
toutes sortes de travaux qui ont pris le pas sur  
les activités épistolaires. Enfin, je pense que  
Kott vous aura tenu au courant. Lavelli a  
fait un très bon travail, libérant son propre  
tempérament sans écraser pour autant celui  
de l'auteur - ce qui s'était un peu produit  
pour le Mariage, et que Kott et moi redoutions.  
La pièce, qui était d'une facture plus  
classique, et plus aisée à comprendre, a  
vraiment été un gros succès. Les confuses

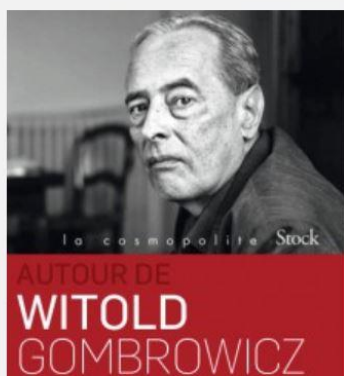
La Revue décline toute responsabilité pour la perte des lettres ou des manuscrits qui lui sont confiés.

de pare vous aurons écrit à ce sujet - y  
compris la critique basse, bête et sautillante de  
Jean-Jacques Granthier : hommage rendu à toute  
pièce de valeur, comme chacun a fini par s'en  
apercevoir.  
Dites-moi si vous les avez eues - sans ça je  
vous enverrai celles qui vous manquent.  
Et qu'est-il advenu de la proposition d'émission  
à la radio ? Je n'étais mise en contact avec  
votre agent à la Sté des Auteurs, mais je  
n'ai pas eu la suite de l'affaire.  
J'ignore, n'ayant pas vu Lavelli, s'il a  
trouvé la possibilité - comme il l'escomptait -  
d'exploiter la pièce dans un autre théâtre.  
De tous côtés j'entends des gens se désoler  
de l'avoir raté à l'Odéon.  
J'espère, à part ça, que vous allez bien,  
mieux, ou fin pas trop mal, et que vous  
travaillez et que vous êtes contents, et je  
vous envoie toutes mes amitiés

Geneviève Serreau

Lettre de Geneviève Serreau adressée à Gombrowicz le 26 octobre 1965, sur la réception de la mise en scène d'*Yvonne, princesse de Bourgogne*, archives privées de Rita Gombrowicz

## Photographies et documents réception Kronos en France



### ÉVÈNEMENT

10 octobre à 19h30

### Soirée dédiée à Witold Gombrowicz

Les Éditions Stock, l'Institut Polonais de Paris et le Centre national du livre, dans le cadre de ses 70 ans, sont heureux de vous inviter à une soirée dédiée à **Witold Gombrowicz** à l'occasion de la parution de *Kronos*, son journal intime inédit.

**Lundi 10 octobre à 19h30** au Centre national du livre

Autour de **Rita Gombrowicz** :

**Pascal Bonitzer**, réalisateur, scénariste et écrivain

**Manuel Carcassonne**, directeur des Éditions Stock

**Yann Moix**, écrivain et préfacier de *Kronos*

**Małgorzata Smorąg-Goldberg**, traductrice de *Kronos*, maître de conférence à l'université Paris-Sorbonne

Les lectures du comédien **Bruno Dubois** accompagneront la rencontre.

Nombre de places limité

[Réservation indispensable ici !](#)

### Informations pratiques

Centre national du livre

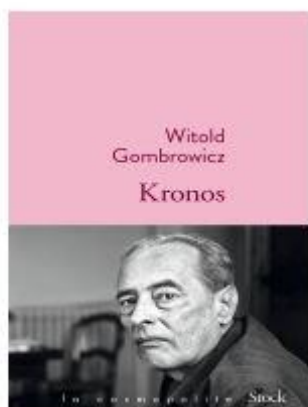
Hôtel d'Avejan

53 rue de Verneuil / Paris 7e

Soirée dédiée à Witold Gombrowicz à l'occasion de la parution de *Kronos*, le 10 octobre 2016 au Centre National du Livre, [http://www.centrenationaldulivre.fr/fr/actualites/aid-950/actualite-soiree\\_dediee\\_a\\_witold\\_gombrowicz](http://www.centrenationaldulivre.fr/fr/actualites/aid-950/actualite-soiree_dediee_a_witold_gombrowicz)



Photographie prise lors de cette soirée ; à partir de la gauche : Rita Gombrowicz, Bruno Dubois, Pascal Bonitzer, Małgorzata Smorąg-Goldberg, Manuel Carcassonne, Yann Moix (photo dorota felis)



## GOMBROWICZ INTIME

Soirée débat autour de *Kronos*,  
à l'occasion de sa parution aux éditions Stock,  
en présence de Rita Gombrowicz.

### Avec la participation de :

Manuel Carcassonne (directeur des éditions Stock)  
Michel Crépu (écrivain, critique littéraire, rédacteur en chef de la NRF)  
Pawel Rodak (chercheur, Université Paris-Sorbonne)  
Jean-Pierre Salgas (critique littéraire, professeur à l'ENSAD)  
Malgorzata Smorag-Goldberg (traductrice, Université Paris-Sorbonne)

Lundi 5 décembre 2016 à 18h30

Sorbonne, Salle des actes, 17, rue de la Sorbonne, 75005 Paris  
Prière de vous munir de cette invitation qui vous sera demandée à l'entrée

### Verre d'amitié

Organisé par le Centre de civilisation polonaise de l'Université Paris-Sorbonne et Palabres Europe Centrale



Renseignements : [centre-civilisation-polonaise@paris-sorbonne.fr](http://centre-civilisation-polonaise@paris-sorbonne.fr)

Invitation à la soirée débat autour de *Kronos* « Gombrowicz intime », le 5 décembre 2016

## City Tour Gombrowicz Sur les traces de Gombrowicz balade du 21 mai 2017



Mariola Odzinkowska organisatrice des City Tours Gombrowicz depuis 2017, devant le café Boul'mich  
(photo dorota felis)



Un pot d'amitié au Café de la Paix (lieu de rencontres préféré de Gombrowicz) clôturant la balade,  
avec Rita Gombrowicz et les participants  
(photo dorota felis)

**Photographies et documents ouverture espace muséal Gombrowicz à Vence  
le 23 septembre 2017**



Villa Alaxandrine (photo dorota felis)



Equipe de chercheurs du Musée de la Littérature de Wsola (Muzeum Gombrowicza we Wsoli) présents à l'inauguration de l'espace muséal de Vence : à partir de la gauche prof.dr. Piotr Majewski, directeur de NIMOZ, Ewa Barbara Witkowska, dr.Agnieszka Kinel, Tomasz Tyczyński, directeur du Musée Gombrowicz à Wsola (photo dorota felis)



Ouverture de l'espace muséal Gombrowicz à Vence (photo dorota felis)



Une sélection d'œuvres proposée par la librairie de la place du 8 mai 1945 à Vence à l'occasion de l'ouverture de l'espace muséal Gombrowicz (photo dorota felis)



Festival organisé à l'occasion de l'ouverture de l'espace muséal Gombrowicz à Vence  
(photo dorota felis)

**nice-matin**  
Le grand quotidien du Sud-Est  
samedi 23 septembre 2017

**VENCE**  
**Gombrowicz à la Villa Alexandrine**

**LA SANTE**  
500 repas gastronomiques à la cantine

**CAGNES-SUR-MER**  
Les jeunes donnent le coup de propre à la nature

**ONACO**  
Le ministre de la Justice garde à vue

**Nice - Angers : 2-2**  
Sérieusement bousculés et menés 2-0, les Niçois de Plea ont trouvé les ressources pour égaliser et prendre un point contre Angers

**DERNIERS JOURS**  
-20% sur toute la collection  
65 ANS DE DESIGN DANOIS  
BoConcept

**BRADERIE**  
Jean les Pains  
17% de réduction

**Vence: la Villa Alexandrine,**  
La bâtisse Belle époque ou l'atelier polonais a vécu les cinq dernières années de sa vie est devenue son musée, superbement restaurée par son pays natal. Elle est inaugurée aujourd'hui

**Un étonnant musée d'écrivain dans leur appartement**

**La déclaration**

**Le foyer d'été**

**Le festival « Moi, Gombrowicz » jusqu'à la fin novembre**

**Local, déboulé de nombreux bénévoles**

**Expéditions jusqu'en 30 novembre en ville**

**« Gombrowicz en Pologne »**

**« Gombrowicz en Pologne »**

**le vrai foyer de Gombrowicz**  
Rita Gombrowicz: «notre destin nous attendait»

**écrits ici**

**Festival « Moi, Gombrowicz » jusqu'à la fin novembre**

**Local, déboulé de nombreux bénévoles**

**Expéditions jusqu'en 30 novembre en ville**

**« Gombrowicz en Pologne »**

Nice matin du samedi 23 septembre 2017



## Captures d'écran contenant l'extraction de données INA

The screenshot shows the 'Graphe' software interface. The 'Axe / Lignes' dropdown is set to 'Chaînes', 'Séries / Colonnes' is 'Global', and 'Critère' is 'Occurences'. The 'Calculer' button is active. The table below displays the following data:

Chaînes	Global
1ère chaîne	5
2ème chaîne	3
Antenne 2	10
ARTE	16
FR3	7
France 2	4
France 3	7
France 5	1
TF1	4

Nombre d'émissions de télévision par chaîne diffusées entre 1964 et 2018 portant sur Gombrowicz ou se référant à son œuvre

The screenshot shows the 'Graphe' software interface. The 'Axe / Lignes' dropdown is set to 'Chaînes', 'Séries / Colonnes' is 'Global', and 'Critère' is 'Occurences'. The 'Calculer' button is active. The table below displays the following data:

Chaînes	Global
Europe 1	1
France Culture	315
France Inter	39
France Musique	16
Nice Côte d'Azur	1
Radio Bleue	2
Radio France Internationale	4
Radio Sorbonne	1
X	4

Nombre d'émissions radiophoniques par chaîne, diffusées entre 1964 et 2018 portant sur Gombrowicz ou se référant à son œuvre

## La réception de l'œuvre de Gombrowicz en France

### Résumé

Ce travail de recherche vise à mettre en lumière la poétique de la réception de l'œuvre de Gombrowicz en France. Il apparaît que tout comme la notion du tapis chez James, évoqué par Casanova, il n'y a pas qu'un motif qui ressort d'une œuvre mais un ensemble cohérent, mettant en lumière l'existence souterraine d'une poétique de la réception. L'approche est pluridisciplinaire. La première partie portant sur la traduction, composante majeure de la réception d'une œuvre étrangère s'est avérée très féconde. Nous avons tenté d'y entrevoir le rythme comme l'organisation de l'historicité du texte. La deuxième partie éclaire la notion de la poétique : les conditions dans lesquelles l'œuvre a été fabriquée. D'abord la Pologne, l'enfance, ces éléments qui grandiront jusqu'au statut des thèmes majeurs accompagnant l'auteur pendant toute sa création sous forme de biographèmes, ou de figures. Dans la troisième partie nous avons tenté d'analyser soigneusement des contenus bibliographiques reconstitués à partir de métadiscours hétérogènes (documents audiovisuels, entretiens, biographies, films) lesquels confrontés au métadiscours auctorial ont fait émerger des points de jonction entre les trajectoires personnelles de l'auteur et de son œuvre et l'impact qu'il a eu sur ses récepteurs en France. Enfin, en dernière partie, nous avons mis en exergue l'impact de la production littéraire de Gombrowicz sur les intellectuels en France. Tous ces éléments s'imbriquent et forment un tableau aussi cohérent que bariolé, avec son propre rythme bien spécifique rendant compte de ce rapport entre production, consommation et communication à l'intérieur de la praxis historique globale dont parlait Jauss.

**Mots-clés :** [Gombrowicz ; réception ; traduction ; transfert ; poétique de la réception ; rythme]

## The reception of Gombrowicz's work in France

### Summary

This research work aims to highlight the poetics of the reception of Gombrowicz's work in France. It appears that just as the notion of the carpet in James, evoked by Casanova, there is not only one figure that emerges from a work but a coherent whole, highlighting the underground existence of a poetics of the reception. The approach is multidisciplinary. The first part dealing with translation, a major component of the reception of a foreign work, proved to be very fruitful. We have tried to glimpse the rhythm as the organization of the historicity of the text. What does the original text do and what does its version, or rather versions, do? The second part illuminates the notion of poetics: the conditions in which the work was made. First, Poland, childhood, these elements that will grow up to the status of major themes accompanying the author throughout its creation in the form of biographs, or figures. In the third part, we have tried to carefully analyze bibliographic contents reconstructed from heterogeneous metadiscourse (audiovisual documents containing interviews, biographies, films) which confronted with the author's metadiscourse have brought out junctions between the author's personal trajectories and his work and the impact he had on his receivers in France. Finally, in the last part, we highlighted the impact of Gombrowicz's literary production on intellectuals in France. All these elements intertwine and form a picture as coherent as it is colorful, with its own specific rhythm accounting for the relationship between production, consumption and communication within the global historical praxis of which Jauss spoke.

**Keywords :** [Gombrowicz; reception; translation; transfer; the poetics of the reception; rhythm]

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

### ÉCOLE DOCTORALE :

ED 4 – Civilisations, cultures, littératures et sociétés  
Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

**DISCIPLINE :** Études slaves