

Zdzisław Łapiński

Une vie et une création, ou deux créations?

Literary Studies in Poland 14, 103-113

1985

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zdzisław Łapiński

Une vie et une création, ou deux créations?

1

En considérant le processus de la création artistique, nous considérons en fait deux époques de ce processus. La première concerne – appelons-la ainsi – la préface de l'oeuvre littéraire, l'autre, sa postface. Les méditations sur la préface, ce sont des réflexions sur les phases successives de l'absorption, par l'oeuvre, de faits soumis préalablement à d'autres principes, extralittéraires, et sur l'oeuvre elle-même, considérée en tant que système où le degré d'absorption de ces faits n'est pas toujours monolithique. Dans ce caractère non monolithique, nous incluons la multi-référentialité intentionnelle de certains éléments du monde représenté. Ils sont relatifs aux autres éléments de l'oeuvre, de même qu'ils renvoient aussi, directement, à des phénomènes extralittéraires. Il en est ainsi dans le cas d'appellations géographiques, de noms, d'événements historiques etc. Plus complexe encore semble la situation où l'un des systèmes de référence est constitué par les données fournies par la biographie de l'auteur. Ces faits, plus que d'autres, peuvent rester la propriété exclusive de l'auteur. Par conséquent, le récepteur est ici condamné à une position inconfortable: en beaucoup de ses fibres, l'oeuvre est entrelacée de faits extérieurs, comme c'est le cas pour le roman historique; mais ici, à l'inverse de ce qui se passe dans le cas du roman historique, le lecteur trouve peu d'aide dans des matériaux divers du type dictionnaires, compendium, manuels, etc. C'est particulièrement vrai quand le lecteur est contemporain de l'auteur, et un tel lecteur constitue –

semble-t-il – le type idéal du récepteur littéraire. Il faut dès lors s'en remettre à l'écrivain lui-même, se contenter de ses décisions quant aux données qui doivent être considérées comme autobiographiques, quant à leur degré de vraisemblance. L'incertitude du lecteur grandit, proportionnellement au rayon d'action, qui va s'élargissant, des facteurs autobiographiques supposés. En effet, tout l'axe de la composition de l'oeuvre commence à se déplacer, du plan du monde représenté, vers le monde de la relation auteur – récepteur. En s'avancant toujours plus en tête, l'écrivain entraîne le lecteur derrière soi. Et cela, surtout si la sphère des déclarations faites n'englobe pas des comportements sociaux objectivisés, mais des contenus introspectifs. Cet acte d'introspection accrue est en même temps un appel à un acte d'empathie qui engage également.

Nous avons parlé de la position inconfortable du lecteur condamné à accepter un duel en un lieu qu'on lui a désigné, et avec le recours d'une arme qu'il n'a pas choisie. Mais la situation de l'auteur n'est pas moins dramatique. Celui-ci est tout à la fois privilégié et lésé. D'un côté, il est le créateur (dans la sphère du texte) des comportements futurs du récepteur, il travaille pour lui-même et pour ce dernier, comme s'il jouait aux échecs avec lui-même. D'un autre côté, il s'expose à un geste de pure négation dont le menace le lecteur qui peut, tout simplement, remiser le livre sans l'avoir lu jusqu'au bout, qui peut même en transformer arbitrairement le sens. Dans cette phase du processus littéraire, les rôles s'inversent donc. Les rôles actif et passif changent de sujet.

L'oeuvre de tendance autobiographique aiguise seulement chez l'écrivain une tentation, la tentation, toujours présente, de bâtir, tout autour de sa création littéraire, un système de sûretés supplémentaires, un système qui susciterait l'intérêt, qui éclaircirait le sens principal de l'oeuvre. Des autocommentaires voient le jour, des manifestes; on organise des soirées d'auteur. Non seulement le créateur, l'artiste vit dans son oeuvre, mais l'oeuvre aussi – pendant une certaine période – prolonge son existence dans la vie de l'écrivain. L'auteur peut être non seulement l'interprète discursif de ses propres oeuvres, mais aussi le réalisateur – dans son comportement public – des exemples contenus dans les oeuvres. Il ajoute à l'oeuvre une postface vivante. L'auteur de poèmes politiques devient un militant –

ce militant qu'attendent sa création artistique et son lecteur; l'auteur de livres pour la jeunesse devient le tuteur bienveillant; le poète parnassien se fait ermite inspiré.

Nous avons usé plus haut d'une nomenclature de motivation. Cependant, dans nos considérations, il n'existe pas vraiment de direction bien nette de dépendance, qui accorderait les faits de la vie et ceux de la création. Nous ne nous occupons pas non plus de la suite chronologique des événements, de la question de savoir si les actions publiques précèdent ou non l'acte littéraire. Il suffit de constater que certains pans de la biographie peuvent être déchiffrés comme une manifestation littéraire qui jette un éclairage sur l'oeuvre verbale, à un degré qui n'est pas inférieur à celui atteint dans d'autres domaines de la vie littéraire — et ceci, également si l'on part du point de vue du lecteur impartial, étranger aux problèmes des études littéraires.

Il a été question des tourments de ce lecteur lorsque nous avons parlé de l'incertitude à laquelle il est condamné dans sa fréquentation des motifs autobiographiques de l'oeuvre. Et le critique? Et l'historien de la littérature? Quelle attitude doivent-ils adopter à l'égard de ces motifs? Pour celui qui traite des problèmes de la psychologie de l'artiste, pour celui qui étudie sa personnalité, pour l'historien de la culture et de ses normes dans les divers domaines de la vie sociale, pour ceux-là, la vérification des données autobiographiques de l'oeuvre constitue un problème fondamental. Peut-être s'avérera-t-il alors que ce qui est apparu sous un déguisement de pure fiction littéraire renvoie directement à la biographie, tandis que ce qui devait passer pour une confession personnelle est, en fait, une construction strictement artistique. Il va sans dire que ces découvertes imprévisibles sont extrêmement importantes.

Cependant, le critique et l'historien de la littérature ne sont pas curieux des phases préverbales de l'oeuvre; pour eux, cette problématique peut ne pas exister. Ils doivent seulement déterminer comment, dans le domaine de l'oeuvre elle-même, agissent, au gré de l'auteur, différents éléments qui ont été donnés, intentionnellement, comme autobiographiques, quel degré de littéralité faut-il leur conférer, comment se relient-ils entre eux, et aux autres éléments de l'oeuvre.

Si, sur le terrain de l'oeuvre elle-même, il renonce à la problématique autobiographique (dans une conception autre que

strictement fonctionnelle), le critique littéraire peut, par contre, prendre sa revanche sur les représentants des disciplines apparentées à la sienne, en envahissant leur domaine avec ses questions à lui. Il peut s'occuper de la biographie d'un auteur même si ses outils ne lui permettent pas de comprendre tous les faits rencontrés. Tout en neutralisant la plupart de ceux-ci, il n'en donne pas moins la parole à quelques-uns d'entre eux, pour qu'ils s'expriment sur un sujet donné, c'est-à-dire sur les parallèles, prémédités par l'écrivain, entre les principes littéraires et les règles d'autres comportements sociaux.

Ici, nous devons introduire une distinction entre les intentions conscientes de l'écrivain et les motifs qui le guident tout en lui restant secrets à lui-même. Cette frontière n'a d'ailleurs pas un tracé très net. Il est vrai que, si elle sort des catégories accessibles à l'objet des recherches, si elle n'est pas tautologique, toute description de comportements verbaux ou autres introduit son ordre propre, découvre ses liens propres, spécifiques entre les éléments de la totalité, détermine sa propre direction de finalité. Sans doute peut-on néanmoins accepter qu'il existe deux types d'attitude de recherche, qui dénotent deux comportements différents. La première de ces attitudes suppose qu'en traduisant le langage de l'écrivain dans le nôtre propre, nous formulons, dans un système particulier, ces contenus sémantiques qui ont été donnés à l'auteur dans leurs traits généraux. Nous accomplissons un travail beaucoup plus radical que celui du traducteur qui transpose l'oeuvre dans une situation linguistique et culturelle nouvelle, mais non un travail fondamentalement différent. Nous traitons la conscience de l'auteur avec confiance. Au pôle opposé se trouve la position du chercheur qui saisit cette conscience de l'auteur déduite des écrits non comme une instance d'appel à laquelle on accède intuitivement, mais comme un objet de démasquation. C'est l'attitude d'un polémiste, non celle d'un passeur. La catégorie de l'«inconscient» reprise à la psychanalyse, ou celle de la «fausse conscience», empruntée à la sociologie déterministe, sont des illustrations expressives de cette attitude. Nous ne considérons pas comme simple apparence la problématique qui est dictée par cette attitude. Nous rappelons seulement la dose sensiblement plus élevée de complications méthodologiques qu'une telle problématique comporte. La construction même de l'intention

s'appuie sur beaucoup de prémisses non éclaircies. Et que dire de la tentative de découvrir toute la machinerie psychologique ou sociologique qui repose sur ces fondements! Dans cet essai, nous n'aborderons pas ce terrain d'investigations, nous restons de ce côté-ci de la frontière, c'est-à-dire que nous observons, avec bonne foi, et que nous acceptons l'activité de l'écrivain qui réalise, à l'aide de matériaux culturels divers, son autoportrait.

2

La catégorie de la personnalité de l'écrivain, celle de son image publique, ainsi que la question de l'autobiographisme deviennent un problème plus ou moins central, qui dépend de la situation historique dans laquelle s'est trouvée une culture donnée, des courants littéraires, des règles internes des genres littéraires et des personnalités individuelles des artistes. Dans le cas de Witold Gombrowicz, toutes ces conditions ont convergé pour donner une matière exemplaire.

Une accusation fréquemment formulée à l'égard de cet écrivain, que ce soit en Pologne ou dans l'émigration, c'est le reproche d'«égocentrisme», c'est-à-dire, en d'autres termes, qu'on lui reproche l'importance, inhabituelle dans notre tradition, qui est ici accordée à des éléments de la biographie empirique et spirituelle, dans l'oeuvre littéraire, et la place de ces éléments dans sa hiérarchie des valeurs. Ce fait, Gombrowicz lui-même l'a justifié par toute une série d'arguments. D'autant plus amère, pour Gombrowicz, a été la réponse. Je ne veux pas ici m'arrêter à la signification sociale – dans notre situation nationale aussi bien que dans une situation plus universelle – d'un individualisme ainsi compris. Par contre, je voudrais dégager les convictions cognitives cachées dans une telle attitude. Le rôle social où s'est le plus librement accomplie la personnalité de Gombrowicz, c'est le rôle d'écrivain. Sage, prophète, moraliste, oui, mais en tant qu'écrivain! Et pour l'écrivain, aux yeux de Gombrowicz, seules comptent les données directes de la conscience. Elles sont le matériau indispensable de départ. Ces données qui comptent vraiment résultent d'un contact oculaire, d'une collaboration de deux ou même de plusieurs sujets. Ce

processus créateur de personnalités, d'où ne peuvent émerger que des individualités distinctes, constitue donc la seule chance de nos réalisations. En même temps pourtant, il en constitue le danger le plus grave, il menace d'infirmité notre «moi», il le menace d'un autre assujettissement, d'un anéantissement. D'où la grandeur, mais aussi l'ambiguïté de ces liens entre les êtres. Ils rappellent ces liens qui existent entre les deux parties, dans un duel. Ici, le duel recourt à presque tous les moyens accessibles, surtout à des moyens non conventionnels, ou plutôt anticonventionnels, c'est-à-dire à des moyens qui trompent les attentes de l'adversaire, qui le surprennent en portant atteinte aux règles du jeu. Le grotesque, l'apparente dysfonctionnalité des comportements sont alors fonctionnels au sens profond du terme. Cette guerre se déroule presque en silence. C'est une psychomachie, mais une psychomachie qui est surtout ressentie physiquement, par un contact, un geste, une mimique. Le mot tend vers une incarnation, une réification semblable. De moyen de communication conceptuelle qu'il était, il se mue en instrument d'action, de pression psychosomatique. Il remplit une fonction réelle, mais dans une variante où le contact noué n'a pas pour but de s'affirmer dans une coexistence paresseuse, une convivialité passive, mais de s'impliquer dans une lutte mutuelle. Le rôle du mot ne relève pas ici de la persuasion, mais plutôt de l'insulte adressée à l'adversaire, qui anime celui-ci.

Cette diagnose gombrowiczienne, superficiellement mentionnée ici, des situations créatrices de la personne peut être retrouvée dans toutes les oeuvres de cet écrivain, quoique dans des dimensions diverses. La première de ces dimensions, c'est le monde présenté dans l'oeuvre comme une conception typique ou – pour parler le langage de la poésie – comme une conception parabolique de la réalité humaine. Depuis les premiers récits jusqu'à *Cosmos*, en augmentant l'intensité, en introduisant de nouvelles démarches qui servent d'intermédiaire entre la philosophie de l'homme et la fabularisation de cette philosophie, les oeuvres de Gombrowicz ne cessent de parler, au fond, des mêmes coefficients de notre situation.

En alternance, cependant, l'auteur développe une autre dimension de son *universum* littéraire. C'est la dimension des rapports noués entre le lecteur et l'écrivain. Les premières déclarations, les adresses au lecteur dans *Ferdynand*, les essais scéniques et donc cette

activité du domaine littéraire où l'une des deux parties, le spectateur, apparaît physiquement, face à la parole de l'auteur, réalisée elle aussi matériellement, le *Journal* enfin : telles sont les phases successives de ce duel que mène Gombrowicz avec son lecteur. Arrêtons-nous au *Journal*. Jusque là, son auteur avait décrit certaines situations. A présent, il les provoque. Mais toujours selon des règles similaires. L'engagement du récepteur dans un lien avec l'écrivain, lien semblable à ceux qui avaient cours entre les personnages littéraires, exige des moyens radicaux. Cela exige surtout une transgression des normes en vigueur. Et voilà que cela enfreint le domaine de l'élément autobiographique. Gombrowicz manipule celui-ci de manière fictionnelle, mais il agit de telle sorte qu'il maintienne le lecteur, jusqu'au bout, dans l'incertitude quant au degré de transformation de cet élément. Il se dénude et se cache tout à la fois. C'est une démarche fondamentale de la guerre psychologique qu'il mène avec le lecteur. Un peu plus loin, nous traiterons d'un autre usage que fait l'auteur des éléments de sa propre biographie; à présent, nous mettons à jour une non-synonymie. La vérité des données présentées a-t-elle un caractère strictement littéraire? Est-elle une authenticité dans un sens tout à fait pickwickien? Ou bien doit-elle aussi être saisie littéralement? La résistance passive qu'oppose le lecteur ordonne — si la tâche de l'oeuvre littéraire est de donner un équivalent d'une interaction réelle — de dégager la personne de l'auteur. Cette personne devient le sujet et l'objet des actions. Elle est la raison causale et le matériau de l'oeuvre. Allécher le lecteur, lui glisser un appât pour qu'il se laisse prendre dans une substance chimique qui lui est étrangère, cette démarche s'accomplit au prix d'une indiscrétion. Mais l'indiscrétion n'est ici qu'un moyen, c'est pourquoi elle doit également posséder ses limites. Un renoncement total à ces limites équivaldrait à une défaite. Le fait d'engager le lecteur, de l'introduire dans les régions les plus personnelles de l'auteur se ferait au prix d'une perte de maîtrise de soi. Aussi la tactique de Gombrowicz sera-t-elle souple. L'échelle de la distance entre le monde de la fiction et le monde extralittéraire est toujours mobile. Tantôt, Gombrowicz donne l'apparence d'une consignation écrite de faits «tels quels», en suggérant que c'est une règle qu'on peut étendre au *Journal* tout entier; tantôt, il cite son journal réel, son journal privé, afin de signifier l'espace

qui sépare ces notes du registre artistique tenu à l'usage du lecteur. Mais c'est aussi en usant, ailleurs, de la troisième personne et non de la première, en parlant de «Witold Gombrowicz», que l'auteur maintient le lecteur dans cette incertitude. Cette forme doit-elle nous convaincre que c'est un récit équivalent, en impartialité, à une relation historique? Ou bien, au contraire, doit-elle nous suggérer une analogie avec une narration littéraire? Il semble que le fait de laisser cette question en suspens, sans réponse soit imposé au critique dans tous ces cas, irritants ou amusants, où l'auteur présente une hétérogénéité de significations et de fonctions.

Nous pouvons par contre recourir à un matériau biographique là où l'auteur lui-même s'y attend, dans le domaine des comportements extralittéraires, mais publics.

Le fond originel sur lequel se sont pleinement réalisés les principes théoriques et la technique du comportement de Gombrowicz, qui découle de ces principes, c'est une sphère définie de la vie sociale, celle de la vie mondaine. Le contact intime avec un petit groupe de personnes, un mode de vie défini par des normes claires (mais faiblement sanctionnées socialement), un système dans lequel la position de l'individu est la résultante de traits individuels de la personne et du statut de celle-ci, un langage dont la propriété remarquable est une différenciation entre l'«extérieur» et l'«intérieur», voilà, ce qui a permis à Gombrowicz d'introduire au mieux dans sa vie des tactiques qui nous sont connues de par sa création artistique. Nous définirons l'une de ces tactiques du nom de «flirt», une autre sera dénommée celle du «scandale». En sortant de son circuit, le mot «flirt» possède, parmi ses connotations, les significations suivantes: tentative entreprise réciproquement de dominer psychiquement le partenaire, tentative dans laquelle l'engagement effectif de celui-ci est conditionnel: son dernier accomplissement ne doit pas être un but absolu; ce lien même est occasionnel; il a besoin, en outre d'un fond social, d'une participation des autres à titre de spectateurs et copartenaires, ainsi que de conventions claires de comportements, conventions dont la conventionnalité frappante permet une distance ironique ou parodique à leur égard, assurant de larges possibilités d'interprétation – les contenus réels se fraient ainsi une route parallèle ou même divergente. Ajoutons que l'érotisme qui fournit une dynamique

psycho-biologique à ces actions devrait, éventuellement, posséder un caractère hétérosexuel. A son tour, le «scandale», la violation la plus drastique des normes de la bienséance mondaine, c'est une sorte de violence spirituelle exercée sur les participants de l'événement. Même les spectateurs passifs de cet événement sont précipités hors de leurs rôles sociaux qui garantissaient leurs «moi» internes. La rôle social s'appuie en effet sur une proportion égale de droits et de devoirs, il se réalise dans l'assouvissement des attentes normales. Le scandale engendre la panique dans la société, tel un cataclysme physique, quand la nature elle-même semble violer ses propres lois. Une énergie psychique nue, déchaînée, échappant aux règles qui la bridait jusque là permet la confrontation d'antagonismes qui rejettent tous les masques sociaux, elle peut devenir véhicule de vérité, comme toute situation extrême. Le flirt et le scandale, ce sont deux tactiques opposées. La virtuosité du flirt consiste en une telle maîtrise des normes existantes que ces normes deviennent complètement dociles à la main du maître. La virtuosité du scandale consiste en une provocation lancée à ces normes, en un dictat arbitraire de ses propres principes. Le flirt, c'est le classicisme de la vie mondaine; le scandale, c'est son romantisme.

Un domaine de tout premier ordre, dans la réalité littéraire de Gombrowicz, c'est celui des relations directes entre les gens, c'est le domaine de l'interaction. Toutes les autres sphères de la vie sociale, il les a exprimées à travers cette interaction. Un domaine identique, dans l'activité pratique de l'écrivain, est constitué par le système mondain. Il a transféré les principes de ce système dans des situations tout à fait disproportionnées. Il a pénétré dans les diverses institutions de la vie sociale comme dans un salon. D'où, beaucoup de malentendus, provoqués par ses déclarations, ses comportements, à propos de questions politiques nationales et autres. Ajoutons que c'était des malentendus planifiés, dans une importante mesure, par Gombrowicz lui-même, et qu'ils trouvaient leur place dans sa philosophie de la culture, où un lieu central échoyait à un individu, qui épurait le terrain de base pour ses actes de psychomachie.

Des notes de nombreux amis, relations de Gombrowicz ressort une image que nous nous sommes efforcé, plus haut, de généraliser.

Ce matériau biographique peut être pris de telle sorte qu'il se dessine des analogies entre les différentes formes de création culturelle : entre la littérature et quelque chose qu'on voudrait appeler la littérisation de la vie, son organisation selon des principes artistiques. Cette intention a été exprimée dans les arts plastiques, chez les metteurs en scène et les musiciens qui composent des happenings. Cependant, si ces hommes ont déplacé le centre de gravité d'une oeuvre autonome, destinée à durer dans le temps, sur des faits complètement ouverts à la co-création des participants, sur des événements fugitifs, Gombrowicz, lui, a dirigé l'effort principal de sa vie sur l'objet artistique tel qu'il est compris traditionnellement dans notre culture. C'est pourquoi, aussi, nous pouvons adopter ce point de vue et considérer de la sorte ses comportements paralittéraires. Dès lors, nous traiterons tout le matériau biographique que nous avons sélectionné comme un témoignage de cette expérience qui consiste à appeler à la vie des groupes de lecteurs potentiels de son oeuvre, susceptibles d'être conformes à son idéal du lecteur. Ces lecteurs futurs doivent expérimenter sur leur propre peau des actions qui, à la façon d'un succédané, mais en même temps de façon plus profonde, plus généralisée, s'accomplissent dans l'échelle imaginative de l'oeuvre. Gombrowicz répète ici, dans un court-circuit émetteur – récepteur, ce qui se décide par la fiction, dans le monde verbal de l'oeuvre littéraire.

Les acteurs sont des lecteurs particulièrement sensibles. S'ils veulent imposer aux récepteurs le climat spirituel du monde où vivent les personnages d'un écrivain donné, ils doivent tout de même éprouver ce climat sur leur propre peau. Et voilà comment le remarquable metteur en scène et acteur allemand Ernst Schröder évoque le travail qu'il a effectué sur l'oeuvre de Gombrowicz. Peu importe qu'il parle avec exagération, qu'il mélange des faits qui concernent ses contacts personnels avec l'écrivain et des faits apparus lors de son travail sur le texte. Nous n'en recevons qu'une image plus expressive de la réalité de cette interaction que Gombrowicz a réussi à susciter :

That's the toxin of Gombrowicz—his unhappy bacteria. He's so mad that everyone who tries to handle him gets infected. What was it he used to say to himself? "Gombrowicz gets the worst of Gombrowicz." "Gombrowicz makes everybody into Gombrowicz." He always spoke of himself in the third person.

But he really gets people into a state. At the first readings already they were all in irritable moods. It all becomes so tense—the way he was himself, with his long face. He drank a lot but he looked as if he were on drugs. But for the actors it was like being stung by a tarantula. Rehearsals were like a lunatic asylum. There's real dynamite in that script. One actor was so ill we thought he had cancer. He could hardly talk. I had to take the part over myself, with only three weeks to bring off what he couldn't bring off three months. At the first night there was a mad electric atmosphere. People wanted to scream. It was a huge success.¹

Nous éprouvons de telles impressions en lisant le *Journal*. Et nous avons même besoin de soumettre les informations biographiques qu'il contient à un contrôle extérieur. Les situations décrites ont pu être retouchées, des compromis inévitables ont pu être éliminés. Ce qui importe, c'est leur intention, une intention que nous discernons par des témoignages indépendants, qu'ont laissés des écrivains connus. En composant le compte rendu de ses propres comportements dans la vie, l'auteur semblait dire au lecteur: regarde et apprends, si tu veux mieux saisir le rôle que je vous fixe — à moi et à toi.

Trad. par *Elisabeth Destrée-Van Wilder*

¹ R. Hayman, «Ernst Schröder», *The Times*, April 17, 1971, p. 21.