«Deux paires d'yeux valent mieux qu'une»: *La Pornographie* de Witold Gombrowicz

SYLVIE LOIGNON

Université de Caen

Résumé:

La Pornographie se présente comme un vaste leurre: par la nature même du récit qui relève de la pratique autofictionnelle, mais aussi par la stratégie de séduction mise en place qui touche les protagonistes mais aussi le langage lui-même, dans un cheminement fait de détours et d'attirances. Cela amène le lecteur à devenir voyeur, au cœur d'un récit travaillé par la théâtralité – le premier titre était d'ailleurs Actéon. Se produisant comme leurre, exhibant son propre fonctionnement, le récit de Gombrowicz est séduisant, en ce qu'il remet en cause toute croyance.

Mots-clés: voyeurisme; séduction; leurre; récit; théâtralité

Resumen:

Se puede considerar La Pornographie como una añagaza: pues el relato es ambiguo, cerca de la autoficción. Los personajes y el autor asentan también una estrategia de seducción que atañe el lenguaje. Así el lector se vuelve mirador (el primer titulo de La Pornographie era Acteon), ya que lo importante es la teatralidad de ese relato. La relación de Gombrowicz es seductiva porque complica todas las creencias.

Palabras claves: mirada; seducción; añagaza; relato; teatralidad

Abstract:

La Pornographie can be considered as a visual and textual decoy, since the narrative itself seems to be both attractive and deceptive. There is a stategy of "seduction" and distortion organized by the characters and the storyteller, in order to tackle the representation and practise of manipulation. Finally not only the characters and the storyteller but also the reader are subjected to voyeurism, involved by theatricalism – moreover the first title of this narrative was Acteon. Gombrowicz's narrative is attractive and deceptive for it questions all sorts of beliefs.

Keywords: voyeurism; seduction; decoy; narrative; theatricalism

Il faut en effet y regarder à deux fois dans ce récit, qui se présente comme un vaste leurre. Ainsi, c'est déjà la nature du récit qui, d'emblée, pose problème et fait miroiter les genres narratifs: le narrateur-personnage, prénommé Witold, écrivain de son état, inscrit le récit dans ce «mauvais genre» qu'est l'autofiction.

La Pornographie, roman achevé en Argentine en 1958, retrace le parcours de Witold dans la province polonaise, entre Ostrowiec et Bodzechow, cette région même qui fut le théâtre de l'enfance de l'écrivain. Bien plus, comme l'a montré Dominique Viart [1], il y a un véritable système d'échos entre le récit et le *Journal*, qui se définirait lui-même comme une fiction de journal à la Gide. C'est ce que signale de façon parodique l'ouverture du *Journal* en 1953: «Lundi moi, mardi moi, mercredi moi». Dans ce *Journal*, Gombrowicz s'amuse des lois du genre: ainsi, l'écriture journalière y cède la place à des esquisses de récit où l'énonciateur se fait personnage; ou encore cette écriture diariste accompagne l'écriture des autres textes. Le *Journal* double ainsi l'écriture fictionnelle: non seulement en retraçant quelques scènes-clés de son exil en Argentine, mais en se faisant commentaire métatextuel des romans. Pour *La Pornographie*, le commentaire s'associe chez Gombrowicz à un renforcement des fantasmes véhiculés dans ce roman. Le *Journal* retranscrit les mêmes obsessions que les œuvres de fiction, en particulier l'obsession de la Jeunesse. Il souligne la filiation entre la fiction et certains fantasmes dont l'énonciateur du *Journal* semble faire l'expérience: Gombrowicz évoque ainsi son séjour à Santiago del Estero, rejouant dans la vie réelle les épisodes les plus déterminants de *La Pornographie*: couple aperçu sur un banc, désir de meurtre… Gombrowicz s'emploie à brouiller les pistes en soulignant lui-même l'interaction de la fiction et de la réalité: «Mes livres résultent en quelque sorte de ma vie - mais ma vie s'est en grande partie formée à partir d'eux et grâce à eux». Mais là encore, l'écriture diariste, censée retracer des faits vécus, tend ici à effacer la frontière entre ce qui appartient à l'ordre de la réalité et de la temporalité effective et ce qui serait plutôt de l'ordre d'une élaboration fantasmatique. C'est l'autofiction en tant que telle qui devient le support fantasmatique aussi bien d'un récit que d'une énonciation. Aussi le lecteur est-il invité à mettre en doute ce qui est présenté tant dans le récit que dans le journal, puisque Gombrowicz affirme: «rien de tout ce que je dis n'est catégorique - tout est hypothétique… Tout. Oui, tout - et pourquoi le cacher? - dépend de l'effet produit sur vous?» (Gombrowicz, 1981: 262-263).

Or, l'incipit de *La Pornographie* fait reposer la relation du narrateur au lecteur sur une véritable captation imaginaire: «Je vous conterai une autre de mes aventures et, sans doute, la plus fatale» (Gombrowicz, 1995: 19). Il s'agit là pour le narrateur d'affirmer sa maîtrise d'un récit qui ne cesse pourtant de lui échapper. De même, ce début instaure une lecture placée sous le signe du sté-

[1] DOMINIQUE VIART, «Les Discours du pornographe», *Revue des Sciences Humaines, Witold Gombrowicz*, n.° 239, 1995-3, pp. 116-130.

réotype rassurant, de façon à mettre en suspens les attentes du lecteur. Le leurre se met en place pour aussitôt être désigné comme tel. On retrouve d'ailleurs le même procédé au moment du dénouement, un peu trop parfait, un peu trop beau pour être vrai - comme si une fée, substitut ici du *deus ex machina*, était intervenue: «Cela… cela ne me paraissait pas tout à fait vrai. Trop commode - trop facile! Je sentais confusément que cela ne pouvait être ainsi, comme si une bonne fée avait arrangé le dénouement…» (Gombrowicz, 1995: 227). Le titre joue déjà de telles attentes, et la pornographie annoncée ne peut être que déceptive… On voit comment les romans de Gombrowicz se placent sous un double signe: d'une part celui de l'hypothèse appliquée tant au niveau de la diégèse qu'au niveau de la narration; d'autre part celui d'une stratégie de la séduction exercée tant par le personnage de Witold sur les autres personnages que par le Witold narrateur à l'encontre du lecteur. Séduction et hypothèse semblent ainsi indissociables, si bien qu'il n'y a de séduction possible que dans l'incertitude quant à l'interprétation des signes donnés à lire. Or, les romans de Gombrowicz sont une vaste mise en scène de l'écrivain dans une recherche et une lecture de signes qui apparentent ces récits aux romans d'investigation. Le processus d'écriture même ne serait qu'une mise en relation de signes à déchiffrer et à combiner. C'est d'ailleurs la définition que donne Gombrowicz au roman dans *Cosmos:* un «essai d'organiser le chaos». De fait, pour l'auteur, la perfection et l'achevé ne sont pas crédibles, puisque seuls importent l'Inachevé, l'Imperfection - ce que Gombrowicz désigne comme la Jeunesse…

Dans un jeu spéculaire de mise en abyme, la lecture est donc d'emblée donnée comme l'une des composantes mêmes du récit: Witold s'emploie à produire du signifiant à partir de l'insignifiant, tout comme il devient un double du lecteur en lisant les lettres déposées par Frédéric. Or, dès la préface, l'auteur indique comment va agir le charme. La séduction fonctionne sous la forme d'un jeu dont le narrateur ne cesse d'exhiber les règles: «[…] il est parfois utile que l'auteur prenne le lecteur par la main et lui propose un itinéraire.» (Gombrowicz, 1995: 11). Paradoxalement donc, la séduction agit en ce qu'elle affiche une manipulation totale, en ce qu'elle se donne comme pure stratégie. Cette stratégie de séduction se manifeste d'abord quand le narrateur évoque la séduction opérée par deux adultes, Witold et son acolyte Frédéric, sur deux jeunes gens, Karol et Hénia - à moins que ce ne soit l'inverse puisque seuls les deux jeunes gens sont véritablement séduisants. La jeune fille et le jeune garçon incarnent la Jeunesse dont il s'agit de faire une nouvelle valeur, étroitement liée à l'Inachevé. Or, la stratégie de séduction apparaît aussi dans la mesure où *La Pornographie* est un roman qui donne à lire un parcours, fait de détours, d'attentes et de suspensions – ce qu'évoque l'étymologie même de la séduction.

Ainsi, *La Pornographie* n'opère que par déplacements: le roman évoque non seulement le périple de Witold et de Frédéric dans la campagne polonaise, mais aussi les tribulations de l'un et l'autre comparses profitant d'un voyage en calèche, carriole ou tilbury pour se rapprocher de Hénia et de Karol. Si l'attelage est un élément déterminant de l'histoire racontée, la métaphore de l'attelage prélude à l'évocation du cheminement du narrateur comme à celle du cheminement du lecteur, comme l'indique la préface: «*La Pornographie* est écrite un peu à la manière d'un «roman de province» polonais; c'est comme si je véhiculais sur un char à banc vieillot du venin «dernier cri» (cri de douleur, pas à la mode, cela va de soi).» (Gombrowicz, 1995: 15). C'est cette même métaphore que l'on retrouve dans le *Journal* pour évoquer la pratique de l'écrivain:

> Résultat: entre vous et votre œuvre, il y a conflit comme entre le cocher et son attelage qui est en train de prendre le mors aux dents. Si je ne puis maîtriser mes chevaux, du moins faut-il que je veille à ne verser à aucun des tournants de mon équipée. J'ignore où je vais, mais il me faut y arriver sain et sauf. Encore: je dois tirer, de ma route, un maximum de volupté. (Gombrowicz, 1981: 145)

Ce n'est donc pas tant la destination qui importe ici que l'invitation au voyage et l'on retrouve ici la valeur métaphorique et symbolique du voyage présente dans l'œuvre par excellence qui réfléchit, à tous les sens du terme, (sur) le roman: *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot. Au cœur d'un dispositif spéculaire, la volupté retirée du voyage consiste bien en cette lutte pour la maîtrise: l'auteur, tout comme le narrateur, semblent sans cesse sur le point d'être destitués de leur récit. Cette destitution éternellement recommencée permet de maintenir la quête de l'inachevé: l'horizon donné d'un récit qui échappe et qui gagne son autonomie aux dépens de ses instances de création, rejoue le détournement auquel est voué celui qui succombe à la séduction. En effet, le déplacement qui a cours dans *La Pornographie* détourne du droit chemin: c'est un paysage en pente qui est évoqué, notamment lorsque Witold et Frédéric arrivent à l'église au début du roman; ou encore un Christ qu'on dépasse et qu'on laisse de côté. De même, les personnages principaux font des détours avant d'aller à l'endroit voulu. Ils tournent autour des lieux et des êtres, comme autour du lieu même de leur désir. De fait, il n'est peut-être pas tout à fait anodin que le personnage sur lequel va se faire finalement l'union, Albert, le fiancé de Hénia, soit un avocat. L'incarnation du droit, voire de la droiture - tout comme Amélie, sa mère - devient simple objet pour la mise en scène finale. Lorsque le narrateur interroge Hénia sur les sentiments qu'elle pourrait éprouver pour Karol et pour Albert, elle lui répond qu'en épousant Albert, elle ne va pas «couchailler à

droite et à gauche», expression pour le moins triviale que le récit semble mettre en œuvre à travers les déambulations des personnages masculins, Frédéric au début du chapitre VIII ou Karol: «Karol allait tout seul, de côté, les mains dans les poches, il avait l'air de s'ennuyer, ou peut-être pas; paresseusement il dirigeait ses jambes dans l'herbe, la gauche, puis la droite, puis la gauche, puis la droite, puis la gauche, puis la droite, puis la gauche […]» (Gombrowicz, 1995: 107).

Le texte prend les mots au pied de la lettre. C'est donc aussi le cheminement de l'écriture qui devient l'enjeu du récit. Le narrateur le suspend par un commentaire métatextuel, ce que soulignent par ailleurs les nombreuses parenthèses qui interrompent la narration [2]. Ainsi, Witold souligne ses propres errances, rend compte de ses doutes et incertitudes, en tant que personnage et en tant qu'écrivain-narrateur: «Je crains cependant de m'être aventuré un peu trop loin dans cette dernière phrase…» (Gombrowicz, 1995: 41). C'est donc en revenant sans cesse sur ce qui vient d'être dit tout autant que sur la manière de le dire que le narrateur double son récit, et qu'il empêche par là même son achèvement. Le dénouement est en cela exemplaire, puisqu'il ne donne pas une explication aux événements que Witold reconstitue comme il peut. Il faut, comme cela était le cas tout au long du récit, mettre en relation les éléments évoqués, les uns avec les autres: ainsi, si Karol est «à couteaux tirés» avec son père, seul élément biographique divulgué sur le jeune garçon, cette indication semble permettre le déplacement qui l'amènera à tuer à coups de couteaux - dans le plan fomenté par Frédéric - la figure paternelle incarnée par Siemian. De même, la vue du banc sur lequel Hénia et Karol esquissent des gestes qui deviennent pour Frédéric et Witold érotiques, les «transper[ce] comme un poignard». Au-delà de la symbolique pour le moins phallique de cet instrument, la répétition de telles notations crée une sorte de tracé secondaire qui émaille le récit. Cette répétition crée un lien, purement fantasmatique, d'un épisode à l'autre pour donner son unité au récit, par delà les ruptures et les discontinuités. Là encore, le dénouement consiste en une série de rapprochements, d'élucidations partielles et subjectives. Le sourire sur lequel se ferme l'œuvre demeure éminemment énigmatique. Là où le roman policier - l'un des modèles de *La Pornographie* - se referme sur une victoire de la raison, le roman de Gombrowicz laisse un manque - essentiellement un manque à voir - qui laisse subsister le désir. La pornographie ne vise pas ici la jouissance. Pour parodier la formule de

[2] On renvoie ici à l'article de BERNARD ALAZET: «L'Ecriture faite parenthèses», *Revue des Sciences Humaines, Witold Gombrowicz*, n.° 239, 1995-3, pp. 35-45.

Baudrillard [3], «jouïr n'est pas jouer»… Le récit lui-même s'exhibe en ce qu'il ne cesse de refléchir (sur) son propre fonctionnement, sur ses propres ficelles. Il donne à voir l'envers du décor, le trac des acteurs avant leur entrée en scène (Siemian perdant son courage légendaire)… Si Jean Baudrillard écrit: «Séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre» (Baudrillard, 1988: 98), le récit de Gombrowicz serait un récit séduisant en ce qu'il fait du leurre son propre fondement.

Le lecteur est donc prié d'«ouvrir l'œil», mot d'ordre donné aux principaux personnages du récit et justifié par les circonstances dans lesquelles se produisent les événements narrés, puisque cette parodie de roman de province se déroule pendant la seconde guerre mondiale dans une Pologne suspicieuse et entièrement occupée par les complots et la clandestinité. Or, il s'agit de faire du lecteur un voyeur à l'image des deux principaux protagonistes. Le premier titre de *La Pornographie* était du reste «Actéon»: il fait référence au mythe de Diane chasseresse épiée, alors qu'elle se baigne nue, par Actéon. La vengeance de la déesse sera de transformer ce voyeur en cerf et de le faire dévorer par ses propres chiens. Un tel titre insiste non seulement sur le voyeurisme mais aussi sur la vengeance, sur le retournement des rôles, de la proie et du chasseur. Un tel retournement se verrait peut-être à travers le personnage de Siemian: habitué à être le seigneur, habitué à faire mourir les autres, il devient celui qui doit être éliminé. De même, le jeune Olek, meurtrier d'Amélie, devient la proie de Frédéric, celui dont la mort permet la constitution du cercle magique réunissant les adultes et la Jeunesse.

Le voyeurisme semble être au fondement de cette pornographie. On le sait, le voyeur se fait regard de façon à restituer à l'Autre le manque qu'il cherche précisément à voir et à combler [4]. Il s'agit pour le voyeur de saisir l'insaisissable scopique de ce manque, soit le phallus absent chez la mère. Le voyeurisme est donc lié à un interdit. Or, si le voyeurisme en soi est une perversion, dans *La Pornographie*, il s'agit en quelque sorte d'une perversion redoublée puisque ce qui est vu par le voyeur n'est pas un acte sexuel, ni un organe génital, mais une combinaison qui exhibe paradoxalement le manque à voir. Ce voyeurisme paradoxal est étroitement associé dans le roman, mais aussi dans l'ensemble de l'œuvre de Gombrowicz, à un morcellement des corps. C'est ainsi la nuque de Karol qui attire le regard du narrateur. De même, les scènes entre Hénia et le jeune homme dénudent une partie du corps: une jambe par exemple, comme si

[3] «Jouer n'est pas jouir», JEAN BAUDRILLARD, *De la Séduction*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1988, p. 38.

[4] Voir HERVÉ CASTANET, *Regard et perversion*, Nice, Z'éditions, coll. «Tuché», 1993.

la dénudation ne pouvait être que fragmentaire ou métaphorique, c'est-à-dire déplacée. Il s'agit finalement d'observer celui qui sera «nu comme un ver» (cette fois-ci au sens figuré), sentiment qui traverse Siemian ou Albert et en signe la perte, si tant est que le ver écrasé par Hénia et Karol représente le meurtre à accomplir pour que l'union entre les adultes et la Jeunesse ait lieu. La nudité est ici déplacée dans les mots. Or, c'est précisément le déplacement qui devient le lieu et le moment privilégiés du voyeurisme. Il en est ainsi des moments passés dans les carrioles, où s'exacerbent et le désir et l'interdit:

> Je n'avais donc pas le droit de les lorgner et j'essayais de ne pas les voir, mais ayant Frédéric en face de moi, lui qui était assis à côté de Hénia sur la banquette, de nouveau je me demandais inlassablement: les a-t-il vus, lui? Sait-il? Et je guettais le moindre de ses regards, de ceux qui affectent l'indifférence mais se faufilent subrepticement, gourmands. (Gombrowicz, 1995: 43)

La particularité de ce voyeurisme est de ne pouvoir advenir qu'à trois. Witold est ainsi voyeur de Frédéric, lui-même voyeur de la Jeunesse. Mais il surprend également Frédéric et Karol, tous deux absorbés dans un voyeurisme partagé. Le voyeur veut autant voir qu'il veut être vu. Et, si Witold a du mal à en croire ses yeux, le recours à l'écrit - grâce aux lettres de Frédéric - met le fantasme noir sur blanc, inscrit la perversion dans l'écriture, retrouvant l'étymologie de la «pornographie»… La réalité ne va plus de soi, elle est investie par une subjectivité fantasmatique dédoublée, qui sous prétexte de garantir Frédéric d'une folie dont le narrateur le suspecte, ne fait que renforcer sa manipulation machiavélique:

> *Si l'on est seul, on ne peut jamais avoir la certitude par exemple, que l'on n'a pas perdu la raison. A deux - c'est autre chose. A deux, il y a une garantie et une garantie objective. A deux, il n'y a plus de folie. […] Tout compte fait, je préfère que vous ayez surpris cette séance dans l'île. Deux paires d'yeux valent mieux qu'une.* (Gombrowicz, 1995: 149)

Or, ces «deux paires d'yeux», censées établir la réalité des faits, mettent en abyme dans la diégèse le rôle dévolu au lecteur aux côtés de Witold au niveau de la narration. En faisant du lecteur un voyeur, il faut le faire entrer dans la mise en scène orchestrée par Frédéric, lui qui a travaillé dans un théâtre. Il y a une théâtralité revendiquée dans *La Pornographie*, en ce que, justement, elle met à distance les corps, qu'elle en présente un érotisme ludique et distancié - ce que signale l'ironie du narrateur. Ce dernier n'a de cesse d'insister sur le caractère ostentatoire des paroles prononcées par Frédéric, sur leur dissonance. De même cette théâtralité est exhibée par la facticité des postures. Précisément,

la théâtralité fonctionnerait ici comme un voyeurisme ritualisé. Or, c'est cette théâtralité même qui fonde la séduction, en faisant mine de la déjouer. Comme l'indique Baudrillard, la séduction s'oppose à la nature en ce qu'elle a à voir avec l'artifice, et le rituel. Or, dans *La Pornographie*, Frédéric ne cesse de défier la Nature - ce que suggèrent ses lettres dont le narrateur ne sait si elles lui sont adressées ou si leur véritable destinataire est la Nature elle-même. Il y a pour Gombrowicz une artificialité fondamentale de l'homme qui le voue à vouloir sans cesse lutter avec la Forme, comme l'auteur le rappelle tant dans ses *Cours de philosophie en six heures un quart* que dans son *Journal:* c'est ainsi la confrontation à l'autre qui impose à l'homme sa forme - ce dont rendent compte *La Pornographie* et l'importance accordée à la motivation des gestes, ou aux rôles dans lesquels sont enfermés les personnages. Hippolyte, le vieil ami du narrateur, est ainsi empêtré dans son rôle de «chatelain», Amélie, la mère d'Albert dans celui de «dévote», Siemian dans celui de «chef». La problématique existentielle semble un lointain écho du fameux «théâtre du monde»: «L'homme est un éternel acteur, mais un acteur naturel, car son artifice lui est congénital» écrit encore Gombrowicz. Il y aurait une sorte d'adéquation entre cette réflexion et la forme même des textes de ce dernier, qui tous ont pour point commun le théâtre, art visuel par excellence, comme l'écrivain le rappelle dans *Testament:* «Toute mon œuvre artistique, mes romans autant que mes contes, c'est du théâtre. Dans presque chacun de ces ouvrages, on trouvera un régisseur qui organise l'action; et mes personnages ont des masques.» (Gombrowicz, 1996: 212). On constate l'importance accordée aux éclairages qui transforment la réalité perçue: faisant par exemple passer Olek du criminel au jeune dieu. De même, les lettres de Frédéric, retranscrites dans le roman en italiques, fonctionnent comme de vraies didascalies, précisant l'enjeu de la scène, son organisation, le ton et les postures… Elles accompagnent le spectacle en train de se faire. Que dire encore du dénouement lui-même précédé de «Toc, toc, toc» comme les trois coups avant le lever de rideau? Or, le rideau ne s'ouvre que sur une absence de spectacle… L'œuvre de Gombrowicz ne ferait peut-être rien d'autre que de mettre en scène ce théâtre de la cruauté cher à Artaud, dans la mesure où il invente une autre forme de langage, constituée par la combinaison même des corps: «le langage physique et concret n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé».

Dans cette théâtralité généralisée, deux scènes se font pendant: celle de la messe, et celle de la réunion érotique des corps. Jean-Pierre Salgas [5] note ainsi

[5] JEAN-PIERRE SALGAS, *Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, Paris, Le Seuil, coll. «Les contemporains», 2001.

que chez Gombrowicz le théâtre laïc a pris le relais de la messe. Aussi bien Frédéric n'est-il pas l'ombre de Nietzsche? et l'intention de Gombrowicz n'est-elle pas «d'atteindre certaines antinomies de l'esprit à travers la chair»? Pour l'auteur en effet, *La Pornographie* est un «roman sensuellement métaphysique». A moins que ces deux scènes ne se recouvrent: la scène religieuse, vidée de son contenu, devient le lieu même de l'exhibition érotique, et celui de la première rencontre avec le jeune garçon qui émeut le narrateur, la croyance en la Jeunesse «inventée sans doute par le diable» (*Journal* cité dans la préface de *La Pornographie*) se substituant à la croyance en Dieu… La scène de la messe se vide en effet de tout contenu: elle devient pur simulacre. Mais l'évocation de cette découverte emprunte un langage très imagé. Le lieu de la sexualité et de l'érotisme est donc donné d'emblée comme celui du religieux; tandis que la scène érotique donne lieu à l'apparition de jeunes «divinités»…

> Qu'était-il arrivé au juste? A vrai dire: rien, à vrai dire c'était comme si une main avait retiré à cette messe sa substance et son contenu - et le prêtre continuait de se démener, de s'agenouiller, de passer d'un côté de l'autel à l'autre, et les enfants de chœur faisaient sonner leurs clochettes, et des volutes de fumée montaient de l'encensoir, mais tout le contenu s'en échappait, comme le gaz d'un ballon crevé, et la messe devint toute flasque dans sa terrible impuissance… pendante… incapable de procréer! (Gombrowicz, 1995: 35)

Bien plus, c'est à l'issue de la messe que le narrateur voit pour la première fois Karol, qu'il est submergé par son émoi et que se dessine en lui le désir de faire de cette attraction irrésistible une réalité théâtralisée. La messe, si elle est incapable de procréer, n'en engendre pas moins le récit à venir. Ainsi, l'agonie d'Amélie ne fait rien d'autre que rejouer l'extase des grandes mystiques, et Frédéric - dont on nous dit qu'Amélie est amoureuse - se substitue au Christ puisque le regard de celle-ci le cloue littéralement sur place. Le paradigme religieux et le paradigme amoureux et sexuel s'entrecroisent et se contaminent l'un l'autre. Si Frédéric est comparé à Don Juan, déshabillant du regard Amélie, si Karol soulève la jupe d'une vieille femme, rejouant le mythe de Baubô (qui n'est pas sans rappeler le regard interdit, puisqu'il est lié au mythe de Méduse), le blasphème consiste dans un déplacement permanent de la dénudation désirée. Il s'agit donc moins de dénuder les jeunes gens que de dénuder la réalité elle-même, et au-delà la Nature. C'est en cela aussi qu'il est question de déplacement dans *La Pornographie*, parce que ce roman est traversé de descriptions où la réalité semble décomposée à force d'être observée. Cette observation exacerbée la rend étrange, voire suspecte. Ouvrir l'œil, c'est savoir découvrir un autre plan de la réalité, qu'il soit onirique, fantasmatique ou étrangement inquiétant.

En effet, Gombrowicz suggère un renouveau philosophique apporté par sa conception de la Jeunesse: «L'Homme veut être Dieu», qui ne serait rien moins qu'une nostalgie de l'existentialisme, serait désormais remplacé par «L'Homme veut être jeune». La séduction, stratégie du Diable, est dès lors la mise au jour de cette attraction fondamentale exercée par la Jeunesse, en ce qu'elle lie la sexualité, la métaphysique et l'écriture. La pornographie, cette «perversion scripturale de la pratique sexuelle» comme l'écrit Jean Decottignies [6], repose sur une croyance essentielle en la Jeunesse et en sa dimension esthétique. La séduction ne serait que la preuve en actes de la toute-puissance de la Jeunesse, en ce qu'elle se substitue peu à peu à la religion. C'est elle qui fait fourcher les langues, comme elle faisait bifurquer les protagonistes du droit chemin. Ainsi le lapsus de Witold s'adressant au jeune Karol: «Je devais lui demander: - Tu vas à l'église? Au lieu de cela, je demandai: - Tu vas voir les femmes?» (Gombrowicz, 1995: 82). Les mots s'attirent les uns les autres dans une séduction langagière, à proprement parler. Le récit met en place un «langage de jeunesse», c'est-à-dire d'attirance (Gombrowicz, 1976: 114): il s'agit donc d'opérer dans le langage lui-même cette effraction de la séduction tout autant que d'établir ces liaisons nécessaires au bon déroulement de la mise en scène voulue par Frédéric. Or, celles-ci ne sont possibles qu'à travers le meurtre: le langage lui-même montre ce lien créé par le meurtre, puisque l'objectif principal devient de «tuer», faire un trait d'union entre les adultes et les jeunes gens par le meurtre. Celui-ci, s'il demeure un péché pour les protagonistes, ne semble subir aucune condamnation morale: il s'agit ici d'un «autre plan», le plan fantasmatique, où la morale elle-même devient une composante de la pornographie: «Pour moi, en littérature, une morale est indispensable. Sans morale, la littérature n'existe pas. La morale est en quelque sorte le sex-appeal de l'écrivain.» (Gombrowicz, 1995: 71).

La séduction est affaire de combinaison: elle organise le leurre et l'artifice. Elle recrée le monde dans le chaos. C'est là le paradoxe de la séduction: elle nous fait croire à un fantasme, quand bien même il ne résiderait tout entier que dans un chaos généralisé. Il en est ainsi du meurtre d'Olek, envisagé par Frédéric pour être aussitôt rejeté, devant l'effroi du narrateur, comme une monstruosité, mais qui est donné pour établi aux dernières lignes du roman. Le récit séduisant n'aboutit donc qu'à la construction du chaos, c'est-à-dire la mise en relation des actants, morts ou vifs, sous le double regard de Witold et de Frédéric.

[6] JEAN DECOTTIGNIES, *Ecritures ironiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. «Objet», 1988.

Un chaos que les deux protagonistes ne cessent donc de récrire: K-H-A-O-S ou pour le dire autrement: K(arol) + H(énia) + A(mélie, lbert) + O(lek) + S(iemian). La séduction opérée dans *La Pornographie* n'est pas lettre morte: elle révèle notre monstruosité, si tant est que le monstre a cette particularité de donner à voir, de montrer ce qui ne saurait se voir. En cela, la monstruosité à laquelle aboutit ici la séduction, a bien trait au regard. Bien plus, à travers elle, le chaos devient l'envers de la croyance, comme le seul lien possible entre les hommes, lorsque la religion trépasse et que Dieu est mort… à moins qu'il ne fasse semblant.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALAZET, B., «L'Ecriture faite parenthèses», *Revue des Sciences Humaines, Witold Gombrowicz*, 1995, n.° 239: 35-45, Presses Universitaires de Lille III, Lille.

BAUDRILLARD, J. (1988), *De la séduction*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», (1979).

CASTANET, H. (1993), *Regard et perversion*, Nice, Z'éditions, coll. «Tuché».

DECOTTIGNIES, J. (1988), *Ecritures ironiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. «Objet».

GOMBROWICZ, W. (1976), *Journal II, 1957-1960*, Paris, Christian Bourgois, Denoël.

GOMBROWICZ, W. (1981), *Journal I*, 1953-1956, Paris, éd. Christian Bourgois.

GOMBROWICZ, W. (1995), *La Pornographie*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», (1980).

GOMBROWICZ, W. (1996), *Testament* (entretiens avec Dominique de Roux), Paris, Gallimard, coll. «Folio essais».

SALGAS, J-P (2001), *Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, Paris, Le Seuil, coll. «Les contemporains».

VIART, D., «Les Discours du pornographe», *Revue des Sciences Humaines,Witold Gombrowicz*, 1995, n.° 239: 115-132, Presses Universitaires de Lille III, Lille.