

ZDRAVKO MALIĆ

Zagreb

LA CONSTRUCTION DU «TRANS-ATLANTIQUE»<sup>1</sup>  
DE WITOLD GOMBROWICZ

Le temps et le lieu de l'action du *Trans-Atlantique* sont déterminés de façon relativement précise: fin août — début septembre de 1939, Buenos Aires. La présence du temps et de l'espace dans le roman est fortement soulignée, bien qu'elle n'ait pas la même portée que la présence, dans le récit, de l'écrivain, narrateur et héros à la fois, également très marquée. Le TEMPS y représente le principe d'authenticité, c.-à-d., la dimension historique et documentaire. Il appartient à l'action du roman, tout comme l'espace est une des composantes de la narration (de l'intrigue?) du *Trans-Atlantique*. «Lorsque, dans une lutte meurtrière (comme nous lisons dans le texte — TA, p. 91) la Terre et le Ciel, en feu, se cabrent en hennissant de peur [...] et que nous inondent et se brisent le Cri, le Mugissement, le Gémissement des Mères et le Poing des Hommes dans le grincement et le cliquetis, et lorsque la Défaite et la fin s'approchent, dans l'éclatement des Sarcophages et des Cercueils, dans un bouleversement définitif de la Nature, et que le Jugement est prononcé sur toute créature vivante [...]» — ces paroles décrivent et déterminent le fond historique et psychologique des événements y décrits c.-à-d. des aventures vécues par l'écrivain<sup>2</sup>. La narration — la conception littéraire du *Trans-Atlantique* se développe parallèlement à la succession des événements extérieurs, historiques. Parallèlement, mais non de manière simultanée. Le motif historique y précède le déroulement de la narration; il y intervient plus tôt et finit avant elle aussi. Les premières

<sup>1</sup> Le *Trans-Atlantique*, premier ouvrage en prose de plus grande dimension qui ait suivi *Ferdynand*. Gombrowicz commence à le rédiger en 1948. Deux fragments en sont publiés en 1951. La 1<sup>re</sup> édition paraît à Paris en 1953. Je cite le roman comme TA, les passages sont pris dans l'édition de «Czytelnik», parue à Varsovie en 1957.

<sup>2</sup> Je rappelle que dans ce roman Gombrowicz demeure quasi fidèle à son modèle primaire et fondamental de métamorphoser la réalité selon les règles du roman d'aventures. L'«aventure» — voilà la seule auto-détermination conséquente du *Trans-Atlantique* (TA, pp. 11 et 100). Il était de même dans toutes les oeuvres précédentes de Gombrowicz, à commencer par le *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (*Mémoires de l'immatrité*).

pages du roman sont privées de toute narration. Le point «zéro» de l'action c.-à-d. la non-action, où la vie d'où ne sourdra pas l'action et par conséquent, le roman lui-même, est marqué à la première page par les mots «entre Ciel et Eau». Une excursion en Argentine, avec tout le confort qu'offre le luxueux paquebot «Chrobry», des conversations en société de choix et un flirt avec deux jeunes filles, jolies, gracieuses et coquettes — ne font pas un roman<sup>3</sup>. L'action du *Trans-Atlantique* s'est la guerre ou plutôt l'agression de l'Allemagne contre la Pologne. Le romancier commence ce sujet par la phrase:

Mais ça va mal. Là-bas, voyez-vous, quelque chose se gâte; bien que tout est vide, comme un champ la nuit, là, de l'autre côté de la Forêt, au delà du Grenier, la terreur et la punition divine et comme si quelque chose de terrible allait se déchaîner [TA, p. 12].

Ainsi esquissée, l'action va couler et déferler (gémissement de femmes et d'enfants, grincement de *Gens du Poing* et cliquetis d'armes — voir cit. p. 91), dessous la mince couche narrative du roman, jusqu'au moment où le narrateur et héros (sujet et objet en une seule personne), constatera: «Je compris alors qu'il n'y avait plus d'espoir» (TA, p. 102). L'ultime accord de l'action, son écho plutôt, son accalmie définitive, son «degré zéro» où s'achève (construction en spirale) le cours de l'action, révélatrice pour le *Trans-Atlantique*, s'exprime comme suit:

Là, à l'autre bord de l'Eau, de l'autre côté de la Forêt, au-delà du Grenier, sans doute tout s'est tu et le Silence morne de la Défaite a remplacé le cliquetis des armes et remplit les Grands espaces des Champs et des Bois [TA, p. 103].

Ainsi se termine l'avant-dernier chapitre du roman. On devine facilement que le dernier n'est que narration pure et qu'il contient la *catharsis* de l'oeuvre.

Comme on l'a déjà pu voir d'après les fragments de texte ci-dessus, Gombrowicz ne présente pas l'action du roman de façon directe; entre celle-ci et la vie qu'elle serait censée imiter il n'y a pas de contact<sup>4</sup>. Au début du roman, la description du trajet fait par l'auteur pour arriver à la Légation de Pologne peut servir d'exemple du manteau mythologique dans lequel se drape l'action concrète du *Trans-Atlantique*:

<sup>3</sup> De ce «degré zéro» de l'action Gombrowicz n'a point fait le roman. Et pourtant c'est bien cette sorte d'action qui a fourni la matière de romans tels que *Le Diable au corps* de Radiguet, de la nouvelle d'Iwaszkiewicz *Cienie* (*Les Ombres*) et de *Podróż* (*Voyage*) de Dygat. La comparaison avec *Le Diable au corps* et *Les Ombres* n'est point fortuite. Dans le *Trans-Atlantique*, lorsque le héros se sépare de l'action, la vaine et la dépasse, quand il s'éveille à une vie nouvelle («Toi, tu es donc un ressuscité» — TA, p. 109) — cette vie nouvelle lui apparaît dans la personne du Fils: «Lorsque je vois le Fils, quand il est devant moi et sa voix fraîche, son rire jeune, ses mouvements, la joie de son corps, son adresse [...]». Cette idylle, cette pastorale «au temps de guerre», ce niveau où l'action du *Trans-Atlantique* va se situer au bout de sa croissance, constitue la base de notre comparaison. Les souvenirs de Gombrowicz des premières années passées en Argentine (*Dziennik* *Journal*) vol. 1, pp. 197-217) confirment l'importance et le sens de la parallèle présentée ci-dessus.

<sup>4</sup> Dans le sens dans lequel ce contact direct devient un fait dans le *Journal* de Gombrowicz sur les pages où il décrit ses premières années en Argentine.

Arrivé devant le bâtiment, je m'arrête, j'hésite, je réfléchis — dois-je entrer ou non, — car à quoi bon aller voir l'Evêque quand on est protestant, renégat, blasphémateur. Et aussitôt mon affreux orgueil, ma Fierté qui, depuis mon enfance, faisait que je m'insurgeais contre mon Eglise [...], que moi, je m'enivre d'un encens médiocre et misérable, dans une église familière, moins belle et plus petite, pendant une Messe peut-être moins chère et moins bonne, pendant que chante un choeur de mauvaise qualité [...]. Oh, non, non, je ne suis pas Gombrowicz pour rien; je n'irai pas m'agenouiller devant un Autel sombre, douteux, ou peut-être plein de Folie [...]. [TA, p. 18].

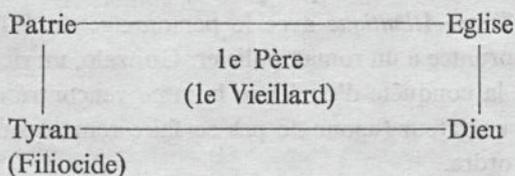
Ainsi, la mythologie catholique, évangélique, celle de la messe, qui nous est connue depuis la parution du *Ślub (Mariage)*, s'introduit entre la vie de l'écrivain et l'action du *Trans-Atlantique*. Doivent être compris comme une variante de cette mythologie les tableaux-motifs à la manière de Dante, dont l'auteur aime se servir dans les descriptions de l'action de son roman:

Une forêt sombre. Une forêt vaste, séculaire: Un espace couvert de forêts: Ô Dieu de Miséricorde, ô Christ plein de Bonté et de Justice, ô Sainte Mère de Dieu [...] [TA, p. 739].

Le sentiment «dantéen» de la vie n'est point nouveau<sup>5</sup> chez l'auteur du *Trans-Atlantique*, ce dont il est conscient:

Les cris des gens, le grognement et le râle des chiens, le gémissement d'Ignace, le galop des chevaux, le piaillage des dames, les voix des hommes, tout cela forma une symphonie dantéenne [TA, p. 80].

La mythologie des Evangiles détermine (tout comme dans le *Mariage*) le schème des personnages et leurs rapports mutuels. Le personnage et le rôle mutuel sont porteurs d'un schème qu'on pourrait transcrire graphiquement de la façon suivante:



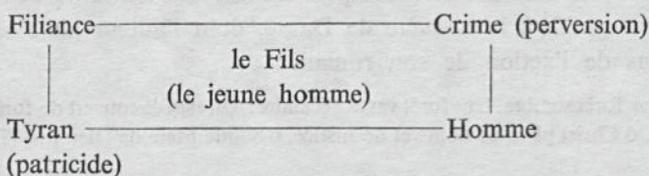
Au sens éthique, le Père représente l'«Honneur», la «Pureté», l'«Amabilité», la «droiture en toute chose» (TA, p. 54); au sens patriotique il est porteur de la «Vertu» («Courage»?) et de la «Fidélité». Au niveau de la narration (donc dans le sens littéraire) il est marqué par une absence totale de naturel, par son côté cérémonieux et célébateur, par tout ce que, en métaphore, Gombrowicz appelle «l'Eglise».

Je n'ai pas l'intention de présenter ici en détail tous les arguments qui confirment ce que je viens d'écrire au sujet du schème mythologique du *Trans-Atlantique*. Je ne ferai que rappeler le passage qui, dans le roman, décrit le sang sur le visage

<sup>5</sup> Je rappelle *Ferdydurke*: «Vers la moitié du chemin de ma vie, je me trouvai au centre d'une forêt sombre» (*Ferdydurke*, Warszawa 1957, p. 6).

de Thomas: «Et le sang apparut et une grosse Goutte en roula sur sa joue [...]. Et une autre Goutte se fit chemin qui suivit la première» (TA, p. 57). Jésus au Mont Calvaire<sup>6</sup>.

Le chemin qui, dans le *Trans-Atlantique*, mène de l'action à la narration, passe par la mythologie. Du substrat de la vie on parvient, par voie mythologique, à la couche littéraire. Le motif du Fils porte en lui le ferment de la déformation de la prétendue réalité du *Trans-Atlantique*, le *movens* créatif de la concrétisation de sa féerie littéraire. Le schème idéologique et narratif du Fils est analogique à celui du Père (selon le principe d'organisation des trucs littéraires):



Au niveau éthique, le Fils porte en lui: la «Honte», l'«Ignominie», l'«Impureté». Sur le plan patriotique il représente: la «Trahison», la «Fuite», la «Couardise». Du point de vue idéologique, enfin, il est porteur du progrès, du non-assujétissement, de la liberté, de la vie et de l'avenir, par opposition à l'esclavage et à la mort que représente le Père:

Ne sortirai-je donc jamais de ce cercueil vide? Continuerai-je à expirer, ne verrai-je donc jamais le soleil et la liberté? [TA, p. 107].

Ainsi, à base de conditions historiques semblables, l'ombre de Kordian et de Konrad revit dans le *Trans-Atlantique* avec le personnage du Fils<sup>7</sup>. L'intrigue du *Trans-Atlantique* est empruntée à un roman policier. Gonzalo, un richard homosexuel d'Argentine, veut faire la conquête d'un jeune homme rencontré dans la rue. Il le suit, en compagnie du narrateur («pour ne pas se faire remarquer») et arrive dans un café de troisième ordre.

Le jeune homme qui s'appelle Ignace, passe avec son père les dernières heures qui lui restent avant de partir à la guerre. Le narrateur présente Gonzalo au jeune homme, à quoi le père (Thomas) s'oppose de façon violente. On en arrive à un duel que le narrateur et les seconds simulent («pistolets non-chargés»); tout le monde se remet d'accord et on part pour la *estancia* de Gonzalo où l'on passe la nuit<sup>8</sup>. Gonzalo conçoit un

<sup>6</sup> Le motif du Calvaire est présent partout dans le *Trans-Atlantique*: «Sur le chemin continu de ma Vie et gravissant le flanc abrupt et pénible de ma Montagne» (TA, p. 11).

<sup>7</sup> Voir dans le *Trans-Atlantique* le culte romantique et nietzschéen de l'Acte individuel: «Je m'écrie — Couards! J'exige un Acte! Un Acte Terrible et le plus Effrayant» (TA, p. 107). Tout le décor où se joue le chapitre «à la cave», fait l'effet d'une réminiscence littéraire, d'un écho grotesque et déformé de certaines scènes de la III<sup>ème</sup> partie de *Dziady* de Mickiewicz.

<sup>8</sup> L'aspect méfistophélique de Gonzalo saute aux yeux: voir le costume qu'il arbore pour le duel (TA, p. 78) ou bien son comportement au moment du combat: «Gonzalo agita son chapeau»; Gonzalo agita un grand chapeau noir» (TA, p. 78).

projet perfide, selon lequel Ignace devrait tuer son père. En même temps Thomas décide de tuer son fils, estimant que la mort seule peut laver la honte dont est maculée son honneur. Pendant cette nuit passée à la *estancia*, le narrateur a des cauchemars. Soudain arrive un «cortège», organisé par le consul de Pologne. La dernière scène du roman décrit un bal où tous les personnages se retrouvent. Au lieu de finir par un meurtre, le roman s'achève par un grand éclat de rire libérateur<sup>9</sup>.

L'intrigue du *Trans-Atlantique* est donc sous le signe du crime et de la perversion. Ces deux traits caractéristiques de la narration se complètent et s'enchevêtrent dans le roman de Gombrowicz. L'élément du roman policier, aussi bien que le motif de la perversion marquent «l'écriture» de Gombrowicz dès son premier livre. Ces deux traits de l'intrigue du *Trans-Atlantique* sont réunis dans le personnage de Gonzalo, metteur-en-scène, séducteur et mauvais génie du petit univers métaphorique de Gombrowicz. La narration est imbibée du crime, structurée par lui; le crime en tant qu'intention, mais non comme réalisation:

<sup>9</sup> Dans la critique littéraire concernant le *Trans-Atlantique* s'est avant exprimée la réaction concernant la soi-disante «limitation, marginalité et illusion» des problèmes que ce roman nous expose. Ainsi, p. ex., Z. Pędziński constate que dans le *Ślub (Mariage)* et le *Trans-Atlantique* Gombrowicz voulait «mener à bout une satire mordante contre la Sanation en Pologne, à l'aide du miroir déformant du grotesque et de la parodie. Ces bonnes intentions n'ont cependant pas trouvé [...] une forme d'expression littéraire adéquate. Après un prologue intéressant, la mince trame de l'action du *Trans-Atlantique* a été imperceptiblement déviée par l'auteur vers un défilement vulgaire de complexes sexuels et homosexuels». Pędziński émet également l'opinion que Gombrowicz continuant à se servir de la manière littéraire adoptée dans *Ferdydurke*, en arrive dans le *Trans-Atlantique* à un niveau où la marginalité de la narration et des problèmes présentés rivalise avec la prétention de l'auteur qui voudrait à tout prix arriver à une «grande métaphore» (Z. Pędziński, *Bezczeszcze Gombrowicza*, «Kronika», Łódź 1956).

A propos du *Trans-Atlantique* W. Maciąg écrit, entre autres, que le roman n'a pas la même richesse intellectuelle que *Ferdydurke*, qu'il est moins universel, plus détaillé, centré sur un seul sujet et s'adressant à un public plus réduit [...]. La pose y domine le vrai contenu, et des mythes vains constituent le besoin spirituel le plus important» (W. Maciąg, *Gombrowicz*, «Życie Literackie» 1957, no 32).

Z. Lichniak est encore plus catégorique et va encore plus loin dans son effort d'amoindrir et de retirer toute importance au roman de Gombrowicz: «Il semble que la création littéraire de l'auteur des *Mémoires du temps de l'immaturité* [...] soit devenue, en raison de son isolation comme émigré, un ersatz philosophique tenant lieu de l'existence dans des catégories historiques réelles» (Z. Lichniak, *Spojrzenie z ukosa, ale nie zezem*, «Dziś i Jutro» 1956, no 1).

La critique littéraire concernant le *Trans-Atlantique* et les écrits «tardifs» de Gombrowicz, c.-à-d. celle qui, pour parler de façon très générale, accuse notre auteur de pratiquer «l'art pour l'art» et une réduction progressive de la portée des problèmes, commet le péché originel de manquer de critères historiques et littéraires et, fort souvent, d'être incapable ou mal préparé à déceler dans «l'écriture» de Gombrowicz des couches idéologiques et sociologiques de la vie, de sentir et déterminer les thèmes fondamentaux de l'oeuvre, de mettre à jour, simplement, l'interdépendance, dans le *Trans-Atlantique*, de la narration et de l'action. «J'étais indispensable dans la voie du développement polonais» (W. Gombrowicz, *Risum teneatis...*, 1952) constate notre écrivain. Je pense que ces paroles contiennent une vérité profonde sur son oeuvre littéraire, vérité que ses critiques oublièrent le plus souvent et le plus facilement.

tout cela pouvait bien aboutir à un crime [TA, p. 63]  
 ceci, Monsieur, serait un crime [TA, p. 65]  
 ça sent le crime [TA, p. 92]  
 car le crime [...] [TA, p. 112].

Gonzalo introduit le motif du crime et y attire tous les personnages du roman. Il est également porteur du motif de perversion sexuelle, qui, en lui, se mêle et s'unit avec le motif du crime, pour former un tout. Vers la fin du roman, le narrateur, sentant que, malgré tous ses efforts, il est incapable d'empêcher le meurtre, — l'intrigue du *Trans-Atlantique* consiste justement en la description de la montée du projet du meurtre — décide de l'accepter de pair avec la perversion, comme «l'Acte» et le «Nouveau». Il s'agit de savoir de quel côté se déclarera le Fils: du côté du crime ou de la vertu, du mal ou du bien, de la vie ou de la mort. Résigné et impuissant, le narrateur (comme je viens de le dire) accepte la perversion et le crime comme solution unique.

Le laisser [le Fils, Z. M.] pécher, lui permettre de changer en ce qu'il voudra, de devenir même un Meurtrier, un Patricide! Même un bouffon! qu'il s'accouple avec qui lui plaira! [TA, p. 115].

Ainsi, le narrateur consent à reconnaître la signification attribuée par l'écrivain au crime et à la perversion sexuelle, contre lesquels tout son être se révoltait au début (le narrateur parlant à Gonzalo: «Vous êtes donc fou! Je suis bien pour le progrès, moi aussi, mais vous appelez progrès un crime», TA, pp. 61, 100). De cette façon, en admettant la solution du crime et de la perversion, le narrateur s'oppose à ce qui est «Pologne», «Honneur», «Pureté» etc., à la tradition, à la «Forme» établie. Il opte pour le nouveau, la vie, l'avenir<sup>10</sup>. Sous la forme littéraire d'un roman noir où le crime est motivé par la perversion sexuelle de son «provocateur», Gombrowicz peint ce qu'il avait vécu au mois de septembre de 1939 (l'action romanesque se concrétise par l'intervention du milieu mythologique<sup>11</sup>). Autrement dit, c'est à travers le crime et l'anormalité sexuelle que Gombrowicz exprime son attitude envers sa patrie et la crise profonde qu'elle vient de vivre tout récemment. Sous couvert psychopathologique le *Trans-Atlantique* est donc un roman patriotique. Compréhensif envers la «déviation» sexuelle de Gonzalo, le narrateur découvre sa véritable signification dans l'«Acte» et la «Modification»; grâce à l'amour dénaturé de Gonzalo, il devient capable d'un éloignement, d'une séparation de la «Forme» établie de l'amour de la patrie, d'accepter la «déviation» comme principe de sa nouvelle attitude envers la Pologne. Conformément à ce principe, dans le *Trans-Atlantique*

<sup>10</sup> Ce passage nous permet de constater encore une fois à quel point toutes les grandes trames de l'oeuvre de Gombrowicz (la trame de la narration, celle des événements extérieurs, historiques, celle de l'idéologie) sont marqués par le principe de gradation et de croissance progressive, ce qui nous donne le droit de définir ce roman comme un acte existentiel, idéologique et artistique, comme une oeuvre *in statu nascendi*.

<sup>11</sup> C.-à-d. de Gonzalo. Je répète ses traits caractéristiques: metteur-en-scène, séducteur, mauvais génie.

on place sur pied d'égalité, le patriotisme et l'amour sensuel. C'est en quoi consiste la formule «magique» de notre écrivain, qui mentionne la possibilité d'identifier l'amour de la femme et celui de la patrie (il donne donc une clé permettant de comprendre le *Trans-Atlantique*), dans le passage de son *Dziennik (Journal)* qu'il consacre à Żeromski. Il y écrit notamment: «Żeromski est tout sexe, amour, instinct; il a été créé par Eros; c'est son domaine [...]. Mais l'amant est devenu 'citoyen'» et cette «union de la sensualité et de la Patrie» n'a pas été heureuse, puisqu'il aimait la femme en «homme nu», et la patrie en «citoyen plein de respect». Selon Gombrowicz, ses deux amours (de la femme et de la patrie) sont identiques: «l'espèce viole l'amoureux» (d'après lui l'amour n'est point un phénomène individuel, mais social, deux êtres s'aiment au nom d'un troisième) — «et il n'y a pas grande différence entre le soldat qui meurt pour la patrie et l'amant qui risque sa vie afin de posséder l'objet de son désir»<sup>12</sup>. Mettant à nu l'amour sensuel, découvrant ce qui, en lui, est pervers et impur (Gonzalo), Gombrowicz — autrement que Żeromski — met à jour en même temps les sentiments patriotiques, les montre sous un éclairage pathologique et cherche à s'en libérer, à l'aide d'une «thérapie de frappe» du dégoût. Ayant constaté que Gonzalo (objet de l'amour sensuel dans le roman) «n'était point un Taureau, mais une Vache» (TA, p. 42), il ne reste plus au narrateur que de disqualifier, au même degré et par analogie la Pologne en tant que l'objet de l'amour patriotique décrit dans le roman. Les dernières pages du livre, dans le point culminant du «cortège de kermesse», parmi les chansons gaillardes et les cris d'hommes ivres («Albośmy to jacy tacy, chłopcy Krakowiacy»), dans l'atmosphère d'une rhétorique patriotique stupide et vide de sens («Zastaw się, a postaw się»), dans la mise-en-scène grotesque du «dernier bal» de la Pologne de l'époque de la «Sanation» (*Popiól i diament* <*Cendre et diamant*> tourné par Wajda!), le conseiller Podrocki (de La Pie), y parle de la défaite de la Pologne en des termes qui réfléchissent le système littéraire du *Trans-Atlantique*. «Mais oui, catastrophe, défaite, fin, nous voilà terrassés» (TA, p. 116, Z. M.). Ainsi, grâce à la mise sur pied d'égalité de la Pologne et de Gonzalo, des sentiments patriotiques et l'amour sensuel, le procès verbal du *Trans-Atlantique* aboutit à une conclusion inévitable et logique, ce qui donne à l'oeuvre l'aspect d'une oeuvre à charpente forte et finalisée.

Revenons cependant encore au moment où le narrateur donne au crime et à la perversion son consentement intérieur. Il remplace de cette façon l'ancienne «Forme» par une nouvelle, dans cette conviction qu'on ne peut fuir la «forme» en soi, qu'il ne fait que remplacer la «Patrie» par la «Filiance», le pathétique cérémonieux du Père («l'Eglise») par le crime et la débauche de Gonzalo et du Fils. Ce n'est pourtant qu'un premier épilogue de la narration — une solution qui correspond au sens de la fin de la ligne d'action («je compris alors qu'il n'y avait plus d'espoir»). Cette fin correspond au premier épilogue de *Ferdydurke* («je fuis, cachant ma gueule dans mes mains»).

<sup>12</sup> Cf. Gombrowicz, *Journal*, t. 1, pp. 226-227.

Le deuxième épilogue, définitif, de l'intrigue du *Trans-Atlantique* est égal au distique qui termine *Ferdydurke*. C'est ce dernier qui a le caractère d'une *catharsis*. Au lieu de commettre le crime au moment où la trame de l'oeuvre l'exige sans pitié, le Fils — éclate de rire (dernière page du roman):

Mais qu'est-ce donc? Le Salut! [...] Et au lieu d'asséner un grand coup au Père, il Eclate de rire [...] [TA, p. 120].

Le sens de cette *catharsis* est clairement expliqué par le commentaire prononcé par Gombrowicz lui-même: «S'adonner à l'avenir? Oui... mais moi je ne voulais plus m'adonner de tout mon être à quoi que ce fût, à aucune forme en devenir — je voulais être quelque chose de plus élevé et de plus riche que la forme». De là vient le rire dans le *Trans-Atlantique*<sup>13</sup>.

Dans la précédente analyse de la narration j'ai omis la partie fondamentale du texte, liée directement au narrateur et aux réalités polonaises, c.-à-d. à l'action du roman, plutôt qu'à Gonzalo et aux réalités argentines. Cette partie est située par conséquent sur la périphérie des trames principales du *Trans-Atlantique*. Il s'agit des passages qui décrivent les aventures vécues par le narrateur en compagnie du Baron, de Pyckal et de Ciunkała («Baron, Pyckal et Ciunkała: Maison de Chevaux. Affaire à ne pas jeter aux chiens»), comme de ce qu'il a vécu à la *estancia* de Gonzalo (la nuit à la *estancia* et l'Association des Chevaliers de l'Eperon). Le fantastique pénètre la réalité du *Trans-Atlantique*, lorsqu'on y décrit les rencontres du narrateur avec les personnages du romantisme: «C'était sans doute l'homme le plus surprenant que j'aie jamais vu» (Cieciszowski, TA, p. 15). «Le caractère surprenant de ces gens (il me serait difficile d'en retrouver plus insolites dans ma mémoire)» (TA, p. 28). «Le Ministre Félix Kosiubidzki était un des hommes les plus étranges que j'ai jamais rencontré dans ma vie» (TA, p. 19, souligné par Z. M.).

La rencontre de ces «drôles de personnages», leur description ainsi que les aventures que le narrateur vit en leur compagnie, — voilà le lieu, la ligne d'osmose de l'action du *Trans-Atlantique* dans la narration. C'est par là que la situation vécue par l'auteur s'introduit dans le milieu littéraire du roman<sup>14</sup>. J'insiste sur le fait que les réalités argentines constituent la base, les fondements de ce processus et forment un des éléments distinctifs du *Trans-Atlantique* par rapport aux autres romans de Gombrowicz. Par l'intermédiaire de ces personnages «insolites» l'écrivain introduit le lecteur dans des situations du roman non moins «étranges», de caractère manifestement littéraire, à l'opposé des quelques premières pages du livre (pp. 11-14), sorte de journal ou document, où l'action est exposée directement et non de façon littéraire<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> W. Gombrowicz, Introduction au *Trans-Atlantique*, dans son édition varsoivienne, p. 7.

<sup>14</sup> Le début de *Ferdydurke* est analogue: le narrateur s'identifie avec Gombrowicz jusqu'au moment où Pimko fait son apparition (motivée par un songe).

<sup>15</sup> Cf. ce que Gombrowicz écrit à propos des débuts de la rédaction du *Tras-Atlantique* dans: *Journal*, t. 2, pp. 19-20.

Durant ma vie j'ai vu nombre de lieux et de situations insolites et rencontré bien de personnes fort étranges, mais parmi ces lieux et personnes nul n'était aussi surprenant que l'aventure qui m'arrivait actuellement [TA, p. 30].

Ces paroles concernent la connaissance que le narrateur fait du Baron et de la société par actions qu'il dirige, et sa visite au secrétariat de cette Société (p. 29 et suiv.), c.-à-d. d'une situation tout-à-fait nouvelle, inconnue jusqu'ici dans l'oeuvre de Gombrowicz. Cette situation, étant nouvelle, a le sens d'un motif, comme il en était dans *Ferdydurke* du dortoir, de la salle de bains et des cabinets des «Jouvenceaux»<sup>16</sup>. Dans le *Trans-Atlantique*, le secrétariat, en tant que situation-motif, est complétée par celui de l'argent («piniądze» et «escarcelles» mentionnées sans cesse) ou bien par la Divinité de la Marchandise et l'hystérie des achats (TA, p. 25). La description du secrétariat (pp. 29, 30 et suiv.) est, grâce à son caractère littéraire grotesque, à la manière d'écrire de Gombrowicz. Il serait donc superflu d'en parler. Tout au plus on pourrait souligner l'impression exceptionnelle qu'elle produit. Ce qui nous oblige de la mentionner, c'est qu'elle a servi à Gombrowicz de catalyseur et lui a permis de faire démonstration de ses capacités littéraires dans la présentation d'un motif, cher à ses grands prédécesseurs: Gogol, Dostoïevski et Kafka<sup>17</sup>.

En marge de la narration du *Trans-Atlantique* il y a encore deux scènes auxquelles je voudrais consacrer maintenant quelques remarques. D'abord la scène «nocturne» du cauchemar, qui apparaît à plusieurs reprises dans les romans précédents de Gombrowicz<sup>18</sup>, et où l'auteur s'est encore une fois servi du mécanisme du rêve comme moyen de donner un caractère fantastique au récit. Après une conversation cauchemardesque avec Gonzalo qui ivre «surgit on ne sait d'où» (TA, p. 92), le narrateur se retrouve seul tout à coup («je regarde autour de moi et ne vois plus personne», p. 93); il se lève (il était à genoux) et entre dans un corridor interminable («ce diable de corridor, ce qu'il est long!», p. 94); dans le noir il trébuche sans cesse sur les corps des domestiques endormis; il frotte une allumette; les domestiques se réveillent l'un après l'autre, le dévisagent un moment en silence, puis retombent dans le sommeil. La deuxième scène, du même genre que la première, mais bien plus développée, est beaucoup plus importante pour le roman. Il s'agit de la scène «dans la cave» qui débute par l'enlèvement du narrateur<sup>19</sup> et par l'acte non-motivé, para-

<sup>16</sup> Les cabinets apparaissent aussi dans le *Trans-Atlantique* en tant que situation-motif (pp. 50-51). On mentionne la salle de bains dans un sens métaphorique, c.-à-d. comique («Pour dormir on m'indiqua la Chambre de Bains», p. 88). Parmi d'autres situations-motifs le duel et le bal sont mentionnés auparavant, mais on ne dit rien du jeu de longue paume qui, tout comme les précédents, n'est pas une nouveauté dans l'oeuvre de Gombrowicz — ici il faut rappeler le match de tennis de «Philibert doublé d'enfant».

<sup>17</sup> Cf. «Dans certaines de ses descriptions de l'absurdité de la 'vie grise' Gombrowicz cherche à faire peur comme Kafka (secrétariats)» (J. Wittlin, *Uwagi wstepne* — avant-propos de l'édition parisienne du *Trans-Atlantique*).

<sup>18</sup> *Ferdydurke*: la scène où Joseph traverse, la nuit, le corridor d'une maison de campagne afin d'enlever un valet de ferme.

<sup>19</sup> Cf. «L'Enlèvement», premier chapitre de *Ferdydurke*.

noïdal de Pyckal qui lui enfonce les éperons dans le jarret (TA, p. 100). Motivée par l'évanouissement du narrateur cette scène est d'une signification métaphorique et occupe dans le *Trans-Atlantique* la même place que dans *Ferdydurke* les deux nouvelles qui y sont intercalées<sup>20</sup>. Sa genèse littéraire est typique pour Gombrowicz. «L'Association des Chevaliers de l'Épéron» est une formulation littéraire d'expressions telles que «aviver les blessures, déchirer», de même que l'appellation de l'entreprise du Baron: Maison de Chevaux (Affaire à ne pas jeter aux chiens), réalise sous forme littéraire une locution bien connue. Le sens métaphorique de la scène «dans la cave» se réduit donc à concrétiser la signification de l'idiotisme mentionné auparavant: le narrateur s'y associe avec les Polonais du *Trans-Atlantique* en une fédération d'auto-torture ayant pour but de «se faire souffrir». Cette phantasmagorie étrange et sans aucun fondement littéraire, du moins à première vue, a cependant une source historiosophique évidente; elle exprime un ancien motif littéraire polonais — l'attitude de l'écrivain vis-à-vis de la martyrologie nationale, envers la «Défaite» en tant que élément permanent de l'histoire de la Pologne. Les personnages des martyrs qui entourent le narrateur dans ce souterrain mythologique qui sert de prison, sont esquissés à l'aide du même style métaphorique puisé aux Evangiles: «Et je lisais les jugements les plus terribles sur ces faces hâves, barbues, pleines de souffrance comme le Christ crucifié, et brûlant du feu vif de l'Enfer» (TA, p. 101). Ils hurlaient «comme des chiens, l'Écume à la bouche, et de ces lieux Cruels un cri de douleur s'élevait vers le ciel». «Depuis lors commença cette Torture, cette Association, Piège de Satan» (TA, p. 104). L'auteur en explique clairement le sens: «De même la Nature ne veut point de nous et, méprisant notre faiblesse, nous souhaite la mort et la destruction» (TA, p. 101).

Esclave, prisonnier de l'Association des Chevaliers de l'Épéron de caractère masochiste, le narrateur cherche à se libérer de cet esclavage martyrologique national. Sa prescription est simple:

je décidai de devenir Effrayant et d'assaillir la Nature, de la violer, la vaincre, la terroriser, afin que notre Destinée changeât... Oh, violer la Nature, le Sort, soi-même et faire violence à Dieu lui-même. Personne n'aura peur de notre Bonté; il nous faut être Effrayants [TA, p. 104].

A la tendance d'auto-torture nationale, le narrateur (Gombrowicz), répond par le cynisme. Ainsi, après cent ans d'intervalle, réapparaît dans le *Trans-Atlantique*, et dans la littérature polonaise, le machiavélisme de Konrad Wallenrod, le culte de «l'Acte» et de la «Violence», la religion du cynisme national, de l'Abjuration et de la Trahison individuelle.

Polsko! [...]

Choć Muzę moją w twojej krwi zasągam,  
Sięgnę do wnętrza twych trzew — i zatargam.  
Szczękni z bolesti i przeklinaj syna

<sup>20</sup> Les parallèles macrostylistiques entre le *Trans-Atlantique* et *Ferdydurke* sont assez nombreuses; j'ai déjà mentionné le double prologue et épilogue de chacun de ces romans et la correspondance de nombreux motifs.

[O Pologne!

Je maculerai ma Muse de ton sang,

Mais j'atteindrai le fond de tes entrails — et j'y mordrai.

Grince de douleur et maudis ton fils].

Ces paroles pourraient être mises en exergue de la partie du roman de Gombrowicz qu'on vient de commenter.

Le mécanisme du songe en tant que principe phantasmagorique est sans doute un des traits les plus typiques de la méthode de création littéraire de Gombrowicz. Ses résultats sont multiples et visibles aussi bien dans le *Trans-Atlantique* que dans l'oeuvre littéraire entière de Gombrowicz. Les personnages surprenants de caractère grotesque, sont un des «reflets» de cette méthode, un moyen de sa réalisation littéraire. Le phénomène du grotesque (*kicz*), s'accomplit dans le *Trans-Atlantique* uniquement sur le plan de la narration, c-à-d. qu'il est lié avant tout au personnage de Gonzalo et au «paysage» argentin du texte. Gonzalo en tant que «le putain» (*puto*), mâle et femelle à la fois, c.-à-d. ni l'un ni l'autre, se reflète dans certaines catégories fondamentales de la quasi-réalité du *Trans-Atlantique*.

«Il n'était point un Taureau, mais une Vache» (TA, p. 42) — cette comparaison qu'on avait déjà citée auparavant peint l'indétermination et le hermaphroditisme sexuels de Gonzalo qui se reflètent ainsi dans le «paysage animalier» du roman.

En ce moment, un grand chien de chasse survint, frétilant, et il était noir comme un bœlier, mais ce n'était point un bœlier seulement une sorte de gros chat aux grandes griffes; cependant, il avait une queue de chèvre et, au lieu de miauler, il bêlait [TA, p. 88].

Ce passage est caractéristique pour le «milieu» animal du roman, dont le principe est celui du mélange des sexes et des races, ce qui donne au texte son caractère grotesque. L'importance et la place qu'occupent dans le *Trans-Atlantique* l'élément «animal», en font la suite et l'approfondissement du thème de phantasmagorie dans la réalité, de la III<sup>ème</sup> partie de *Ferdýdurke*<sup>21</sup>. Le «paysage animal» détermine le caractère surréaliste du monde décrit dans le *Trans-Atlantique* où les animaux pullulent: «étalons», «juments», «veau ou pas veau, peut-être un gros Chien, mais avec des sabots et comme bossu» (TA, p. 118); «mouches», «perroquets», «petits chiens», «chevaux», «Lièvres», «rats», «animaux divers», «chienne», «chatte», «poupe», «louve», «oies», «doutre», «corneilles», «choucas», «papillons», «colibris», «trotteurs», «grenouilles», «lévriers», «moineaux». Il y a tant d'animaux dans le *Trans-Atlantique* que leur présence devient obsédante et qu'on a l'impression que l'auteur du roman est un homme possédé par la vision d'animaux, un maniaque. De là vient l'idée que le livre de Gombrowicz rend «réelle» une certaine «folie animale» (si toutefois telle chose existe). Ce «paysage animal» se reflète dans les métaphores et les idiotismes du *Trans-Atlantique* ce qui témoigne de la manière la plus convaincante, de la présence intense des

<sup>21</sup> Tout comme on peut dire, de façon générale, que le *Trans-Atlantique* et le *Ślub (Mariage)* constituent une suite et un approfondissement de la III<sup>ème</sup> partie de *Ferdýdurke*.

animaux dans le roman. On a déjà mentionné l'expression métaphorique «łasić się» («se froter contre»); d'autres locutions de même portée apparaissent, dont nombre sont répétées à plusieurs reprises dans le texte: «zbaranieć» (devenir stupide comme un mouton <à cause d'une grande surprise>), «srokaty» («cheval pie», «sur un étalon pie», p. 79)<sup>22</sup>, «zagawronić» («stupéfier»), «zarechotać» («coasser»), «gzić» («agacer»), «doić» («traire» <dans le sens de «extorquer de l'argent»)— «ne me traie pas davantage, car je ne suis point une vache», dit le consul de Pologne, dans l'Argentine du rêve, imaginée par Gombrowicz p. 20). Les expressions et locutions concernant le monde animal dominant visiblement parmi les idiotismes et les métaphores du texte<sup>23</sup>. Les mots-clés tels que: «guet-apens», «épéron», «piège», particulièrement relevés dans le texte, appartiennent à la même catégorie. L'indétermination et le mélange constituant les traits caractéristiques fondamentaux du «paysage animal» du *Trans-Atlantique*, grâce auxquels le grotesque y trouve sa réalisation littéraire, sont projetés sur le caractère du monde objectif qui entoure l'univers de ce roman, sur ses «accessoires» et sa «nature morte». La résidence de Gonzalo y est décrite conformément aux critères littéraires du grotesque (TA, p. 93 et suiv.). Ce palais, tel que Gombrowicz l'a décrit, peut être considéré comme une métaphore, comme une formule définitive et universellement compréhensive du caractère littéraire du roman, ou plutôt de la narration. Cependant, celle-ci, l'aspect littéraire de l'oeuvre de Gombrowicz, exprime l'idéologie et la philosophie «privée» de l'écrivain, à l'aide du langage littéraire, donc à travers l'art<sup>24</sup>.

Toutes ces couches du roman de Gombrowicz, importantes de notre point de vue, peuvent être ramenées à une définition unique, celle du «Baroque»<sup>25</sup>. Car c'est le «Baroque avec ses constantes»: son intérêt pour les problèmes moraux, son emphase et son exagération, son horreur, son «incarnation» («incarnation d'idées élevées dans des tableaux et des expressions pris dans la vie quotidienne»), son côté

<sup>22</sup> Cf. aussi le nom du Conseiller Podrocki.

<sup>23</sup> Comp. «na kiel brać», «z włosom najeżonym», «z kozła w kozła», «na dudków wystrychnąć; ale syn nie dudek!», «mnie sójkę w bok», «ogon pod siebie», «cóżes pan z byka spadł», «jak liszkę w potrzask», «nic piskorzowi, kiedy raka biją»... etc.

<sup>24</sup> Schulz a très bien senti et exprimé fort clairement dans son article sur *Ferdydurke* cette correspondance interne, ce contact et cette osmose des diverses couches du roman de Gombrowicz: «Gombrowicz a démontré l'unité des zones de la culture et de la sub-culture; on peut, ce qui plus est, admettre qu'il voit dans la sub-culture [...] la clé pouvant permettre la compréhension du mécanisme de la culture. [...] Il n'existe point de formes d'idéologie aussi rejetées, de formes aussi misérables et ordurières qui n'y trouveraient pas cours et début. C'est ici qu'apparaît dans toute la misère de la mythologie la force cachée dans les structures de la syntaxe, la violence et le brigandage de la phrase, la puissance de la symétrie et de l'analogie. C'est ici que l'on décèle la mécanique vulgaire de nos idéals, fondée sur la prédominance d'une traduction naïve mot à mot, sur les figures des métaphores et l'imitation vulgaire des formes linguistiques» (B. Schulz, *Ferdydurke*, «Skamander» 1938, pp. 96-98).

<sup>25</sup> Gombrowicz est conscient du caractère baroque de l'époque — de la vie et de l'art. Cf. Gombrowicz, *Journal*, t. 1, p. 71, où il mentionne «le rôle décisif du Baroque dans le monde contemporain». Je rappelle aussi sa définition du XX<sup>ème</sup> siècle: «siècle formé du mélange d'autres siècles».

théâtral tout en jeux d'apparences, de surprises et de contrastes, de mouvement et de métamorphose, enfin, avec son unité organique («l'acceptation de la vie telle qu'elle est»)<sup>26</sup>. Ainsi, en reconnaissant le caractère «baroque» du roman de Gombrowicz, nous revenons à nos constatations concernant le rôle du mécanisme du songe dans le *Trans-Atlantique*. Dans son *Journal*, Gombrowicz mentionne par deux fois le rôle du mécanisme du rêve dans sa création littéraire<sup>27</sup>; il parle de la «perfection artistique du songe». Ces réflexions de Gombrowicz confirment encore le fait que la rêverie lui fournit avant tout un mécanisme permettant de changer la réalité en fantaisie — principe qui peut s'appliquer dans une oeuvre littéraire (par rapport à notre écrivain, ceci avait déjà été constaté par W. Kubacki). (Je ne cherche point à diminuer ainsi l'importance du phénomène du songe dans la façon dont l'auteur conçoit le monde et qui lui permet d'identifier souvent la vie au rêve; bien au contraire — la correspondance de ces deux domaines: de l'idée et de l'art — constitue le principe fondamental de la présente étude.) Le phénomène du grotesque appartient au domaine du rêve (ce qui est conforme à sa nature) ainsi qu'à l'univers de l'adolescence; par contre, la «sub-culture» dont parle Schulz à propos de *Ferdydurke* s'exprime chez Gombrowicz à travers la structure micro-stylistique de son oeuvre, dans le lexique, les idiotismes et les métaphores, dans certaines expressions «primitives» (tours dialectaux, argot, archaïsmes). Les archaïsmes sont particulièrement caractéristiques du style du *Trans-Atlantique* et la fréquence d'apparition de certaines catégories lexicales archaïques y est relativement élevée<sup>28</sup>. Les mots-outils dits faibles (adverbes et prépositions) se répètent fréquemment dans le texte, dans leur forme phonétique ancienne<sup>29</sup>, ce qui donne une couleur archaïque au style du *Trans-Atlantique*. La transformation de mots «pleins» en archaïsmes est bien plus rare<sup>30</sup>, et l'emploi sémantique archaïsant encore moins fréquent («papier», «przytomność» — dans le sens de «présence», «dansyrka» «danseuse»). C'est avant tout la syntaxe qui, dans le *Trans-Atlantique*, prend une forme archaïque. La structure

<sup>26</sup> Cette caractéristique du Baroque est faite selon les «points du baroque», comme les a formulé Imbrie Buffum; je cite d'après: M. Strzałkowa, *Najnowsze publikacje o baroku w literaturze francuskiej*, «Ruch Literacki» 1960, nos 1-2.

<sup>27</sup> Cf. Gombrowicz, *Journal*, t. 1, pp. 118-119 et 268-269.

<sup>28</sup> Ce trait caractéristique du style du *Trans-Atlantique* attirait le plus souvent l'attention des critiques. Wittlin écrit p. ex.: «Cette langue n'est point des plus douces. Elle rappelle parfois Mikolaj Rej, ou les *Mémoires de Paysans*; elle est volontairement stylisée en gaillarde, simule la grossièreté et la vulgarité, plus rarement elle est ordurière» (cf. *Uwagi wstępne...*). Ou bien Błoński: «Gombrowicz est le Jan Chryzostom Pasek de nos jours. [...] oui — dans le *Trans-Atlantique* il y a toute la tradition de notre littérature 'sarmate' soutenue par ce qui nous y attire le plus et ce qui nous en repousse le plus fort» (Błoński, *Komentarz do Gombrowicza*).

Maciąg écrit à propos du *Trans-Atlantique*: «Stylisé, écrit en une langue polonaise archaïsante, celle de Rej, de Pasek et de Chodźko, caractéristique de la noblesse polonaise, ce roman est très traditionnel, très familier pour nous» (Maciąg, *Gombrowicz...*).

<sup>29</sup> Cf. «Tyż», «dopiroż», «owóz», «otóz», «zara», «trochi», «troszki», «niechta», «ano», «dali» (dalej), «takem się».

<sup>30</sup> Cf. «Powidźze», «lepi», «ty» (tej), «doskwirają», «jak nagładziej», «kobita», «bida», «zji».

archaïque de la phrase<sup>31</sup> en est la forme élémentaire. Le procédé ancien de s'adresser directement à une personne ou à un objet, est aussi fort répandu<sup>32</sup>. Le type de phrase qui apparaît le plus souvent dans le texte du *Trans-Atlantique* est la parataxie constituant un archaïsme syntaxique, conforme à la couleur stylistique du roman. Cependant, ce qui nous intéresse ce sont d'autres méthodes d'archaïser la phrase du *Trans-Atlantique*, dont l'origine est purement littéraire. D'abord, la rime, en tant que l'élément organisateur de la phrase: «a gdy jeden skoczy, drugi zamknie oczy» — TA, p. 110 («et de son tapage rien que du bruit» — TA, pp. 79-80), avec une variante inverse: «et de son bruit rien que du tapage» — en polonais: «i z puku jego i nic oprócz huk», «ale z huku jego i nic oprócz puku»; «i cichej wody wiew jak śpiew jaki wśród placu drzew» (p. 46, «et le glissement de l'eau tel un chant parmi les arbres d'une place»). Les divers tours populaires rimés ou non («ty taki owaki = «toi, espèce de vaurien»; «rada w radę» — «de conseil en conseil» *vel* «à conseil»), ainsi que des bouts-rimés du type «Znajka majka bałabajka», avec des déformations linguistiques caractéristiques du langage des enfants et qui privent les paroles de leur sens<sup>33</sup>. Une telle structuration de la prose touche aux rimes primitives, aux vers frivoles de beuverie, dont le texte du *Trans-Atlantique* prend souvent la forme («choć to kwika ma podwika», «Dalej, dalej, lepiej Dolej» = «Vas-y, Vas-y, Verse-en encore» — TA, p. 87). On y rencontre encore nombre d'expressions archaïques courantes: «Très estimé lecteur, je ne vais point vous fatiguer par une description trop détaillée [...]» (TA, p. 102); ou bien «Ainsi prit fin le duel» (TA, p. 82). Ailleurs, Gombrowicz imite les tours typiques de la prose «sarmate»: «Kaź Pan Dobrodziej konie zaprzęgać» (TA, p. 88). Il y a dans le *Trans-Atlantique*, des descriptions dans le style des anciennes mémoires: «Ja się zdumiałem [...] widząc Salonów, Sal wielkich luxusy, które Plafonami, Parkietami, Stiukami a Boazeriami...» (p. 83). L'imitation la plus conséquente est celle qui se sert du discours direct chez les personnages du roman et la forme primitive, commune, qu'elle revêt: «je lui dis»; «je dis donc»; «alors, je me lève et je dis»; «et je pense à part moi»; «et Thomas de dire»; «je demandais»; «il dit»; «mais je dis, moi» — tous ces exemples sont pris dans une seule page (p. 112) du texte!

Il faut encore mentionner les allusions faites à divers ouvrages de littérature polonaise ancienne (p. ex. à *Pan Tadeusz*: «Kochajmy się! Kochajmy się!» — TA, p. 117). Cependant, trait marquant pour le *Trans-Atlantique*, la stylisation archaïque de ce roman ne se limite point à puiser des exemples dans l'ancienne littérature

<sup>31</sup> P. ex. «bo, choć dla spokoju sumienia mojego ciężkiego mówiłem, przecieżem wiedział, że rada moja właśnie sprzeczny w nim skutek wywoła, a wszelkiej ucieczki możność mu odbierze» («car bien que je parlasse afin de calmer ma conscience, trop lourde, je savais cependant que mon conseil ne fera que provoquer en lui un effet contraire, et lui ôtera toute possibilité de fuite», TA, pp. 82-83).

<sup>32</sup> «Choć to, panie, ciemno» (p. 74) ou bien la phrase déjà citée: «kurytarz, szelma, długi».

<sup>33</sup> Cf. «wodusu czaj» au lieu de «woda z ruczaj» de J. Andrzejewski, *Książka dla Marcina*, selon le vol. *Niby-Gaj*, pp. 460-462.

«sarmate», mais en trouve aussi dans la littérature populaire des siècles précédents. Le retour au folklore (particulièrement visible dans les dernières pages du livre) est d'une signification multiple dans l'oeuvre de Gombrowicz. Une telle stylisation est de mise dans une oeuvre de style visiblement «alexandrien», imitatif, hérité des autres. Le caractère baroque de ce style justifie également la présence d'éléments folkloriques dans le *Trans-Atlantique*. En fondant ensemble la narration et «l'action», dans le dernier chapitre du roman, l'écrivain a privé ses personnages, comme aussi la quasi-réalité dans laquelle ils se meuvent, de toute couche de civilisation ne laissant que celle qui, dès l'époque primitive, recouvrait la nudité humaine. A la fin du roman l'homme social du *Trans-Atlantique* ne demeure lié qu'à l'idée du caractère de ce qui est polonais, dont le folklore est la seule expression littéraire. Ainsi prend fin la querelle sur la Pologne dans l'esprit de l'atavisme le plus profond. Le retour au folklore a encore un autre sens dans le roman. A part le *Nouveau Testament*, le folklore est la seule mythologie polonaise vivante («Polak do tańca a i do różańca» = «Bon au jeu et à la prière» — TA, p. 117). Ce que *Trans-Atlantique* confirme à travers tout son sub-texte.

L'analyse des éléments microstylistiques du *Trans-Atlantique* nous a permis d'émettre la constatation ci-dessus et de revenir aux problèmes présentés au début du roman: La Pologne à un moment crucial de son passé très proche et l'attitude de l'écrivain vis-à-vis de la dernière «Défaite» nationale. La macrostylistique confirme encore une fois ce point de départ du roman. Le *Trans-Atlantique* débute par une sorte de journal, de caractère documentaire donc paralittéraire, comme d'ailleurs la micro-stylistique du roman entier. Celle-là continue donc et concrétise de façon conséquente la conception originelle, documentaire, du roman, qui se servant de moyens traditionnels de composer les mémoires, en usage déjà chez Jan Chryzostom Pasek, décrivait ce que l'écrivain avait vécu durant le mois de septembre 1939. Cette définition du *Trans-Atlantique* convient aussi bien à *Ferdydurke* et au *Mariage*. Une microstylistique paralittéraire et imitative au service d'une macrostylistique abstraite et intellectuelle, en accord avec le conseil de Gombrowicz: «Vous feriez bien de ne point oublier qu'ici la fantaisie a pris la réalité dans ses bras»<sup>34</sup>.

Dans son essai sur la littérature polonaise d'entre les deux guerres, intitulé: *Tragiczność, drwina i realizm (Le tragique, l'ironie et le réalisme)*, Kazimierz Wyka reconnaît avoir, au début, adopté une attitude malveillante envers les oeuvres de caractère grotesque qui y appartenaient et rectifie *ex post* sa position: «*Ferdydurke* ne me fut totalement compréhensible qu'au moment où l'ombre noire de la guerre s'abattit sur ces années et approfondit leur caractère grotesque»<sup>35</sup>. Je cite ces paroles afin de montrer que *Ferdydurke* contient déjà, en germe, cet événement historique lequel, devenu un fait, formera le fond et la base des deux oeuvres suivantes de Gombrowicz: le *Mariage* et le *Trans-Atlantique*. Ainsi ces deux romans continuent

<sup>34</sup> Gombrowicz, Avant-propos au *Trans-Atlantique*, éd. parisienne, 1953, p. 29.

<sup>35</sup> K. Wyka, *Pogranicze powieści*, Kraków 1948, p. 11.

et développent de façon évidente, certains traits caractéristiques du style poétique de Gombrowicz, de même que des thèmes fondamentaux de sa création littéraire. Cependant, ces sujets constituent une tentation très grave pour l'écrivain qui y succombe en partie. Toute ironie est là. En 1937, l'auteur de *Ferdydurke* s'occupe (en son imagination et sur le papier «bien entendu»), d'une «activité révolutionnaire»: il fait trembler dans leur fondements la culture et la famille bourgeoises, les relations sociales dans les campagnes polonaises. Deux ans plus tard, lorsque la «révolution» réelle a lieu, elle est d'une telle puissance et ses conséquences vont tellement loin, que Gombrowicz (comme Joseph dans *Ferdydurke*) «d'horreur fait un pas en arrière». Le *Mariage* a son origine dans ce «pas en arrière»; ce roman où l'ironie se retire à un plan plus éloigné, cédant la place au «tragique» (le «réalisme») en tant que substrat et base — est conservé!). Dans le *Mariage* le souffle manquait à l'auteur; écrasé par la nostalgie et les dimensions de la tragédie nationale, il sème sa tête de cendres et place une couronne sur la tombe du héros qu'il avait, dans *Ferdydurke*, continuellement cité en duel. Ainsi entendu, le *Mariage* témoigne de la grandeur de l'humanité de l'écrivain. La confusion de Gombrowicz ne dure pourtant pas longtemps. La vie n'est pas une *Missa solemnis* (comme dans le *Mariage*). Le meurtre, réel cette fois, a été commis par d'autres. Henri est innocent. L'enterrement fini, il ôte son costume noir et ne se réhabitue plus à vivre «comme si rien n'était arrivé». Sous ce rapport le *Trans-Atlantique* est une autre *Ferdydurke*, ce qui, en somme, était inévitable, si l'on admet que Gombrowicz reste bien lui-même. Et c'est ce qui est arrivé. Les facultés du rire et du grotesque lui reviennent avec le *Trans-Atlantique*. A travers l'absolu et l'incessante torture de vivre («angoisse du néant»), Gombrowicz retombe sur ses pattes. «Révolution, guerre, cataclysmes — qu'importe cette écume légère face à l'horreur fondamentale de l'existence»?<sup>36</sup>

Le point de départ du *Trans-Atlantique* — la catastrophe subie par la Pologne en 1939 — est transformé dans ce roman en une synthèse de tous les cataclysmes historiques polonais, à tel point que, ce qui y est mis en question, ce n'est point un moment déterminé de l'existence nationale, mais le fait même de cette existence. Comparé à *Ferdydurke* (justifiée en bien des points), le *Trans-Atlantique* est d'une construction plus compacte et conséquente et laisse une impression d'une oeuvre artistiquement plus pure (sans cette rupture intérieure dont parlait L. Fryde à propos de *Ferdydurke*)<sup>37</sup>.

Le *Trans-Atlantique* aussi bien que *Ferdydurke* et *Pornografia* (*Pornographie*) appartient à un type d'oeuvre en prose qu'il est difficile d'appeler des «romans», et comme *Ferdydurke*, il confirme l'origine génologique «bâtarde» des oeuvres de Gombrowicz. Ce qui fait la différence entre *Ferdydurke* et *Pornographie* d'un côté et le *Trans-Atlantique* de l'autre, c'est que ce dernier est plus proche de la poésie. Un «poème» (dans le sens de Gogol) — est peut-être la définition génologique la plus

<sup>36</sup> Gombrowicz, *Journal*, t. 1, p. 30.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, t. 1, p. 278.

complète du *Trans-Atlantique*. Parmi les critiques littéraires, K. A. Jeleński a formulé cette opinion de façon décidée: «L'oeuvre créatrice de Gombrowicz dans *Ferdydurke* et le *Trans-Atlantique* doit être appelée par son nom — poésie»<sup>38</sup>. Le *Trans-Atlantique* nous apporte le souffle d'un art nouveau. Divers traits contribuent à cette impression: l'emploi, par l'auteur, de moyens d'expressions archaïques — langue ancienne et méthodes de narration dans le style d'antan, le plus souvent paralittéraire. Ce trait du style du *Trans-Atlantique* (qui n'est pas uniquement stylisation) fait que le roman est une sorte de synthèse du développement de la prose polonaise en l'espace de plusieurs siècles. Le «caractère polonais» constitue le trait commun liant la structure stylistique et l'organisation idéologique du *Trans-Atlantique*. Cette définition nous ramène au niveau de l'action des romans de Gombrowicz. La manière d'exprimer l'action change à travers ses oeuvres, depuis le *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (*Mémoires du temps de l'immaturité*) jusqu'au *Trans-Atlantique*. Dans les nouvelles des *Mémoires* l'action est présentée sur le plan psychologique, dans *Ferdydurke* sur le plan sociologique, et dans le *Mariage* et le *Trans-Atlantique* au niveau de la mythologie nationale. Le système de motivation de la *Pornographie* sera plus universel, constituant la somme de motifs mentionnés auparavant, réunis en une construction nouvelle. L'auteur du présent article a l'intention d'en parler ailleurs.

Przełożyła Jadwiga Dąbrowska

## JAK „TRANS-ATLANTYK” ZOSTAŁ ZBUDOWANY

### STRESZCZENIE

Autor w swej rozprawie, która stanowi część jego monografii o rozwoju sztuki pisarskiej Witolda Gombrowicza, przystępuje do analizy *Trans-Atlantyku* od strony opozycji akcja — fabuła powieści. Przez akcję autor rozumie warstwę utworu literackiego, gdzie zaznaczone są składniki tej egzystencjalnej sytuacji pisarza, na której zasadza się rzeczywistość przedstawiona powieści, która więc reprezentuje zasadę autentyczności, czyli wymiar historyczny i dokumentarny. Ten wymiar realizuje się w powieści pośrednio — przez szatę mitologiczną. Przez mitologię prowadzi w *Trans-Atlantyku* droga od akcji do fabuły. Pisarz w *Trans-Atlantyku* powtarza mitologię katolicką znaną już czytelnikowi z jego dramatu *Ślub*. Ta katolicka sieć motywów mitologicznych określa m. in. schemat niektórych postaci (np. szereg motywów „ojciec — synobójca — Bóg”). Ewangeliczne motywy mitologiczne zespolone są w *Trans-Atlantyku* z motywami folklorystycznymi (np. kulig) oraz z motywami zaczerpniętymi z polskiej mitologii literackiej (np. motyw samoudręki narodowej). Na podstawie przeprowadzonej analizy akcji i fabuły *Trans-Atlantyku* autor stwierdza, że Gombrowicz swoje przeżycia polskiego września roku 1939 (akcja powieści) realizuje literacko przez fabułę powieści kryminalnej, w której zamierzona zbrodnia jest umotywowana zbroczeniem seksualnym jej prowokatora. Przechodząc do mikrostylizacyjnej analizy utworu Gombrowicza, autor wyodrębnia i określa rolę zwierzęcego (*animalia*) i przedmiotowego (akcesoria) „pejzażu” powieści. Nieokreśloność i przemieszanie, cechy charakterystyczne tego „pejzażu”, nasuwają wniosek o ważkości kiczu jako podstawowej kategorii estetycznej *Trans-Atlantyku*, są głównym argumentem barokowości jako

<sup>38</sup> K. A. Jeleński, *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza*, 1957.

ogólnej charakterystyki literackiej tej powieści Gombrowicza. Kicz i barokowość znajdują też swój wyraz w językowej warstwie utworu, w jego leksyce, idiomatyce i metaforyce, w językowych „prymitywizmach” i archaizmach, w warstwie, w której w sposób swoisty zostały ujęte wszystkie cechy ideowe i literackie *Trans-Atlantyku*. Swoje rozważania autor kończy próbą rodzajowego i historycznoliterackiego określenia powieści Gombrowicza. Podobnie jak *Ferdydurke*, tak też *Trans-Atlantyk* potwierdza „nieprawne pochodzenie” genologiczne utworów Gombrowicza. Cechy odróżniające tę powieść od *Ferdydurke* i *Pornografii* należy, zdaniem autora, szukać w jej większym zbliżeniu do poezji. „Poemat”, w gogolowskim sensie tego słowa, oto być może najbardziej wyczerpujące określenie genologiczne *Trans-Atlantyku*. W tej powieści czuje się tchnienie nowej sztuki. Przyczynia się do tego przede wszystkim sięgnięcie przez pisarza do archaicznych środków wyrazu, od ożywienia archaicznego języka po użycie archaicznych, zazwyczaj paraliterackich metod narracyjnych. Ta cecha stylistyczna *Trans-Atlantyku* sprawia, że powieść stanowi swego rodzaju syntezę wielowiekowego rozwoju polskiej prozy. Wspólnym atrybutem stylistycznej i ideowej struktury *Trans-Atlantyku* jest polskość.

Przełożył Jan Wierzbicki